



HAL
open science

Matières de lecture. Pour une théorie de l'exemplaire, de la littérature papier à la littérature numérique

Marion Lata

► **To cite this version:**

Marion Lata. Matières de lecture. Pour une théorie de l'exemplaire, de la littérature papier à la littérature numérique. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2022. Français. NNT : 2022PA030081 . tel-04158242

HAL Id: tel-04158242

<https://theses.hal.science/tel-04158242>

Submitted on 11 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE – LITTÉRATURE FRANÇAISE ET COMPARÉE (ED 120)

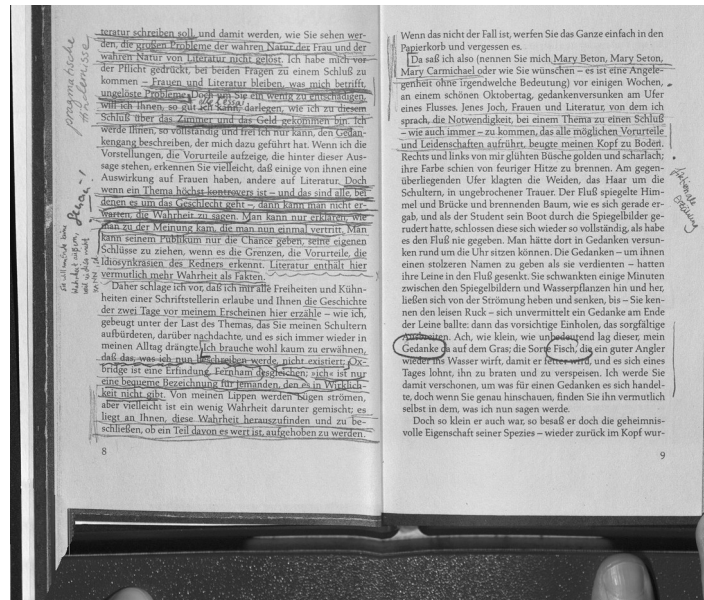
Centre d'études et de recherches comparatistes (Paris)

Thèse de doctorat en littérature générale et comparée

Marion LATA

MATIÈRES DE LECTURE

POUR UNE THÉORIE DE L'EXEMPLAIRE, DE LA LITTÉRATURE PAPIER À LA LITTÉRATURE NUMÉRIQUE



Thèse dirigée par

Sophie RBAU

Soutenue le lundi 28 novembre 2022

Jury :

M. René AUDET, Professeur de littérature, Université Laval, Québec (Canada)

M. Emmanuel BOUJU, Professeur des universités, Littérature comparée, Université Sorbonne Nouvelle

Mme Sophie RBAU, Maître de conférence habilitée à diriger des recherches, Littérature comparée, Université Sorbonne Nouvelle, directrice de thèse

Mme Tiphaine SAMOYAU, Professeure des universités, Littérature comparée, École des hautes études en sciences sociales

Mme Lise WAJEMAN, Professeure des universités, Littérature comparée, Université Paris Cité

MATIÈRES DE LECTURE

Matières de lectures. Pour une théorie de l'exemplaire, de la littérature papier à la littérature numérique

Résumé

Cette thèse a pour objectif de proposer, à partir de la notion d'exemplaire, une théorie matérielle de la lecture. Compris comme objet individuel de la réception, l'exemplaire y est conceptualisé et détaché de la notion d'œuvre, dont la philosophie esthétique le fait traditionnellement dépendre. Sa matérialité est appréhendée, dans une perspective comparatiste, en considérant les différents supports et modes d'inscription (manuscrit, imprimé, numérique) qui produisent des objets de lecture. On propose des outils théoriques qui permettent de penser la diversité et les variations des exemplaires aussi bien que de celles des corps particuliers qui les lisent. La manière dont nous nous inventons des corps dans la lecture, ainsi que les différentes modalités de l'action lectorale envisagée comme performance matérielle seront également analysées. La perspective adoptée s'écarte d'une appréhension purement linguistique de la lecture qui a dominé la théorie littéraire depuis les années 1960. En considérant non plus la lecture d'un texte se tenant seulement « dans la langue », mais la lecture d'un exemplaire où s'entremêlent langue et matière de façon non-dualiste, on tentera de déplacer l'attention théorique vers des phénomènes matériels et individuels jusqu'ici inaperçus.

Mots clés : théorie de la lecture, exemplaire, matérialité littéraire, littérature numérique, littérature comparée

Reading Matters. A Theory of the Reading Copy, from Paper to Screen.

Abstract

Building on a conceptualization of the reading copy, this thesis intends to develop a material theory of reading. Taken as a singular object of reception, the copy is conceptualized and separated from the notion of literary work, upon which it traditionally depends according to aesthetic philosophy. Its materiality is apprehended, through a comparative lens, by considering the various media and modes of inscription (manuscript, print, digital) which produce reading objects . I propose new theoretical tools to seize the diversity and the variability of the reading copies as well as those of the individual bodies that read them. I will also analyze the way in which we invent bodies through the act of reading, as well as the different aspects of the reading action, viewed as material performance. This perspective departs from a purely linguistic apprehension of reading that has dominated literary theory since the 1960s. By considering not only the abstract act of reading a text, but the reading of a particular copy where language and matter are intertwined in a non-dualistic way, I will try to shift the theoretical attention towards material and individual phenomena that were previously unnoticed.

Keywords : literary theory, reading copy, materiality, digital literature, comparative literature

MATIÈRES DE LECTURE

*À mon père,
qui a appris à lire en dépliant le journal polonais,
puis qui a
oublié.*

Et à toutes les veuves Wadman.

MATIÈRES DE LECTURE

Remerciements

Toute thèse, comme nos meilleures lectures, est à sa manière l'objet d'un partage qui la façonne et la singularise. Les six années au cours desquelles cette réflexion s'est construite ont été riches en échanges et en découvertes et il me faut, à l'ouverture de cet exemplaire (le mien, le vôtre) rendre justice à toutes celles et ceux grâce à qui il a pris forme.

Toute ma reconnaissance va à Sophie Rabau, qui a encadré mon travail avec patience et rigueur, mais aussi avec la créativité qui est la sienne. Ses encouragements, ses relectures nombreuses et efficaces ont largement contribué à faire de cette thèse ce qu'elle est aujourd'hui. Et si je remercie le directeur, je tiens également à saluer la théoricienne, pour les possibles qu'elle fait naître dans la lecture comme dans l'institution universitaire, et pour m'avoir tant de fois donné à penser.

Un grand merci également aux membres du jury : je suis honorée qu'ils aient accepté de lire ces (nombreuses) pages, et je me réjouis de pouvoir échanger avec eux. Merci en particulier à Emmanuel Bouju et Tiphaine Samoyault d'avoir, au fil des comités de suivi, accompagné cette thèse avec bienveillance, d'en avoir relu des ébauches jusqu'à partager, parfois, leurs propres histoires de lecture.

Je tiens aussi à exprimer ma reconnaissance à René Audet, qui m'a accueillie à Québec dans les derniers mois de ma rédaction, et dont l'hospitalité et la présence attentive ont beaucoup contribué à la progression des derniers chapitres. J'ai plus largement une pensée pour toute l'équipe du Laboratoire Ex Situ et du 4^e étage, en particulier pour Marie-Ève Muller, qui a guidé mes pas et m'a fait découvrir le vrai Saint-Laurent, et pour Richard Saint-Gelais, formidable voisin de bureau, que je remercie pour le temps et l'intérêt qu'il a accordé à ce travail.

Merci à Estelle Mouton-Rovira pour ses suggestions précieuses, à Gaëlle Debeaux qui a si souvent répondu à mes questions, et à Loïse Lelevé, ma voisine de thèse, pour des

REMERCIEMENTS

discussions théoriques toujours inspirantes. Je pense aussi à tou·te·s mes co-doctorant·e·s de Paris 3 pour ces années et ces séminaires passés dans une convivialité multilingue.

Je remercie les institutions qui ont, à divers titres, soutenu cette thèse sur un plan matériel : l'École normale supérieure de Paris, le Centre de recherche Figura de l'Université du Québec à Montréal, le Mitacs et la Fondation Thiers, qui m'ont donné du temps quand j'en avais le plus besoin.

Merci, toujours, à ma famille pour son soutien et ses encouragements constants, en particulier à ma mère qui s'est assurée que je sois nourrie dans les derniers jours de rédaction, et à Gilles pour toute l'aide qu'il m'a apportée au fil de ces années. Merci également à la famille Ollivier, en particulier à François pour sa transcription foudroyante du cyrillique serbe.

Que soient enfin remercié·e·s ici les ami·e·s exemplaires sans lesquels ce chemin n'aurait tout simplement pas pu être parcouru. Il me faut évidemment rendre hommage à la *dream team* du style (LibreOffice), Bénédicte et Marc, pour tout le temps qu'ils ont consacré à la mise en forme de cette thèse, témoignant d'une attention matérielle aux objets de lecture que je ne peux qu'admirer. Merci également à Anne Grand d'Esnon, sans qui je n'aurais aucun style (Zotero). Je salue évidemment bien bas mes cents mille milliards de relecteur·ice·s, groupe héroïque dont les virgules et les accords avisés ont généreusement exemplarisé ces pages : Amiel, Béné, Garrel, Guillaume, Hélène, Laetitia, Laurent, Louise, Mc, Maxime, Odile.

Plus largement, il me faut dire un mot d'une collection d'individus uniques en leur genre et divers dans leurs singularités, et qui se reconnaîtront. Merci à Louis, Marc et Pablo d'avoir répondu à mes questions parfois... naïves, et de m'avoir ouvert les portes du mouvement des communs (parce que ce qui compte, c'est les valeurs). Merci à Maxime, disciple en exemplarisation, qui a traqué les exemplaires de Dahlberg jusqu'au fin fond de la Saxe, et a connu la tentation de l'annotation. Merci à Laurent pour son expertise nordique, en espérant que j'arrive en retour à l'entraîner au fin fond de la Suède à la recherche d'exemplaires annotés. Merci à Odile, qui m'a initiée aux plaisirs matériels du papier-coller, et dont l'enthousiasme soulèverait des montagnes (grenobloises). Merci à Machin, *bosom buddy, friend, sister and pal*, pour le goût partagé des énigmes et les exemplaires, réels ou falsifiés (et parfois, il faut bien le dire, dérobés) introduits dans diverses bibliothèques. Merci à Dame Brouzes pour les manuscrits (et qu'en son honneur *Ave Maria* soit dit). Merci à

Garrel : j'ai toujours ton demi-médaille, j'attends la scène de reconnaissance. Merci à Lana, qui pratique la métempsychose façon Nouvelle Vague et anime comme personne les corps empruntés (« Bonjour, c'est Fanny »).

Merci à mes colocs et mes presque colocs : Laetitia, per la danza et toutes ces années, qui ont sans doute nourri également le chapitre sur le corps (!). Merci aux Cuperlaul d'avoir été les meilleurs voisins dans notre LCM de thèse affairée, confinée, mais animée ; à Julie d'avoir sauvé mon début d'année ; et à Juliette et Kenza, colocs à distance mais colocs de qualité supérieure quand même.

Pour finir, merci du fond du cœur à Hélène, qui sait inventer des langages secrets et qui m'a accompagnée et soutenue pendant toutes ces années. Je lui adresse une pensée « en bénissant les hasards/ qui nous firent naître ensemble, et pas d'un siècle d'écart ».

Sommaire

MATIÈRES DE LECTURE.....	1
Remerciements.....	7
Notes préalables.....	13
Introduction générale.....	15
Partie 1 : Les matières de l'exemplaire. Penser l'objet de lecture en régime matériel.....	53
Chapitre 1 — Langue contre matière : analyse du dualisme de la théorie littéraire.....	57
Chapitre 2 — Repenser la matérialité littéraire : pour une lecture de l'exemplaire.....	125
Chapitre 3 — Construire la divergence matérielle : variations d'exemplaires, du papier au numérique.....	199
Partie 2 : Lire matériellement. Corps, performances, créations.....	265
Chapitre 4 — Corps de lecteur·ice·s, corps de lecture.....	269
Chapitre 5 — Performer sa lecture : action et appropriation.....	335
Chapitre 6 — L'exemplaire interactif : une poétique de la divergence des lectures.....	417
Chapitre 7 — Exemplariser sa lecture. La production lectorale en régime matériel.....	505
Conclusion générale.....	597
Bibliographie.....	607
Table des matières.....	650
Table des illustrations.....	656
Index des tableaux.....	658

Notes préalables

I. Sur le matériel informatique employé pour consulter les œuvres numériques

Toutes les œuvres numériques ont été consultées sur un PC équipé d'un processeur i7-4750HQ utilisant le système d'exploitation Windows 10. Les œuvres en ligne ont été consultées dans le navigateur Firefox, et les EPUB avec le logiciel de lecture Calibre. Les œuvres utilisant Flash Player, un logiciel que les navigateurs ne prennent désormais plus en charge, ont été émulées avec le logiciel libre Ruffle, disponible gratuitement sur <https://ruffle.rs/> si l'on souhaite consulter les exemples cités.

II. Sur les traductions

Les citations issues d'œuvres littéraires sont données en langue originale et en traduction française. En l'absence de traduction officielle, je traduis : quand c'est le cas, une note le précise.

Les ouvrages de théorie littéraire en langue étrangère sont référencés dans leur traduction officielle, lorsque celle-ci existe, à l'exception des titres dont les termes théoriques font l'objet d'un commentaire. On cite dans ce cas à partir de la référence en langue originale.

Introduction générale

A. Exemplaire unique ?

En octobre 2021 la jeune maison d'édition Monts Métallifères faisait paraître *Exemplaire unique*, roman de l'écrivain serbe Milorad Pavić, dans une traduction de Maria Béjanovska¹. Un tel titre, très visible sur les présentoirs des librairies où l'on trouvait pourtant de hautes piles de l'ouvrage, issu d'un tirage à 2500 exemplaires, avait à première vue quelque chose de déstabilisant : non content d'attirer l'attention sur l'objet-livre, il proclamait une unicité qui, face aux volumes accumulés, ne se laissait pas facilement percevoir.

Mon propre exemplaire, choisi par hasard au sommet de l'une de ces piles dans la librairie L'Hydre aux mille têtes de Marseille, se présente sous la forme d'un coffret cartonné sur lequel apparaît l'image sérigraphiée d'un revolver bleu. Juste devant la gâchette, un éventail a été tamponné en gris ; presque en miroir, sur le rabat accueillant le titre qui couvre la partie droite de l'illustration, une empreinte digitale tout aussi grise, dont les circonvolutions accrochent la lumière. Au-dessus d'elle se trouve un encart qui évoque les annonces publicitaires de la presse du siècle dernier :

NOUVEAU !!!

L'auteur du *Dictionnaire khazar* a de nouveau inventé pour vous un jeu littéraire inédit : un roman-delta ! Il s'agit d'un roman d'amour traversé par une histoire policière, qui se divise en cent bras et vous mène vers cent fins différentes. Chaque lecteur obtient sa version personnelle du roman avec sa couverture particulière. Vérifiez auprès de votre ami ou amie. Vous possédez un EXEMPLAIRE UNIQUE² !

1 Milorad PAVIĆ, *Exemplaire unique : roman aux cent fins*, Maria Bežanovska (trad.), Broye, Monts Métallifères Éditions, 2021, 3 vol. (édition originale : *Уникат*, 2004).

2 « Писац „Хазарског речника“ још једном је изнашао за вас нову, досада невиђену књижевну игру: роман-делту! То је један љубавни роман проткан детективском причом која се грана у сто рукаваца и води вас ка сто различитих исходишта. Сваки читалац добија своју личну верзију романа и свој посебни свршетак приче. Би поседујете УНИКАТ! »

Milorad PAVIĆ, *Уникат*, Belgrade, Dereta, 2004, 4^e de couverture. Dereta propose deux éditions parallèles : l'une en alphabet cyrillique en 2004, l'autre en alphabet latin en 2006. La quatrième de couverture de l'unique (!) exemplaire disponible à la Bibliothèque universitaire des langues et civilisations sur lequel j'ai travaillé a été cartonnée afin de protéger le livre, j'ai donc réalisé pour cet encadré une transcription de la couverture cyrillique, dont des photographies sont disponibles en ligne. Les citations internes sont données à partir de la version en alphabet latin.

En ouvrant le coffret par un glissement de son encoche cartonnée, je trouve au dos du rabat un « Mode d'emploi pour lire ce livre » qui m'incite à choisir ma propre fin parmi les cent proposées au récit et à « laisse[r] le reste aux autres » (« Остало је за остале¹ »). À l'intérieur, un premier volume porte à nouveau le titre « Exemple unique ». Il repose sur un deuxième coffret cartonné, « Le Cahier bleu », qui contient un « Catalogue des cent fins » ainsi qu'une liasse de feuillets libres réunies par un bandeau de papier. Je les fais défiler d'une pression de doigt sur la tranche : chacun porte un numéro et correspond à une des fins possibles. La cent-unième et dernière feuille, la « fin # », n'affiche, elle, que quelques lignes : « Ici, le lecteur peut, s'il le désire, inscrire sa propre fin du roman *Exemple unique*. Nous lui laissons à cet effet cette page vierge². » Suit un large espace en blanc, puis dans le coin inférieur gauche une invitation à envoyer par la poste cette feuille de fin complétée aux éditions Monts Métallifères afin qu'elle soit publiée sur leur site internet³. J'extrait la page de la liasse, et la dépose sur la table à côté du coffret.

Le mystère de ce titre, et l'appel qu'il semble lancer à de potentiels lectrices et lecteurs, peut en apparence se résoudre à deux niveaux différents. S'y affiche, en premier lieu, le projet de l'auteur : célèbre pour ses expérimentations sur la forme matérielle des récits, Pavić propose ici un roman à embranchements qui évoque aussi bien, pour une œuvre originellement publiée en 2004, la littérature combinatoire oulipienne d'un Raymond Queneau que les récits numériques interactifs, dont il parodie d'ailleurs une certaine rhétorique publicitaire. Vient ensuite la proposition des éditeurs français, qui ont pris l'initiative de prolonger cette différenciation potentielle des parcours de lecture par un travail sur les objets-livres eux-mêmes. À défaut de comparaison avec le volume d'un ou une amie, un détour par le site de la maison d'édition permet d'apprendre qu'il existe six versions de la couverture, sur lesquelles ont été apposés à la main et aléatoirement un choix de tampons parmi dix possibles, dans quatre couleurs d'encre différentes. L'objet de série qu'est généralement le livre imprimé revendique ici un caractère personnalisé, qui passe par le recours au graphisme ainsi que par un travail voulu artisanal.

1 *Ibid.*

2 « Ovde svaki čitalac može, ako želi, sam da dopiše svoj kraj romana „Unkiat“. Za to su mu ostavljene prazne sledeće strane. »

Milorad PAVIĆ, *Unikat*, Belgrade, Dereta, 2006., p. 285.

3 Contactés en août 2022, les éditeurs ont confirmé qu'ils n'avaient à ce jour encore reçu aucune proposition de fin supplémentaire.

Cependant, au-delà du texte composé par l’auteur et de l’objet créé par l’éditeur, une question importante reste en suspens lorsque je considère le volume que j’ai en main : en quoi cet exemplaire est-il unique pour moi, lectrice ? En quoi va-t-il façonner ma lecture, orienter ma réception, quels gestes concrets et quels choix de postures, physiques comme interprétatives, va-t-il entraîner ? Comment va-t-il devenir, en d’autres termes, *l’objet de ma lecture* ?

C’est cette question qui est à l’origine de ce travail de recherche. Par son titre provocateur, le roman de Pavić fait apparaître un fait pourtant indéniable que les théories de la lecture et les études littéraires dans leur ensemble ont trop souvent négligé : nous, lectrices et lecteurs, que notre lecture soit savante ou « ordinaire », lisons toujours des exemplaires. Des exemplaires dont le format, la typographie, le poids, l’âge, les choix éditoriaux et la lettre peuvent varier. Des exemplaires qui, dans toute expérience quotidienne de lecture, ne sont pas concrètement pour nous de simples réceptacles d’un texte intangible qui aurait pu indifféremment s’incarner sous une autre forme, mais qui *sont* le texte lui-même. L’usage que nous faisons de ces objets, qu’ils proposent une narration à choix multiples ou le récit le plus linéaire qui soit, qu’ils se distinguent par des marques spécifiques ou qu’ils affichent le caractère générique de copies conformes, les singularise en effet dans la rencontre qu’ils permettent avec un corps particulier, le mien ou le vôtre, dans une temporalité et un espace spécifiques. Ouvrant les coffrets de mon livre, feuilletant la liasse des fins et inscrivant, peut-être, ma propre version sur la dernière feuille, je n’aurais pas lu comme vous. En ce sens, plutôt que de faire la promotion des exemplaires différenciés d’un roman particulier, le titre de Pavić peut servir de révélateur : dans la lecture comprise comme un phénomène matériel, tout exemplaire est à sa manière un objet unique.

B. Second exemplaire unique

Pour mieux en attester je voudrais m’en remettre, plutôt qu’au discours auctorial du roman qui met en scène l’appariement d’un lecteur et d’une portion de récit d’une manière apparemment indifférente à son support, et plutôt qu’au discours éditorial qui attire l’attention sur un objet-livre devenu objet de collection, à un autre exemplaire, mon *second* exemplaire d’*Exemplaire unique*. Ce qualificatif, à vrai dire, pourra surprendre, puisqu’il s’agit non pas d’un deuxième livre, mais de deux fichiers au format EPUB, issus d’une édition numérique anglaise de 2016, dans la traduction de Dragana Rajkov-Simic. Le premier s’intitule *Unique*

Item, et l'autre *Blue Book (Unique Item 2)*¹ ; ils ont été commercialisés séparément, comme en atteste la présence à la fin du premier tome d'un hyperlien, aujourd'hui brisé, renvoyant à la page du site Amazon proposant *Blue Book*. Tout comme le volume papier précédemment manipulé, ces fichiers informatiques vont former pour moi un objet de lecture singulier.

Contrairement aux exemplaires de l'édition des Monts Métallifères, ils n'ont pourtant à première vue rien d'unique : je peux, d'un seul clic, me livrer à une opération de copier-coller qui le dupliquera sur mon disque dur ou en permettra le transfert par inscription magnétique dans la mémoire de ma liseuse. Acquis par des moyens un peu moins légaux que mon exemplaire papier, ils ne possèdent aucun des verrous qui protègent communément les livres numériques de la reproduction machinique. Si je le voulais, je pourrais donc essaimer aux quatre vents le roman démultiplié en autant de copies sauvages, fournissant ainsi à mes ami·e·s leur propre exemplaire. Et pourtant ce simple geste, qui appartient au répertoire quotidien des opérations de lecture numérique, n'est pas si anodin : il désigne en effet la matérialité d'un « item », un objet au sens plein, qui occupe une portion précise de la mémoire physique de mon ordinateur et qui, par l'intermédiaire d'outils spécifiques, se laisse par moi copier. Cette opération de copie ne fait en réalité que prolonger de manière plus perceptible le processus de reproduction perpétuelle qui me permet de lire les fichiers de ce roman : pour s'afficher sur mon écran, et produire ce que j'appellerai alors mon exemplaire, il faut en passer par un calcul renouvelé du processeur et par l'interface d'un logiciel de visualisation. Mon exemplaire numérique, en d'autres termes, est toujours lisible dans un ici et maintenant beaucoup plus affirmé que celui de mon exemplaire papier. Cette spatio-temporalité exacerbée de la lecture est précieuse car elle attire l'attention sur le déroulé matériel propre à toute lecture particulière. Ainsi qu'ai-je fait tout à l'heure, lorsque j'avais en main mon livre ? Et que ferai-je, désormais, face à mon écran numérique ?

Le curseur de ma souris vient se déposer sur le titre du premier fichier, se superposant au I du mot « Item ». Mon clic n'« ouvre » que partiellement l'exemplaire numérique : par le processus d'affichage, la machine l'ouvre aussi pour moi. Une fenêtre blanche se découpe soudain au milieu de l'image de ma bibliothèque numérique, produite par l'interface de Calibre, le logiciel de lecture que j'utilise. On voit en son centre une couverture de livre portant le titre du roman, sur laquelle s'entremêlent des photographies de câbles électriques multicolores et de circuits intégrés que nul tampon ne vient différencier. Un glissement de la

1 La version EPUB est réalisée à partir d'une édition papier préexistante qui réunit les deux volumes : Milorad PAVIĆ, *Unique Item: Delta Novel with a Hundred Endings*, Dragana Rajkov-Simic (trad.), Milan, Tempì Irregular, 2016 (édition originale : *Уникат*, 2004).

molette de la souris fait bientôt disparaître l'image au profit du titre seul. S'affiche à sa suite une table des matières composée d'hyperliens qui me permettent, en cliquant, d'accéder directement aux différentes sections du texte. À tout moment il m'est possible d'ajuster la taille ou l'apparence des caractères affichés, celle de la surface de lecture, ou même d'intervenir dans le code HTML du fichier afin d'en modifier la mise en forme ou la lettre. En quelques opérations, le roman se trouve ainsi rebaptisé « Item » tout court, puis « Unique Copy », sans que nulle trace visible ne dénonce mon intervention. Ainsi l'exemplaire numérique, mon exemplaire, tel qu'il s'offre à moi en cet instant et tel que j'en fais l'expérience, dépend d'une infinité de paramètres techniques mais aussi de mes manipulations, de mes choix d'outils, du rythme de renouvellement de l'affichage, et d'un ensemble de facteurs sur lesquels les constructions mentales de ma lecture vont nécessairement s'appuyer. En se faisant l'objet de ma lecture, il se singularise.

S'ils ouvrent tous deux à une lecture particulière, un monde sépare, on le constate, mon exemplaire d'*Exemplaire unique* et mes deux fichiers de *Unique Item* ; un monde qui ne se conçoit véritablement qu'en des termes matériels. Au-delà de la convention qui les rapproche et permet de les désigner comme deux exemplaires d'une même œuvre, ils n'existent ni dans le même format, ni dans la même langue ; leurs caractéristiques visuelles et tactiles diffèrent très nettement ; ils ne donnent lieu ni aux mêmes gestes ni aux mêmes postures de lecture, ne sollicitent pas les mêmes compétences techniques, et on pourrait avancer que le choix mis en avant par l'encart introductif présent dans les deux éditions n'est pas tout à fait de même nature. L'expérience matérielle qu'ils me permettent de faire ne serait pas tout à fait identique si je lisais un autre exemplaire, ou si j'étais une autre lectrice ; et si elle se renouvelle demain ce sera dans des termes qui resteront intrinsèquement les leurs, et les miens.

C. D'un exemplaire à l'autre, penser la matière de nos lectures

Comment rendre compte de cette différence des expériences matérielles que produit la lecture d'exemplaires ? La diversité des gestes, des formats, la diffraction programmée des parcours de lecture, les spécificités des deux éditions et surtout des deux exemplaires en ma possession, leur malléabilité et ce qu'ils me permettent de faire d'eux sont autant d'éléments qui ont généralement été considérés comme contingents pour penser la réception, et ont été de

ce fait rejetés du côté des « lectures réelles », hors du spectre du théorisable¹. Cette question nous revient aujourd'hui par l'intermédiaire d'une lecture numérique dont on parvient moins facilement à éliminer les aspects matériels et techniques encore peu familiers. Mais si de nombreux travaux se sont intéressés aux propriétés de ce nouveau support, une théorie transversale de l'exemplaire, objet individuel de la lecture, reste à inventer. Un tel manque a donné lieu depuis plusieurs décennies à des malentendus conceptuels qui ont contribué à tenir séparés les corpus d'une littérature imprimée, qui a presque exclusivement nourri les travaux théoriques sur la lecture, et celui d'une littérature numérique en formation dont l'étude s'est faite, du moins dans le domaine français, dans des directions marginalisées au sein des études littéraires.

Le présent travail entend donc s'intéresser à ce qui fait la matière de nos lectures, ce qui la construit et la trame. Il cherche à dégager un espace théorique où puissent se penser aussi bien la matérialité de l'objet de lecture, quel que soit son support et ses modes d'inscription (manuscrit, imprimé, numérique), ses variations et ses accidents, que la matière de la main, des yeux, du corps particulier qui le lisent. Les corporalités lectorales et les modes d'action spécifiques qui en découlent, ainsi que les fluctuations d'une matérialité littéraire toujours infusée de sens constitueront ses principaux objets d'intérêt. Pour ce faire, il sera nécessaire de tenir à distance l'appréhension de la lecture comme phénomène uniquement mental, qui a dominé les dernières décennies théoriques sous l'influence d'une compréhension linguistique du texte lu. C'est la notion d'exemplaire qui servira de point d'appui à cette démarche. En considérant non plus la lecture d'un texte se tenant seulement « dans la langue² », mais la lecture d'un exemplaire où s'entremêlent langue et matière, on tentera de déplacer l'attention théorique vers les phénomènes matériels et individuels qui tissent nos lectures.

D. Retrouver la matérialité littéraire : tournant lectoral et tournant matériel

Proposer de penser la lecture à partir de l'exemplaire nécessite d'inscrire la réflexion dans un cadre plus large, au sein duquel la matérialité littéraire puisse constituer un véritable

1 Sur la question d'une intégration des lectures réelles dans la théorie littéraire, voir Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire », *Poétique*, n° 181, Seuil, 2017, p. 125-141 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-125.htm>).

2 Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », dans *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p. 69-77 (édition originale : 1971), p. 72.

objet d'étude. Ce cadre peut être dessiné à partir de deux phénomènes critiques majeurs, qui permettent de problématiser la place occupée par le matériel dans les études littéraires. Le premier concerne les relations paradoxales qui unissent les théories de la lecture qui se développent entre les années 1960 et 1990 et les premières études consacrées à l'hypertextualité numérique au tournant du xx^e siècle. Les frictions conceptuelles nées des interactions entre ces deux champs permettent en effet de rendre visible l'effacement que connaît la matérialité dans les pensées de la lecture qui dominent alors le domaine théorique, tout en faisant apparaître les impasses d'une approche du numérique uniquement centrée sur une vision techniciste de la matière textuelle. La confrontation de ces deux tendances fait surgir des impensés autour de l'objet de lecture que ce travail tentera d'explorer. Elle illustre aussi par contraste la nécessité d'une véritable comparaison entre lecture papier et lecture numérique, qui sera l'un des principes fondamentaux de ma démarche.

Le deuxième phénomène critique se présente dans une certaine mesure comme une réaction au premier : à partir des années 1990, les études consacrées à la matérialité textuelle se multiplient chez les historiens de la lecture, les spécialistes de la bibliographie matérielle, puis au sein des études consacrées à la littérature numérique. Ce « tournant matériel » (*material turn*¹), que l'on peut plus largement observer dans l'ensemble des sciences humaines, est à l'origine d'un changement de paradigme critique dans lequel ce travail s'inscrit, et qu'il tente de prolonger dans le domaine de la théorie de la lecture où ses effets se sont encore peu fait sentir. Il lui fournit ainsi une partie importante de ses appuis méthodologiques.

Le « tournant lectoral » et la critique hypertextuelle : les malentendus de la matière²

On peut qualifier de « tournant lectoral » le mouvement qui s'accomplit au sein de la théorie littéraire à partir des travaux d'Umberto Eco sur « l'œuvre ouverte³ » en 1962 et plus nettement encore des réflexions de Roland Barthes sur la lecture, initiées de façon tonitruante

1 Kiene BRILLENBURG WURTH, « The Material Turn in Comparative Literature: An Introduction », *Comparative Literature*, vol. 3, n° 70, 1^{er} septembre 2018, p. 247-263 (en ligne : <https://doi.org/10.1215/00104124-6991688>, consulté le 3 septembre 2022).

2 Cette question fera l'objet d'un examen approfondi dans la première partie du chapitre 1.

3 Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Chantal Roux de Bézieux (trad.), Paris, Seuil, 1965 (édition originale : *Opera aperta*, 1962).

par « La mort de l'auteur¹ » en 1968 et précisées dans *S/Z*² puis dans « De l'œuvre au Texte³ ». La « naissance du lecteur⁴ » sur la scène théorique s'accompagne alors d'une affirmation de la nature linguistique d'un texte qui ne se tient pas « dans la main⁵ », ce qui contribue à faire durablement de la lecture une activité mentale, largement abstraite et s'inventant exclusivement dans la langue. Cet ancrage mental se confirme dans les décennies suivantes avec des travaux d'inspiration phénoménologiques qui, à la suite des réflexions d'Ingarden sur l'ontologie de l'œuvre littéraire, développent des modèles au sein desquels c'est la lecture qui fait véritablement exister le texte, par des opérations de « concrétisations⁶ » (« Konkretisierung⁷ ») linguistiques parmi lesquels les célèbres « Leerstellen⁸ », « blancs » ou « trous » de lecture conceptualisés par Iser, que le lecteur est chargé de compléter.

À cette période apparaît plus nettement la tendance métaphorisante de ces théories, qui se concentre plus spécifiquement sur l'activité de lecture. En effet, la nécessité de rendre compte des actions d'un lecteur laissé en charge du texte entraîne la multiplication, au sein des écrits théoriques, de formules qui mettent au premier plan un « faire » lectoral qui ne se conçoit que sur un plan linguistique ou interprétatif. Lorsque Barthes écrit, dans *S/Z*, que le lecteur doit être « non plus un consommateur, mais un producteur du texte⁹ » ou qu'Iser déclare que « le texte est un potentiel d'action qui est actualisé au cours du processus de lecture¹⁰ », l'action ou la production en question n'a en tout état de cause rien de matériel : ces expressions sont des manières de penser une activité « dans la langue ». Mais les « concrétisations » et les « blancs » des approches phénoménologiques, ou les comparaisons utilisées par Eco qui voit dans le texte une « machine » sollicitant un travail de la part du lecteur¹¹, rendent aussi particulièrement apparente l'exclusion de la matière qui parcourt tout

1 Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p. 61-67 (édition originale : 1968).

2 Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

3 Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », *op. cit.*

4 Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 67.

5 Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », *op. cit.*, p. 72.

6 Roman Witold INGARDEN, *L'Œuvre d'art littéraire* (1931), Philibert Secretan (trad.), Lausanne, L'Age d'Homme, 1983 (édition originale : *Das Literarische Kunstwerk*, 1931).

7 Roman Witold INGARDEN, *Das Literarische Kunstwerk*, Halle, Niemeyer, 1931.

8 Wolfgang ISER, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, W. Fink, 1976.

9 Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit.*, p. 10.

10 Wolfgang ISER, *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Evelyne Sznycer (trad.), Bruxelles, Mardaga, 1976, p. 13.

11 Umberto ECO, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Myriem Bouzahr (trad.), Paris, Grasset, 1985 (édition originale : *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi*

le tournant lectoral. Ces désignations rappellent en creux que pour penser le Texte comme absolu linguistique il a fallu bannir l'exemplaire, qui ouvrait à des formes d'actions non seulement mentales mais aussi concrètes, et que pour que s'autonomise le Lecteur, figure théorique désincarnée dont les avatars se multiplient à partir des années 1970¹, on a dû congédier le corps des lecteurs, et avec lui une partie de leurs singularités.

C'est dans cette « brèche » métaphorique que vont s'engouffrer les premiers travaux universitaires consacrés à l'hypertexte numérique², inaugurant une tendance qui parcourra en particulier la critique nord-américaine pendant les années 1990 : une entreprise de réification des concepts hérités des théories du texte et de la lecture. Ce mouvement, étudié notamment par Samuel Archibald³, apparaît, de manière intéressante, à une époque où la théorie de la lecture a commencé à construire des modèles moins uniformisants, plus directement inspirés des sciences humaines et de la psychanalyse⁴ ou des premières avancées des sciences cognitives⁵. En parallèle de cet intérêt pour le processus de subjectivation permis par la lecture, qui, s'il ne réintroduit pas la question de la matérialité dans la pensée de la réception la réoriente néanmoins vers le lecteur comme sujet, le texte se dissout tout à fait chez un théoricien comme Stanley Fish, qui ne l'envisage plus que comme construction collective⁶. Les travaux de la critique hypertextuelle prennent en quelque sorte le contre-pied de ces évolutions en convoquant les concepts issus des débuts du tournant lectoral et en cherchant à les objectifier : l'hypertexte, par ses propriétés techniques, permettrait de « concrétiser » ces notions jugées trop abstraites⁷ en faisant du texte une machine au sens littéral, dont le lecteur deviendrait l'opérateur. Les « lexies » de Barthes, unités de lecture empiriques et cadres

narrativi, 1979), p. 27.

- 1 Pour un panorama complet des figures théoriques de Lecteurs et une analyse de leurs rapports à la corporalité, on se reportera au chapitre 4.
- 2 On englobe dans cette première « vague » d'études sur la textualité numérique les ouvrages de George Landow, Michael Joyce, Stuart Moulthrop, Jane Yellowlees Douglas, David Jay Bolter.
- 3 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Le Quartanier, 2009.
- 4 Michel PICARD, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.
- 5 Norman N. HOLLAND, *The I*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- 6 Stanley FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980.
- 7 « [H]ypertext creates an almost embarrassingly literal reification or embodiment of a principle that had seemed particularly abstract and difficult when read from the vantage point of print ». George P. LANDOW, *Hypertext 2.0: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, 2^e éd., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 65.

sémantiques inventés par un lecteur particulier¹, trouvent ainsi, selon le critique états-unien George Landow, leur réalisation dans les unités techniques que constituent les différents fragments d'un hypertexte, éléments textuels reliés par des hyperliens². Le processus de lecture comme activité dynamique théorisé par Iser se trouve de même convoqué chez Stuart Moulthrop, qui l'utilise pour reconnaître dans l'hypertexte, forme « dynamique » car susceptible d'une multiplicité d'affichages et de parcours de consultation, « l'application technique d'une pratique interprétative normale » (« the technical application of a standard interpretive practice³ »).

Le glissement de la lecture d'un cadre linguistique vers un cadre technique est, au-delà de l'argument d'autorité qu'offrent aux travaux sur l'hypertexte des notions qui ont acquis un prestige important dans le monde universitaire, le signe d'un profond malentendu théorique. En prêtant son propre tropisme technique à des modèles qui en sont entièrement dépourvus, la critique hypertextuelle retourne leur pensée métaphorique en programme à concrétiser. Réifié, le texte devient une chose dont la matière n'existe que par l'intermédiaire d'un idéal technique qui doit venir réaliser des concepts devenus prophéties. La matérialité qui semble faire retour par l'intermédiaire de la lecture numérique n'est donc qu'une matérialité inerte, coupée de toute abstraction et de tout investissement mental. Cette rupture apparaît d'autant plus clairement dans la manière dont est envisagée l'activité de lecture : la structure de l'hypertexte viendrait « incarner » les structures mentales de la lecture⁴. Le « faire » lectoral, qui relevait dans les théories du tournant lectoral d'une construction mentale, est désormais presque exclusivement associé au parcours concret de lecture.

Tout comme les théories qu'elle entend concrétiser, la critique hypertextuelle se désintéresse de l'exemplaire de lecture que peut être l'hypertexte pour une lectrice ou un lecteur particulier. Seuls des oppositions de supports plus globales lui permettent de faire jouer les propriétés techniques de l'hypertexte contre celles du livre, présenté comme une structure rigide enfermant la lecture et de ce fait destinée à disparaître⁵. Elle se détourne

1 Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit.*, p. 20-21.

2 George P. LANDOW, *Hypertext 2.0*, *op. cit.*

3 Stuart MOULTHROP, « Reading from the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths », dans George P. Landow et Paul Delany (dir.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991, p. 119-132, p. 125. Je traduis.

4 Michael JOYCE, *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, p. 235.

5 Pour une analyse contemporaine de cette rhétorique et de ses enjeux idéologiques, voir Geoffrey NUNBERG (dir.), *The Future of the Book*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1996.

presque aussi largement des aspects corporels de la réception : l'hypertexte, en réifiant les mouvements internes de l'interprétation, se présente en quelque sorte comme le seul corps, extériorisé, dont le lecteur pourrait avoir besoin. En ce sens, s'il est beaucoup plus nettement que le Texte linguistique un objet, il est difficile d'y voir un véritable objet de lecture. De part et d'autre de ce face à face théorique, la matérialité lectorale constitue non seulement un relatif impensé, mais surtout un véritable problème qui justifie les interférences observées entre langue et technique et ouvre la voie au réemploi réifiant des concepts de lecture.

Matérialité et scissions disciplinaires

Ce « moment hypertextuel¹ », ancré dans les espoirs que suscitent au tournant du siècle les « nouvelles technologies numériques », et le rapport troublé qu'il entretient avec les théories du tournant lectoral commencent à être dépassés dès les années 2000 par l'intermédiaire d'une seconde vague de travaux consacrés à la littérature numérique. De manière significative, le renouvellement le plus important vient d'études qui adoptent un corpus transversal faisant intervenir, aux côtés d'œuvres numériques, des textes imprimés. Katherine Hayles², Espen Aarseth³, Marie-Laure Ryan⁴ ou encore Samuel Archibald⁵ remettent ainsi en question la logique de réification en vigueur dans la période précédente en s'intéressant plus directement à la matérialité des textes dans sa dimension signifiante.

Cependant, l'opposition entre le cadre de pensée linguistique des théories de la lecture et le cadre technique adopté par la première critique hypertextuelle trouve des prolongements durables, notamment en France, dans l'organisation disciplinaire de la recherche. En effet, la littérature numérique, sans doute pour des raisons qui tiennent à son introduction dans le champ par une voie techniciste, n'intègre d'abord pas de front la sphère des études littéraires : le département Hypermedia, créé à l'Université Paris 8 au début des années 1990, et qui accueille au fil des années les premiers représentants d'une « école française » de recherche et

1 David S. MIAL, « The Hypertextual Moment », *English Studies in Canada*, n° 24, 1998, p. 157-174 (en ligne : <https://muse.jhu.edu/article/692468>, consulté le 3 septembre 2022).

2 N. Katherine HAYLES, *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002; N. Katherine HAYLES, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2008.

3 Espen J. AARSETH, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.

4 Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

5 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, op. cit.

de création littéraires numériques tels que Jean-Pierre Balpe¹, Philippe Bootz² ou Jean Clément³, dépend du laboratoire Paragraphe, une structure de recherche en Sciences de l'Information et de la Communication (SIC)⁴. Cette inter-discipline constituée en section par le Conseil consultatif des universités depuis 1975⁵ va concentrer l'essentiel des recherches françaises en littérature numérique jusqu'à une date récente. Les SIC s'emparent des questions relatives à la technique des textes et à leur matérialité que la discipline littéraire plus traditionnelle délaisse, en accordant une attention particulière aux caractéristiques médiatiques des objets étudiés. Cette scission disciplinaire n'est pas tout à fait étrangère à la greffe manquée entre les théories de la lecture et l'étude des textes numériques. Elle contribue en retour à consolider symboliquement l'inscription de ces théories du côté d'une textualité « sans support » qui s'appuie bien souvent tacitement sur un corpus imprimé.

Prolongements théoriques du tournant lectoral : de la métaphore aux gestes concrets

L'orientation linguistique identifiée dans le tournant lectoral reste ainsi dominante dans les travaux qui apparaissent en parallèle des développements de la textualité numérique. Cependant, dans un contexte où la matérialité fait retour en d'autres points du champ universitaire, des liens entre phénomènes métaphoriques et phénomènes concrets y apparaissent progressivement, allant parfois jusqu'à des basculements ponctuels vers la prise en compte de pratiques matérielles. On l'observe d'abord de façon inattendue au sein d'un courant de pensée qui s'appuie sur une conception explicitement idéalisante du texte. Dans les années 1990, Vincent Jouve et Michel Charles réactivent en effet, quoique de manière fort

-
- 1 Voir notamment Jean-Pierre BALPE et Bernard MAGNÉ (dir.), *L'Imagination informatique de la littérature*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991; Jean-Pierre BALPE, *L'art et le numérique*, Paris, Hermès Science Europe, 2000.
 - 2 Voir notamment Philippe BOOTZ, *Formalisation d'un modèle fonctionnel de communication à l'aide des technologies numériques appliqué à la création poétique*, Université Paris 8, 2001; Philippe BOOTZ et Hermes SALCEDA (dir.), *Littérature et numérique : quand, comment, pourquoi ?*, dans *Formules*, Paris, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2014.
 - 3 Voir notamment Jean CLÉMENT, « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, n° 5, Lavoisier, 2001, p. 113-134 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-document-numerique-2001-1-2-page-113.htm>, consulté le 4 septembre 2022); Jean CLÉMENT, « L'écriture au risque du réseau. Une littérature en mouvement », *Communication & Langages*, n° 155, 2008, p. 39-43 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2008_num_155_1_5373, consulté le 4 septembre 2022).
 - 4 Laboratoire Paragraphe, équipe d'accueil 349, Universités Paris 8 et Cergy Paris Université, <http://www.imago.univ-paris8.fr/bienvenue/presentation/article/introduction>, consulté le 20 septembre 2022.
 - 5 Robert BOURE, « L'histoire des Sciences de l'Information et de la Communication », *Questions de communication*, n° 10, Presses universitaires de Nancy, 1^{er} décembre 2006, p. 277-295 (en ligne : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7718>, consulté le 3 septembre 2022).

différente, l'héritage rhétorique de la littérature, ce qui donne lieu chez Jouve à une « poétique des effets¹ » et contribue de manière déterminante chez Charles à faire du texte un objet idéal, « interaction du texte et du commentaire² », qui n'existe qu'à travers un ensemble de possibles virtuels. Cette virtualisation continue du texte tient encore nettement à distance la matérialité de la lecture, et avec elle celle du corps lisant. Pour autant, la définition du texte proposée par Charles trouve dans les années suivantes des prolongements dans des modèles théoriques qui s'appuient sur des opérations de lecture et d'écriture (ou de « lirécriture³ ») qui possèdent originellement une dimension matérielle : la critique interventionniste telle que la pratique Marc Escola⁴, et la théorie de l'interpolation développée par Sophie Rabau⁵ convoquent ainsi sur un plan idéal des pratiques anciennes, respectivement la réécriture de l'âge classique et l'interpolation telle que conçue par la philologie, pour accomplir des opérations de lecture spéculative. L'idéalité qui soutient la construction théorique a de ce fait quelque chose de plus dense qu'au sein des modèles du tournant lectoral. On le constate aussi au niveau des silhouettes de lecteur qu'elle produit : le « lecteur paranoïaque » de Pierre Bayard⁶, qui mène lui aussi l'enquête dans l'espace idéal de la critique créative, semble plus incarné dans sa manière de réécrire les textes, bien que ses propositions n'affectent aucunement les exemplaires des textes qu'il améliore.

Une autre forme de tension avec le matériel apparaît au sein d'un courant qui, à partir des années 2010, s'intéresse à la lecture comme expérience subjective dans ses liens avec le monde. L'absence continue de l'exemplaire, pourtant objet quotidien de la lecture, y est d'autant plus frappante, mais l'on y trouve en revanche des métaphores corporelles qui confèrent une épaisseur un peu plus prononcée à des lecteurs pourtant majoritairement dépourvus de corps. La lecture stylisante pensée par Marielle Macé dans *Façons de lire, manières d'être* se fait ainsi à l'écart de tout objet de lecture, dans un continuum interprétatif

1 Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 ; Vincent JOUVE, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

2 Michel CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 47.

3 Sophie RABAU, *L'art d'assaisonner les textes : théorie et pratique de l'interpolation*, Toulouse, Anacharsis, 2020, p. 224.

4 Voir notamment Marc ESCOLA, *Lupus in fabula : six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003 et Marc ESCOLA, *Le Misanthrope corrigé : critique et création*, Paris, Hermann, 2021.

5 Voir notamment Sophie RABAU, « Pour une poétique de l'interpolation », *Fabula-LhT*, n° 5, novembre 2008 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/lht/5/rabau.html>, consulté le 26 juillet 2022) et Sophie RABAU, *L'art d'assaisonner les textes*, op. cit.

6 Voir notamment Pierre BAYARD, *Enquête sur Hamlet : le dialogue de sourds*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

qui nourrit des « gestes » plus concrets que ce qu'ils pouvaient être dans les premières théories phénoménologiques, mais conservant malgré tout une large part d'abstraction¹. Florent Coste file pour sa part dans *Explore*² une comparaison entre lecture et sport qui fait du livre un « équipement » et entend proposer des exercices critiques d'« assouplissement » dans la mesure où « la littérature doit nous faire suer³ », creusant encore un peu plus la présence symbolique du matériel et du corporel au sein d'un modèle qui s'intéresse pourtant explicitement à « un état liquide, presque vaporeux de la littérature⁴ ». Chez Yves Citton, au contraire, s'accomplit à partir de préoccupations similaires une sortie progressive du métaphorique : en s'intéressant à la question de l'attention lectorale dans un contexte dominé par les médias de masse⁵, il réintroduit la matérialité par son versant médiatique, convoquant notamment la lecture numérique⁶, ce qui le conduit à étudier certains enjeux corporels⁷, tout en s'éloignant des objets de lecture individuels pour envisager, à plus large échelle, une économie de la lecture⁸.

La corporation plus concrète du lecteur passe par une attention au matériel qui reste malgré tout fluctuante. Les « mauvais lecteurs » réhabilités par Maxime Decout peuvent sembler moins génériques que bien des silhouettes théoriques, mais ce sont en grande majorité des personnages empruntés à la fiction ; cependant, l'idéal de lecture agissante qu'ils représentent passe aussi par certains gestes plus concrets, comme celui de la lecture dans le désordre ou par fragments⁹. Cette façon de confronter ponctuellement des lecteurs plus ou moins matérialisés à leurs exemplaires sans pour autant penser les conséquences de cette mise en relation devient ainsi particulièrement sensible au sein de modèles qui n'excluent plus la matière de façon explicite. Le récent essai de Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture*, illustre cette contradiction. Szendy, tout en multipliant les adresses à ses lecteurs, travaille l'écriture

1 Marielle MACÉ, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

2 Florent COSTE, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017.

3 Toutes ces formules renvoient aux titres et sous-titres des chapitres de l'ouvrage.

4 Florent COSTE, *Explore, op. cit.*, p. 18.

5 Yves CITTON, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

6 Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007. Citton est à ce titre l'un des seuls chercheurs cités, avec Sophie Rabau et Peter Szendy, à intégrer explicitement à sa réflexion la question du numérique.

7 Yves CITTON, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.

8 Yves CITTON, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017. On notera par ailleurs que malgré leur orientation pragmatique, les outils conceptuels de Citton restent en partie linguistiques : il s'appuie ainsi régulièrement sur les analyses linguistiques de Pierce et de Luis J. Prieto, en particulier dans *Lire, interpréter, actualiser*.

9 Maxime DECOUT, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Éditions de Minuit, 2021.

critique dans sa mise en page : il recourt à des dégradés de gris au niveau de la police de caractères pour mimer les mouvements fluctuant de l'attention de ses potentiels lecteurs et lectrices, réduit la taille des caractères pour évoquer la question du *distant reading*... Ce mimétisme facétieux ne le conduit pourtant pas à centrer sa réflexion sur les propriétés concrètes des objets de lecture, surtout évoquées lorsqu'il est question de textualité numérique, et le modèle vocal qu'il construit reste en grande partie coupé du corps lisant.

Une prise en compte plus systématique des aspects manipulatoires de la lecture peut au contraire être identifiée dans les modèles qui se construisent dans la même période au Québec sous l'influence de la sémiotique, notamment piercienne. On trouve ainsi chez Bertrand Gervais le projet d'une sémiotique de l'action¹, ouvrant à une conception de la lecture littéraire qui « favorise la pratique² ». Samuel Archibald propose pour sa part des analyses qui distinguent différents types de manipulation en convoquant aussi bien des textes imprimés que numériques³. Les travaux de René Audet font de même apparaître, à travers un intérêt pour les formes réticulées, un lecteur dont les manipulations sont à la fois gestuelles et cognitives⁴. Un dernier type de modèle propose enfin de manière véritablement frontale de penser la lecture de manière corporée : celui que construit, en s'appuyant sur le paradigme de la cognition incarnée présent en neurosciences, Pierre-Louis Patoine, qui étudie la lecture dans son versant empathique à travers des processus de projection neuronaux⁵. Aucune de ces approches, pour autant, ne fait intervenir la notion d'exemplaire : l'objet de lecture, dans sa dimension personnelle, reste un point aveugle.

-
- 1 Bertrand GERVAIS, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Québec, Le Préambule, 1990.
 - 2 Bertrand GERVAIS, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditions, 1998, p. 22.
 - 3 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, *op. cit.*
 - 4 Voir notamment René AUDET et Richard SAINT-GELAIS, « L'ombre du lecteur. Interaction et lectures narrative, policière, et hyperfictionnelle », *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, n° 36, 2003, p. 35-50 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/44030277>, consulté le 4 septembre 2022) ; René AUDET, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2014-1, 2015 (en ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/2267>, consulté le 4 septembre 2022) ; René AUDET, « Saisir l'œuvre numérique sous tous ses états : modalités éditoriales, lectorales et performatives dans l'enseignement des œuvres numériques », *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, n° 12, 2020 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/rechercheslmm/2020-v12-rechercheslmm05680/1073680ar/>, consulté le 8 août 2022).
 - 5 Pierre-Louis PATOINE, *Corps-texte : pour une théorie de la lecture empathique*, Lyon, ENS éditions, 2015.

Le tournant matériel : construire un nouveau paradigme

En parallèle de ces évolutions théoriques, où l'on voit affleurer de manière plus ou moins nette la question, restée flottante, de la matière des lectures, c'est dans d'autres domaines qu'apparaissent, à partir des années 1990, des méthodologies centrées sur la matérialité des textes. Cette convergence, qui s'observe à un niveau international, a généralisé l'expression de « tournant matériel »¹. Les travaux rattachés à ce mouvement accomplissent, dans des champs différents et selon des méthodologies qui leur sont propres, un changement de paradigme critique : ils développent une pensée matérielle du littéraire qui, si elle ne fait pas intervenir de manière centrale la notion d'exemplaire, ouvre un espace dans lequel il devient possible de lui donner une portée théorique. Le tournant matériel fournit donc à ce travail un prisme intellectuel important, en transformant la perception du texte et des manières de le lire.

Katherine Hayles, qui en est l'une des principales représentantes, résume ainsi le problème qui donne son impulsion à l'ensemble du mouvement :

By and large literary critics have been content to see literature as immaterial verbal constructions, relegating to the specialized fields of bibliography, manuscript culture, and book production the rigorous study of the materiality of literary artifacts. Even cultural studies, refreshingly alert to the importance of materiality in cultural productions, has made only an incremental difference, largely because it usually considers artifacts outside the literary text rather than the text itself as a material object².

On peut reconnaître dans ce constat la scission précédemment évoquée entre langue et matière, qui sous-tendait les séparations disciplinaires observées entre études littéraires traditionnelles et études portant sur la littérature numérique. Hayles rappelle aussi fort justement que l'étude de la matérialité des textes existe de longue date au sein des premières, mais qu'elle a été confinée à des domaines spécifiques : l'étude des textes anciens, l'histoire du livre et le champ de la bibliographie, plus communément désigné en français par l'expression « bibliographie matérielle ». Les développements de la textualité numérique au tournant du siècle, qui renforcent l'intérêt pour les dynamiques techniques et médiatiques avec l'arrivée d'un nouveau support, vont contribuer à un retour d'attention plus général à cette matière. Leur étude, dans la période qui succède à l'enthousiasme technophile pour

1 Anne-Isabelle FRANÇOIS, « L'objet-livre et le lieu de l'œuvre : stratégies créatives et pratiques de lecture », dans *Nouveaux mondes, nouveaux romans ? Actes du XLe Congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, Amiens, CERCLL – UPJV, 2015, p. 156-169.

2 N. Katherine HAYLES, *Writing Machines*, *op. cit.*, p. 19.

l'hypertexte, profite en retour des apports méthodologiques issus de travaux consacrés à l'imprimé et au manuscrit¹.

C'est sans doute à la bibliographie matérielle, discipline d'origine britannique, que l'on peut attribuer l'influence la plus déterminante sur le champ disciplinaire dans les débuts du tournant matériel. Le domaine connaît en effet un renouvellement important suite à la publication en 1985 de l'ouvrage de D. F. McKenzie, *Bibliography and the Sociology of Texts*, traduit en 1991 en français sous le titre *La bibliographie et la sociologie des textes*², et d'un article à l'influence déterminante, « The Materiality of the Shakespearean Text », publié en 1993 par Margreta De Grazia et Peter Stallybrass³. Ces deux contributions, en redéfinissant la matérialité textuelle pour lui associer étroitement la construction du sens des textes, s'opposaient frontalement au logocentrisme du formalisme et de la New Criticism aussi bien qu'à l'historicisme teinté de philologie qui animait jusqu'à cette date la bibliographie matérielle⁴. Comme le souligne Roger Chartier, préfacier du livre de McKenzie dans sa version française :

Le concept de « matérialité du texte » visait [...] à surmonter l'opposition classique mais trompeuse entre, d'un côté, l'œuvre et, de l'autre, le livre ou l'objet imprimé. Cette distinction bien nette semblait définir des tâches très différentes : celles des historiens de la littérature, voués à l'étude de la genèse et des significations des œuvres, et celle des historiens du livre ou de l'édition, attachés à la compréhension des modalités de publication et circulation des textes⁵.

La démarche de McKenzie, De Grazia et Stallybrass s'écarte de l'idéalisme du « New Historicism », attaché à distinguer dans les objets imprimés les caractéristiques « essentielles » des « accidents » causés par les éditeurs ou le travail de l'imprimeur⁶, et pousse à la prise en compte des liens entre la matérialité des textes et leur réception. La formule de McKenzie,

1 Divers domaines de recherche numérique récents, que l'on pense à l'archéologie des médias, aux études de code (*critical code studies*) ou de logiciels (*software studies*) héritent ainsi d'acquis de la bibliographie matérielle qui concernent d'abord le support papier. À ce sujet on consultera Matthew KIRSCHENBAUM et Sarah WERNER, « Digital Scholarship and Digital Studies: The State of the Discipline », *Book History*, vol. 17, Johns Hopkins University Press, 2014, p. 406-458 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/43956362>, consulté le 26 août 2022).

2 Donald Francis MCKENZIE, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Marc Amfreville (trad.), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991 (édition originale : *Bibliography and the Sociology of Texts*, 1985).

3 Margreta DE GRAZIA et Peter STALLYBRASS, « The Materiality of the Shakespearean Text », *Shakespeare Quarterly*, vol. 3, n° 44, 1993, p. 255-283 (en ligne : https://www.academia.edu/6478660/Materiality_of_the_Shakespearean_Text, consulté le 4 septembre 2022).

4 Roger CHARTIER, « Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ? », *Lumen*, n° 36, Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle, 2017, p. 1-20.

5 *Ibid.*, p. 2.

6 *Ibid.*

« forms effect meaning¹ », qui circulera très largement et dont les reformulations et les traductions influenceront diversement le champ francophone et anglophone², pourrait servir de mot d'ordre à cette réorientation. On s'appuiera sur ce dépassement du binarisme entre sens et matière pour suggérer que, dans la lecture, c'est dans l'exemplaire que ces deux aspects s'entremêlent.

Introduceur, en France, des travaux de McKenzie, Roger Chartier développe pour sa part, sur un versant plus anthropologique, une histoire culturelle de la lecture qui s'appuie sur les conditions matérielles de la réception, et voit dans les usages sur lesquels elle s'appuie les formes d'appropriations qui ne sont pas d'ordre uniquement interprétatif. Sa démarche, influencée par les considérations de Michel de Certeau sur le « braconnage » de la lecture³, introduit une dialectique durable, dans l'appréhension des formes matérielles, entre l'usage prévu des textes et leurs usages effectifs par les lecteurs⁴. Bien qu'elle soit surtout centrée sur l'imprimé, elle s'ouvre au manuscrit et, progressivement, à la textualité numérique, imitant en cela la diversité des objets étudiés que revendiquait McKenzie. Ce mouvement est indicatif de l'atténuation des séparations strictes et oppositions entre supports qui s'opère au sein du tournant matériel, et qui débouche sur une critique de la manière dont ils ont été essentialisés. Emmanuel Souchier et Yves Jeanneret soulignent ainsi que la notion de « numérique », utilisée pour opposer la « rigidité » du livre et la « fluidité » du texte d'écran, a été investie d'une charge idéologique conduisant en définitive à la « réconciliation objective de l'imaginaire littéraire d'un texte désincarné et de l'imaginaire techniciste de l'hypertexte⁵ ».

1 Donald Francis MCKENZIE, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (édition originale : 1985), p. 13.

2 Marc Jahjah propose ainsi de traduire l'expression par « le sens naît des formes ». Il souligne que la reformulation qu'en donne Roger Chartier, « les formes affectent le sens », et que l'on retrouve dans d'autres de ses articles (par exemple dans « Matérialités du texte et attendus de la lecture ») déplace quelque peu la compréhension de la formule. Cette déformation semble également correspondre à une correction accidentelle de la formule de McKenzie en « forms affect meaning », qui a circulé dans certaines anthologies anglaises dont *The Book History Reader* des éditions Routledge. Jahjah note qu'on retrouve des reformulations de la version de Chartier directement attribuées à McKenzie dans la recherche française en SIC, contribuant à étendre son influence tout en s'écartant de sa pensée originelle.

Voir Marc JAHJAH, « De la bibliographie matérielle aux "Digital Studies" ? », *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication*, n° 8, 1^{er} janvier 2016 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/rfsic.1968>, consulté le 4 septembre 2022).

3 Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien - 1. Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990 (édition originale : 1980), chapitre 12 « Lire : un braconnage », p. 239-255.

4 Cette dialectique est analysée par Marc Jahjah dans Marc JAHJAH, « De la bibliographie matérielle aux « Digital Studies » ? », *op. cit.*

5 Yves JEANNERET et Emmanuel SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication & Langages*, n° 145, 2005, p. 3-15 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3351), p. 8.

Une telle analyse illustre bien la nécessité d'une approche transversale de la matérialité qui ne s'arrête pas aux frontières des supports définis de manière trop rigide. Plusieurs courants internes au tournant matériel s'emparent de cette idée, ce qui donne lieu à des croisements disciplinaires que l'on retrouvera aussi dans le présent travail.

On peut ainsi identifier dans les SIC françaises des préoccupations issues de la bibliographie matérielle : c'est surtout par l'intermédiaire des travaux de Souchier, formé en littérature avant d'évoluer vers les études communicationnelles, que se déploie ce « nomadisme conceptuel¹ ». La notion d'« énonciation éditoriale » qu'il propose concentre ces diverses influences :

Le concept d'énonciation éditoriale renvoie [...] à l'élaboration plurielle de l'objet textuel. Il annonce une théorie de l'énonciation polyphonique du texte produite ou proférée par toute instance susceptible d'intervenir dans la conception, la réalisation ou la production du livre, et plus généralement de l'écrit. Au-delà, il intéresse tout support associant texte, image et son, notamment les écrans informatiques – étant entendu que tout texte est vu aussi bien que lu².

L'énonciation éditoriale, qui aurait été un oxymore dans un cadre séparant le linguistique et le technique, s'écarte apparemment de la réception pour porter l'attention critique vers la production des objets textuels ; cependant elle ouvre aussi à la possibilité, stimulante pour une théorie de l'exemplaire, d'une participation lectorale à cette production. L'importance donnée à la production des formes justifie aussi la tendance des SIC à voir dans le texte un dispositif porteur de ses propres contraintes et possibilités matérielles. Cette idée, que l'on retrouve notamment dans les travaux d'Alexandra Saemmer³ et de Serge Bouchardon⁴, qui l'exploitent pour étudier la rhétorique manipulatoire des textes numériques, est l'un des emprunts principaux de ma démarche aux SIC : elle influence de manière déterminante ma définition de l'exemplaire, en invitant à tenir compte des normes matérielles dont il est porteur.

Mais c'est plutôt aux approches transversales qui ont inauguré le retour critique sur l'hypertexte que je me rapporterai pour construire un comparatisme matériel fondé sur la confrontation d'exemples issus de différents supports. Parmi ces travaux apparaissent en effet

1 Marc JAHJAH, « De la bibliographie matérielle aux « Digital Studies » ? », *op. cit.*, p. 2.

2 Emmanuël SOUCHIER, « Lire, écrire : éditer des manuscrits aux écrans autour de l'œuvre de Raymond Queneau », habilitation à diriger des recherches, Université Paris 7 Denis Diderot, UFR Science des textes et documents, Centre d'étude de l'écriture, CNRS, 1998, p. 172.

3 Alexandra SAEMMER, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2019 (en ligne : <http://books.openedition.org/pressesenssib/3870>, consulté le 8 août 2022).

4 Serge BOUCHARDON, *La valeur heuristique de la littérature numérique*, Paris, Hermann, 2014.

des réflexions sur la matérialité reposant explicitement sur la mise en contact de formes imprimées et numériques. Cette réunion de corpus auparavant considérés comme distincts se révèle stimulante car elle fait surgir des phénomènes inaperçus et appuie dans certains cas l'élaboration de concepts plus généraux. Chez Katherine Hayles¹ et Johanna Drucker², le dialogue entre livres d'artistes et œuvres numériques permet ainsi de dépasser le préjugé de la transparence matérielle de la littérature papier, qui nuisait à l'étude de ses caractéristiques propres. Le chercheur norvégien Espen Aarseth, qui adopte la démarche la plus nettement comparative, isole pour sa part un corpus d'exemples apparemment éclectique, associant entre autres les calligrammes d'Apollinaire, le Yi-Jing, livre de divination de l'Antiquité chinoise et de nombreuses œuvres littéraires numériques, pour penser une catégorie textuelle transversale, celle du « cybertexte », elle-même corrélée à la notion d'« ergodicité », qui renvoie à l'effort de lecture exigé face à de tels textes³. Si, contrairement à Aarseth, je ne cherche pas ici à identifier un type de texte précis mais bien à travailler une notion, l'exemplaire, dans une perspective véritablement générale, cette conceptualisation inter-support est précieuse car elle révèle l'existence de logiques de lecture qui peuvent parfois dépasser des lignes médiatiques tracées sans considération pour les modes de réception que les textes conditionnent. Le principe défendu par Aarseth selon lequel des textes que l'on réunit sous l'étiquette « littérature numérique » ont matériellement plus de points communs avec certaines œuvres papier qu'entre eux⁴, appuiera ainsi certains des croisements d'exemplaires que je serai amenée à effectuer.

Des pistes stimulantes pour une pensée renouvelée du corps dans la lecture, qui fait globalement défaut à la théorie, peuvent enfin être identifiées en divers points du tournant lectoral. L'histoire de la lecture montre ainsi, pour les périodes anciennes, l'existence d'un répertoire de gestes de lecture étendu, que les développements de l'imprimé ont eu tendance à effacer mais qui invite à reconsidérer nos possibilités gestuelles face à différents types d'objets de lecture. Les continuités et les ruptures matérielles dont témoignent certaines pratiques comme l'annotation⁵ offrent des outils intéressants pour aborder autrement le sens

1 N. Katherine HAYLES, *Writing Machines*, *op. cit.*

2 Johanna DRUCKER, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1994; Johanna DRUCKER, *SpecLab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

3 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, *op. cit.*

4 *Ibid.*, p. 19.

5 Voir Heather J. JACKSON, *Marginalia: Readers Writing in Books*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2001 et Marc JAHJAH, *Les marginalia de lecture dans les « réseaux sociaux » du livre (2008-2014) : mutations, formes, imaginaires*, thèse de doctorat, sous la direction de Christian Jacob, Paris, EHESS, 2014.

que prennent, d'un support à l'autre, les actions des lecteurs et lectrices. Concernant le numérique, la figure principale qui marque le renouvellement de la pensée du corps est celle du cyborg, empruntée à la théoricienne féministe Donna Haraway¹, que l'on retrouve aussi bien chez Aarseth² que chez Hayles, qui l'utilise pour explorer l'hypothèse d'une lecture « post-humaine » par l'intermédiaire des outils numériques qui nous relie désormais aux écrans³. Chez Anaïs Guilet, elle appuie également une étude des hybridités médiatiques entre un corpus imprimé et un corpus numérique⁴. Si cette figure d'un·e lecteur·ice cyborg est stimulante, c'est parce qu'elle témoigne d'une certaine forme d'invention du corporel dans la lecture, où instruments de consultation et formes des exemplaires peuvent faire office de prothèses et prolonger autrement un corps qui n'est plus seulement un donné inerte. Dans la perspective transversale qui est la mienne, cette idée pourra trouver une extension du côté du manuscrit et de l'imprimé, où elle est rarement exploitée, ouvrant à la prise en compte d'éventuels « cyborgs de papier ».

À la différence du corps qui trouve à s'y réinventer de manière plus nette, force est de constater que l'exemplaire est, au sein du tournant matériel, à la fois partout et nulle part. Partout, car sa présence se fait sentir de manière assez continue dans les travaux consacrés au livre qui, s'ils n'en font pas un objet conceptuel, y voient au moins un objet lu, dont les propriétés méritent parfois analyse. Nulle part, car il reste rare que l'on s'y intéresse à un niveau véritablement individuel, à l'exception des études de manuscrits, où l'unicité des textes est avant tout un état de fait. De plus, la notion d'objet de lecture individuel est singulièrement absente des travaux consacrés au numérique, à l'exception notable de la branche numérique des études bibliographiques, où l'on trouve des analyses consacrées aux variations d'affichage et d'inscription que peuvent produire les différents cadres de lecture sur écran⁵. Ceci sans doute en raison de l'importance qu'a pris dans le tournant matériel la notion

-
- 1 Donna HARAWAY, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du xx^e siècle » (1985), Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan (trad.), dans Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (dir.), *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007, p. 29-105 (édition originale : « A Cyborg's Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the 1980's », 1985).
 - 2 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, *op. cit.*
 - 3 N. Katherine HAYLES, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, Illinois, The University of Chicago Press, 1999.
 - 4 Anaïs GUILLET, *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, thèse de doctorat, sous la direction de Denis Mellier, Université de Poitiers et Université du Québec à Montréal, 2013.
 - 5 Il faut de ce point de vue citer les travaux essentiels de Matthew Kirschenbaum, qui en étudiant les multiples itérations d'une même œuvre numérique et les différences produites par les interfaces des logiciels de lecture employés, met en évidence l'existence à la fois technique et expérimentale d'un texte numérique individuel.

de support, parfois relayée par celle de media. En leur substituant l'exemplaire, on introduit nécessairement un mouvement comparatif au sein de ces ensembles : il s'agira ainsi de prendre en compte les caractéristiques techniques inhérentes aux supports tout en montrant comment la lecture, dans les constructions qu'elle permet, appelle à ne pas les essentialiser.

En redonnant du sens en même temps qu'une visibilité à la matière textuelle, le tournant matériel fournit ainsi à cette thèse un paradigme nouveau dans lequel s'inscrire, mais au sein duquel elle poursuivra des objectifs qui lui sont propres : là où ses différentes branches se sont en priorité intéressées à la matière du texte, le problème théorique qui m'occupe est celui des matières de la lecture.

E. Principes d'une théorie matérielle de la lecture

Il est donc nécessaire de préciser, au sein du paradigme matériel ainsi défini, en quoi la notion d'exemplaire me paraît pouvoir rendre compte de cette matière lectorale sur un plan théorique. L'exemplaire est en effet à première vue une notion quotidienne, que les sciences de la documentation aussi bien que l'usage courant ont associée à celle d'œuvre. C'est sans doute cette banalité apparente qui a contribué à son effacement et à son exclusion des théories de la lecture. Dès lors, comment parler d'un exemplaire *théorique*, et que désignera-t-on ici sous ce nom ?

Conceptualiser l'exemplaire

L'objet de lecture que l'on voudrait penser derrière le terme d'exemplaire doit être distingué à la fois de l'objet linguistique, souvent nommé texte, que l'herméneutique a rattaché à l'auteur avant que les théories du tournant lectoral ne le placent sous l'autorité du lecteur, ainsi que de sa contrepartie muettement concrète, volume collectionné par le bibliophile ou reluisant objet technologique. Il ne se confond pas tout à fait non plus avec l'objet éditorial auquel on l'associe plus intuitivement, celui que les premiers philologues de la bibliothèque d'Alexandrie modifiaient afin d'y restaurer un hypothétique texte auctorial, ou bien celui que les maisons d'édition modernes conçoivent et commercialisent, qu'il soit

Matthew G. KIRSCHENBAUM, « Editing the Interface: Textual Studies and First Generation Electronic Objects », *Text*, n° 14, Indiana University Press, 2002, p. 15-51 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/30227991>, consulté le 27 juillet 2022) ; *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2008 ; *Bitstreams: The Future of Digital Literary Heritage*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2022.

d'ailleurs imprimé ou numérique. Bien plutôt, il constitue ce lieu où ce que l'on nomme communément la lettre (la langue, le texte dans ce qu'il possède de « virtuel ») et ce que l'on nomme au sens le plus général le support (la matière, l'espace d'une inscription) ne peuvent être pensés séparément. L'exemplaire qui m'occupe est l'objet du lecteur, de la lectrice, mais aussi de ce lecteur-ci et de cette lectrice-là, élevé au rang de concept : il est ce qui est matériellement propre à toute lecture, ce qui est lu et manipulé, agi, compris et transformé, ce qui évolue et vieillit de manière particulière face à une personne particulière. Il est, en d'autres termes, le corps vivant de la lecture, ce par quoi elle s'invente dans la matière et dans la langue.

En ce sens, il offre à ces deux entités que la théorie a séparées un autre point de rencontre que celui que constituait au sein du tournant matériel la notion de support ou celle de matérialité textuelle. Ce point se situe à un niveau dont rend compte un usage du mot « texte » qui est à la fois plus neutre que celui qu'en a souvent fait la théorie, et plus circonscrit que ce qu'il désignait par exemple au sein de la bibliographie matérielle :

Un roman de Balzac, dans deux éditions différentes (et portant donc la marque de deux « énonciations éditoriales » (Souchier, 1998) différentes), présentera un contenu sensiblement identique. En revanche les deux objets seront différents, conduisant à des pratiques interprétatives elles-mêmes différentes. C'est en cela que la notion de « texte » peut être à la fois difficile à mobiliser mais pertinente : tel lecteur parlera du *texte de Balzac* pour désigner le contenu du roman, quand un autre lecteur aura en tête tel texte imprimé en tant qu'instance matérielle singulière. L'enjeu est à mon sens de tenir ensemble ces deux acceptions¹.

Le problème que soulève ici Serge Bouchardon n'en est peut-être pas un : ce « texte » qui serait à la fois celui de Balzac et le mien, je peux l'identifier à mon exemplaire personnel, celui que *je* lis. Par son biais, les deux acceptions distinguées tiennent ensemble, en désignant le texte tel qu'il peut se concevoir matériellement à un niveau individuel.

Cette dimension individuelle, alliée à son ancrage dans le quotidien, contribue à faire de l'exemplaire une notion assez humble, par comparaison avec la notion de Texte qui appuie une partie des théories du tournant lectoral, ou avec celle d'œuvre. Historiquement, cette dernière s'est pourtant construite à partir de l'exemplaire : ce n'est que lorsqu'on a commencé à réunir au sein d'un codex les écrits d'un même auteur, et non plus des miscellanées diverses, qu'a pu s'établir le lien entre l'objet de lecture et l'auteur². L'autorité ainsi acquise par

1 Serge BOUCHARDON, *La valeur heuristique de la littérature numérique*, op. cit., p. 149.

2 Roger CHARTIER, « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », *Entreprises et histoire*, n° 43, ESKA, 2006, p. 15-25 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-entreprises-et-histoire-2006-2-page-15.htm>), p. 17.

l'œuvre a contribué à effacer le rôle de l'objet de lecture : pour l'analyse littéraire traditionnelle, le texte est bien plus celui de Balzac qu'il n'est le mien. C'est pour cette raison qu'il est nécessaire, contre plusieurs siècles d'habitude, de redonner à l'exemplaire une portée théorique. Cette ambition, pour autant, n'annule pas l'humilité qui lui est attachée, qui le caractérisera aussi en tant que concept : il permet en effet d'intégrer à la théorie des phénomènes qui relèvent du banal, de l'infra-ordinaire, de l'accident et du personnel. De la même manière, une pensée de l'exemplaire appelle aussi à ne pas sanctifier l'expérience littéraire : si la lecture d'objets que l'on ne rattache pas à la littérature ne sera évoquée ici que ponctuellement, elle est tout aussi digne d'intérêt d'un point de vue matériel, et l'on ne peut considérer qu'elle sort du cadre de ce que l'exemplaire permet de théoriser.

L'existence individuelle de l'exemplaire en tant qu'objet de lecture présente un autre intérêt théorique : elle permet d'envisager un modèle de lecture qui fasse une place au particulier au sein du général. Comme le rappelle Roger Chartier, cette tension a de longue date animé le mouvement de la théorie :

[S]aisir l'acte de lecture n'est pas chose aisée. Toutes les perspectives critiques qui l'ont placé au cœur de leur démarche, de l'esthétique de la réception à la « reader response theory », ont toujours oscillé entre, d'une part, la mise en évidence de catégories ou des stratégies partagées par tous les lecteurs et lectrices appartenant à une même communauté d'interprétation, au risque de manquer l'originalité de chaque appropriation, et, d'autre part, la fascination pour l'infinie diversité des interprétations et des usages des textes, au risque de tomber dans la collecte, elle-même infinie, des singularités. Comment transformer une telle tension en instrument de compréhension¹ ?

L'exemplaire, en ce qu'il détermine à la fois toute lecture en général et chaque lecture en particulier, peut constituer un tel instrument de compréhension théorique. Il offre de ce point de vue une manière de réponse, nécessairement partielle, au problème des « lectures réelles » qui se pose dans l'élaboration de tout modèle théorique². Si Estelle Mouton-Rovira a raison de noter que les modèles s'attachant à décrire cette dimension de la lecture l'ont généralement fait sur un mode probabiliste qui a souvent repris les allures prescriptives des modèles antérieurs³, l'exemplaire paraît donner l'occasion de penser cette lecture non plus dans ses probabilités mais dans ses *possibilités*. Ce déplacement a son importance, car il ouvre à la prise en compte des manières dont les lectures vont pouvoir se différencier sur un plan

1 Roger CHARTIER, « Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ? », *op. cit.*, p. 13.

2 Sur cette question, voir l'article de Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire », *op. cit.*

3 Estelle MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, thèse de doctorat, sous la direction de Nathalie Piégay, Paris, Sorbonne Paris Cité, 2017, p. 18-21.

matériel : que puis-je faire de mon exemplaire et en quoi ce faire est-il susceptible de diverger de celui des autres lecteurs et lectrices ? Ainsi on ne peut pas entièrement souscrire au constat selon lequel « la position qui consiste à théoriser un objet, à le modéliser, tout en le décrétant insaisissable dans ses manifestations effectives, est nécessairement fragile¹ » : sans prétendre saisir le lecteur ou la lectrice empirique ou les conditionner totalement par leurs exemplaires, il est peut-être envisageable d'identifier des points matériels saillants en lesquels leur lecture est susceptible de diverger. Ce mécanisme recoupe le caractère vivant de la lecture d'exemplaire ; il mobilise aussi dans son sillage un certain nombre d'autres notions, de la construction d'un corps particulier de lecture aux différentes modalités de l'action lectorale, autant de questions qu'il me faudra déplier au fil de la réflexion.

L'exemplaire numérique : définition et fonctions

Au sein de cette démarche, un point reste cependant à éclaircir : étendre la notion d'exemplaire aux objets de lecture numériques ne va pas nécessairement de soi, et mérite quelques précisions. J'ai déjà décrit plus haut, à partir des fichiers de *Unique Item*, la manière dont se formait l'affichage singulier d'un texte dans un environnement de lecture numérique. Sur le plan technique, c'est l'ensemble de ce processus qui constitue ce que j'appellerai l'exemplaire numérique : il détermine en effet l'apparence et les propriétés du texte tel qu'il se manifeste pour moi. En cela, il diffère drastiquement, dans son mode d'existence, de l'exemplaire papier qui prend souvent la forme d'un codex ou d'un livre. Cependant, cette différence technique ne doit pas empêcher de prendre en compte les objets de lecture numériques dans leur dimension individuelle. Celle-ci, en effet, est trop souvent négligée alors même qu'elle correspond à une réalité matérielle et surtout à un aspect de l'expérience de lecture beaucoup plus déterminant que ne le laisse penser l'image d'une textualité numérique fluide et uniforme que l'approche technophile a contribué à promouvoir. Ne pas penser l'exemplaire numérique, c'est s'interdire d'une part d'interroger la place que tient dans la lecture individuelle cette « lecture » d'un autre ordre qu'est la lecture machinique, et la manière dont les opérations de calcul et de traduction des inscriptions magnétiques influencent la réception. C'est aussi, d'autre part, dans un mouvement inverse, risquer de ne pas tenir compte de la manière dont la perception lectorale peut construire l'objet numérique au-delà de son fonctionnement technique, et donner par exemple une unité à ce qui n'est, sur le plan informatique, qu'une suite d'affichages et une série de copies temporaires.

1 Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire », *op. cit.*, p. 125.

Cette attention portée à l'expérience de lecture permet de ce point de vue de faire émerger des usages et formes d'appropriation du numérique qu'il pourrait autrement être tentant de réserver au papier. En effet, s'il a été exclu de la théorie, l'exemplaire livresque, par la place matérielle évidente qu'il occupe dans la vie lectorale, fait souvent retour dans les discours sur la lecture par l'intermédiaire de témoignages d'écrivains ou de « simples » lecteurs qui expriment un attachement particulier à tel ou tel volume, à l'image d'Alberto Manguel soulignant qu'on lit toujours « un exemplaire en particulier, reconnaissable à la rugosité ou à la douceur de son papier, à son odeur, à une légère déchirure page 72 et à la trace d'une tasse de café sur le coin droit de la quatrième de couverture¹ ». En regard, la lecture numérique a pu être considérée comme trop impersonnelle par les défenseurs du livre. On doit pourtant constater que l'exemplaire numérique a lui aussi une existence dans la vie quotidienne et sur la scène privée ou publique de la lecture.

En témoignent par exemple les célébrations organisées dans la ville polonaise de Wrocław, lieu de résidence de l'autrice Olga Tokarczuk, lorsque celle-ci se voit remettre le prix Nobel de littérature en 2019 : il est décrété que « chaque passager portant sur lui un livre ou un e-book d'Olga Tokarczuk peut prendre gratuitement les transports en commun² » pendant une semaine. Ce cas de figure illustre de façon assez pragmatique le rôle concret que peut jouer l'exemplaire numérique comme objet personnel de lecture, y compris dans un contexte collectif : en le montrant on atteste, si ce n'est d'une lecture effective, du moins que l'on possède *en main propre* une copie du texte. Le statut de l'exemplaire numérique est certes envisagé, au cours de cet événement, sur le modèle de celui du livre : ce sont les e-books, catégorie spécifique d'exemplaires numériques, qui sont concernés par l'exonération. Mais le parallèle témoigne aussi du fait que cet exemplaire, qui se vend et s'achète, se consulte et se manipule, n'est pas nécessairement moins personnel qu'un livre, bien que ses caractéristiques techniques l'en distinguent radicalement. Lorsque Matthew Kirschenbaum décrit l'apparence et le fonctionnement d'une de ses anciennes disquettes ainsi que les modifications qu'il lui a apportées au fil du temps³, ou qu'il rend compte minutieusement de

1 Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, Christine Le Bœuf (trad.), Arles, Actes Sud, 2006 (édition originale : *A History of Reading*, 1996), p. 35.

2 FRANCE CULTURE, « Un livre d'Olga Tokarczuk, Nobel 2018, à la main et on voyage gratuitement à Wrocław en Pologne », 11 octobre 2019, en ligne, <https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/un-livre-d-olga-tokarczuk-nobel-2018-a-la-main-et-on-voyage-gratuitement-a-wroclaw-en-pologne-3654509.html>, consulté le 20 septembre 2022.

3 Matthew G. KIRSCHENBAUM, *Mechanisms*, *op. cit.*, p. 32 et suivantes.

sa lecture émulée d'une fiction interactive vieille de quarante ans¹, il se livre à une opération intellectuelle qui n'est peut-être pas si différente de celle d'Alberto Manguel évoquant les taches et les déchirures de son exemplaire papier. L'affectivité, la mémoire matérielle ou la nostalgie peuvent tout aussi bien se manifester dans ce contexte en s'appuyant sur des réalités matérielles différentes qu'il est intéressant d'étudier.

Parler d'exemplaire numérique présente enfin un intérêt du point de vue de la dynamique de comparaison spécifique entre les supports que la notion permet de construire. La modification des exemplaires, leurs modalités de partage, les enjeux de contrôle et de pouvoir qui s'y attachent sont autant de questions qui gagnent à être traitées de manière transversale, car elles ont une pertinence quel que soit le type d'objet de lecture concerné. De plus, on peut considérer qu'il y a une certaine logique à appliquer au numérique le terme d'exemplaire dans la mesure où la copie informatique joue dans le processus d'affichage un rôle particulièrement central. Le caractère plus temporaire de l'objet produit peut aussi permettre de réexaminer l'expérience de lecture papier dans ses diverses évolutions. Directement préhensible et accessible, l'exemplaire papier n'est pas pour autant toujours égal à lui-même d'une consultation à l'autre, un phénomène qui peut dès lors recevoir plus d'attention. Il faut pour finir signaler que situer la réflexion à ce niveau fait aussi apparaître des relations complexes entre différents types d'exemplaires sur un plan culturel, économique et politique : les tensions entre la lecture d'exemplaires numériques et celle d'exemplaires imprimés se manifestent dans les débats entourant la législation régissant la copie numérique, le piratage, ou encore dans les difficultés inhérentes à la recherche d'un modèle de prêt numérique en bibliothèque². En somme, détacher la notion d'exemplaire d'un support particulier est l'une des conditions de sa théorisation, en ouvrant à la comparaison matérielle de nos lectures.

F. Théorie littéraire et comparatisme d'objets

Parce qu'elle relève de la théorie littéraire, on peut rattacher la présente démarche au champ plus large de la littérature générale. Empruntant à plusieurs disciplines du tournant matériel une partie de ses outils et de ses questionnements, elle possède dans une certaine

1 *Ibid.*, p. 111 et suivantes.

2 Alexandre LEMAIRE, « Livres numériques et bibliothèques publiques en Europe francophone : quelle offre ? », *Documentation et bibliothèques*, n° 67, Éditions ASTED, 2021, p. 27-38 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/documentation/2021-v67-n2-documentation06012/1076996ar/>, consulté le 27 juillet 2022).

mesure un caractère interdisciplinaire qui tient aussi au niveau de généralité auquel elle situe sa réflexion. Le dialogue qu'elle cherche à établir avec les sciences de l'information et de la communication, l'histoire du livre et de la lecture ou encore la bibliographie matérielle vise à réintroduire dans la théorie une question que les logiques de structuration disciplinaires avaient contribué à éloigner.

Cette composante interdisciplinaire est aussi l'indice du mouvement particulier de comparaison que ce travail voudrait construire autour de la notion d'exemplaire. En tant qu'objet singulier, celui-ci peut en effet être conçu comme le lieu de différents équilibres matériels, de différentes possibilités de lecture, et constitue ainsi un foyer de variations au sein d'une expérience parfois encore traitée comme uniforme. Par son inscription dans un paradigme matériel et sa prise en compte de différents objets médiatiques, ma démarche peut ainsi être rapprochée du mouvement des comparaisons intermédiaires dont Kiene Brillenburg Wurth analyse les développements dans son introduction au numéro de *Comparative Literature*, « The Material Turn in Comparative Literature » :

This new, intermedial configuration of comparative literature no longer is confined to a comparison of languages—as the field has traditionally been defined ; it includes as well a comparison of material textures, media technologies, and archaeologies that allows for a fuller analysis of the scope and significance of literary expression in times of cultural change¹.

Une telle extension disciplinaire, il faut le souligner, ne se fait pas à l'écart de la langue : elle permet bien plutôt, dans le cadre de recherche qui est le mien, d'orienter la comparaison vers des objets de lecture dont elle est l'une des caractéristiques, et vers les expériences différenciées de lectrices et lecteurs dont les exemplaires ne peuvent être considérés comme équivalents. Cet intérêt pour l'altérité matérielle des textes et des lectures est ainsi au fondement du comparatisme dans lequel ce travail voudrait s'inscrire². De ce point de vue, le recours à des exemples issus d'autres corpus que celui de la littérature imprimée est aussi envisagé dans sa dimension heuristique, notamment en ce qui concerne le rôle que peuvent jouer au sein de ma réflexion les exemplaires numériques. Les textes numériques constituent en effet pour les études littéraires traditionnelles des objets défamiliarisants, qui introduisent un décalage épistémologique qu'il est utile d'exploiter :

1 Kiene BRILLENBURG WURTH, « The Material Turn in Comparative Literature », *op. cit.*, p. 248.

2 Il se situe ainsi dans la lignée de travaux comparatistes récents consacrés à des corpus multimédiatiques. Voir notamment Gaëlle DEBEAUX, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, thèse de doctorat, sous la direction d'Emmanuel Bouju, Rennes, Rennes 2, 2017.

La littérature numérique met à jour, plus que toute autre, les mécanismes et contraintes de la lecture, sans doute parce qu'elle est encore en situation de « littérarité émergente » malgré ses 60 ans d'existence, émergence liée à l'évolution permanente des technologies et, surtout de l'imaginaire que la société leur associe¹.

Dans une démarche qui se centre sur la notion d'exemplaire et non strictement sur un comparatisme des supports, cependant, il est important de souligner que ce rôle de révélateur n'est pas fondamentalement différent de celui que joueront aussi plus ponctuellement des exemples issus de corpus anciens, soit des exemplaires produits au sein d'une culture manuscrite. De part et d'autre, il s'agit de confronter la théorie à un corpus que les études littéraires ont partiellement altéré ou désigné comme leur étant extérieur.

En résumé, cette thèse se veut à la fois théorique, transversale du point de vue des supports considérés, et comparatiste. Une telle alliance de termes doit permettre de la distinguer d'autres initiatives avec lesquelles elle entretient souvent une certaine proximité, mais dont elle se détache sur le plan de ses objets ou de sa méthode.

Au sein du paradigme matériel et des modèles qui y ont été proposés, elle se différencie d'abord de la poétique historique des supports initiée par Marie-Ève Thérénty, qui étudie « la manière dont la connaissance du champ éditorial et la prise en compte des possibilités matérielles existantes influencent la genèse de l'œuvre² » et se situe donc en amont de la réception, du côté de l'auteur. Elle ne se confond pas non plus avec la théorie de l'énonciation éditoriale d'Emmanuel Souchier³, qui s'ancre du côté des cadres de production du texte, mais déplace nettement le souci de la matérialité vers la lecture. Si ce déplacement m'amène à mobiliser des éléments d'histoire de la lecture, la perspective adoptée ne se veut pas historique, mais synthétique et spéculative. Elle ne relève pas non plus de la sociologie de la lecture telle qu'elle a pu se développer dans la lignée des travaux de Bernard Lahire⁴, au sens où je ne m'appuie ici sur aucune forme d'enquête empirique, bien que je sois parfois amenée à décrire des expériences particulières (au premier rang desquelles, j'y reviendrai, les miennes). De la même manière, ce projet se distingue des approches que l'on peut rattacher au

1 Philippe BOOTZ, « La littérature numérique en quelques repères », Paris, Presses de l'Enssib, 2011 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pressesensib.1095>, consulté le 5 septembre 2022), p. 238-239.

2 Marie-Ève THÉRENTY, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIX^e siècle », *Communication & langages*, vol. 166, n° 4, NecPlus, 2010, p. 3-19 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2010-4-page-3.htm>, consulté le 29 août 2022), p. 4.

3 Yves JEANNERET et Emmanuel SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *op. cit.*

4 Bernard LAHIRE, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

mouvement critique du matérialisme historique, qui dans son versant littéraire s'intéresse plutôt aux modes de production de la littérature dans ses liens avec le monde social¹. Il partage cependant avec elles un certain souci pour les constructions sociales qui déterminent le matériel et pour la manière dont celles-ci se manifestent dans la lecture, que ces constructions touchent au corps ou au système légal dans lequel s'inscrivent les circulations et transformations de l'exemplaire². Il a enfin un certain nombre de points de contact avec ce qui est étudié depuis quelques années sous le nom de « littérature hors du livre »³, dans la mesure où il s'intéresse à des objets non-livresques, numériques ou issus de performances ou d'expositions. Il s'en distingue cependant d'une part en raison de sa nature théorique qui le situe à l'écart de la question du contemporain qui anime largement ce domaine, et d'autre part en restant ancré du côté d'une matérialité de l'inscription : on ne s'étonnera pas de ce point de vue qu'une thèse centrée sur l'exemplaire ne puisse envisager de se penser pleinement « hors du livre ».

Ces dernières restrictions justifient également que soient exclues du cadre de ce travail des formes de lecture qui relèvent d'une réception sans exemplaire : le modèle oral de la lecture et les objets que l'on peut lui rattacher (de la lecture à voix haute jusqu'aux livres audio), qui me semblent relever d'un autre paradigme, ne sont que marginalement concernés par une théorie de l'exemplaire⁴. De la même manière, si la question de la visibilité de l'exemplaire, conçue comme corollaire et non antithèse de sa lisibilité, tient dans la réflexion une place importante, les rapports entre texte et image n'y seront pas abordés de façon centrale, laissant plutôt la place à des questions relatives à l'« image du texte »⁵.

1 Marion LECLAIR, Alix BOUFFARD et Laélia VÉRON, « Introduction. Matérialisme et critique littéraire : définitions d'une méthode », *Acta Fabula*, 18 octobre 2021 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document7091.php>, consulté le 29 août 2022).

2 Ces questions seront abordées respectivement dans les chapitres 4 et 7.

3 Olivia ROSENTHAL et Lionel RUFFEL, « Introduction. La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, vol. 4, n° 160, 12 décembre 2010, p. 3-13 (en ligne : <https://www.revues.armand-colin.com/lettres-langue/litterature/litterature-ndeg-160-42010/introduction>, consulté le 5 septembre 2022).

4 On renverra sur cette question à l'essai de Peter Szendy, qui développe une théorie plus générale de l'écoute lectorale : Peter SZENDY, *Pouvoirs de la lecture : de Platon au livre électronique*, La Découverte, Paris, 2022.

5 Emmanuël SOUCHIER, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n° 6, Gallimard, 1998, p. 137-145 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.htm>, consulté le 3 août 2022).

G. (D)écrire l'exemplaire, situer la théorie

Enfin, le cadre théorique spécifique de cette thèse appelle quelques remarques concernant son écriture et le positionnement qu'elle implique. Dans la mesure où la lecture d'exemplaire est un phénomène singularisant, sa théorisation ne me paraissait pas pouvoir se construire dans un effacement des aspects matériels et personnels qui me situent moi-même en tant que lectrice. En effet, certains des objets de lecture évoqués ici sont des exemplaires personnels qui seront parfois analysés jusque dans leurs particularités individuelles, comme on a pu s'en rendre compte à travers le double exemple introductif d'*Exemplaire unique* et de *Unique Item*. Cela est particulièrement vrai des lectures numériques qui sont décrites au fil de ces pages, et qui ne sont pas, ou ne seront pour certaines bientôt plus, reproductibles pour un autre lecteur, une autre lectrice. D'où le recours, lorsque cela a été jugé nécessaire, à l'insertion de captures d'écran comme de photographies d'exemplaires papier qui visent autant à illustrer le propos qu'à permettre le partage, bien que sous une forme appauvrie, de leurs aspects matériels. Pour les mêmes raisons, en complément des renseignements donnés en note introductive sur le type de système informatique utilisé pour accéder aux exemples numériques cités, les œuvres qui ont été consultées via un logiciel d'émulation seront identifiées en note.

Sans atteindre le degré de précision d'une véritable analyse de bibliographie matérielle, ces quelques informations doivent aussi permettre de me situer en tant que lectrice numérique : je suis assez familière de la textualité sur écran et des modes d'action qu'elle permet sans être pour autant capable de lire du code informatique ou de décrypter le fonctionnement interne d'un ordinateur. Toute personne qu'elle soit, cette limite a aussi l'avantage, en rejoignant des formes d'incompétence informatique qui restent le lot de l'essentiel des lecteurs et lectrices, d'encourager à prêter attention à un certain illisible machinique qui affecte parfois nos rapports à l'exemplaire numérique.

L'approche particularisante adoptée a également des conséquences sur l'énonciation scientifique telle qu'elle se manifeste à travers les différents chapitres. Ce travail voudrait de ce point de vue revendiquer une certaine hétérogénéité de la parole théorique, à travers une variabilité des pronoms personnels employés. Dans les deux premiers chapitres, qui traitent de phénomènes généraux avec une relative uniformité et opèrent le basculement vers le paradigme matériel, le « on » domine, ce qui se justifie par une impersonnalité du propos. À partir du chapitre 3, cependant, est introduit le mouvement d'une différenciation des

exemplaires et, partant, des lecteurs et lectrices qui justifie une résurgence plus marquée du « je », dont la présence s'affirme particulièrement au chapitre 4, consacré au corps de lecture. Dans ce cadre, en effet, la nécessité d'une parole de lecture située apparaît en parallèle d'une réflexion qui cherche à faire revenir le corps dans l'énonciation théorique. Les analyses qui portent sur la construction du genre dans l'expérience de lecture nécessitent ainsi que je me positionne en tant que lectrice. Les derniers chapitres, qui prolongent ce mouvement de différenciation dans la direction de l'action et de la performance, accueillent de la même manière une énonciation hybride. J'ai globalement cherché à préserver dans l'emploi du « nous », souvent sollicité par l'écriture scientifique pour mettre à distance, un véritable pluriel désignant l'ensemble des lecteurs et lectrices dans leur diversité.

Cette réflexion sur le point de vue situé en théorie de la lecture et le travail sur l'énonciation qui l'accompagne n'est pas nouvelle, et elle trouve ses appuis dans différents travaux théoriques où cette question est intégrée. Samuel Archibald justifie ainsi son recours à la première personne du singulier pour décrire ses lectures numériques par un « désir de rendre compte de la lecture en tant que pratique incarnée¹ », désir qui, face à des œuvres qui programment explicitement des formes de manipulation différenciées, se double d'une nécessité technique. De la même manière, on trouve chez Peter Szendy, dont les ouvrages développent une réflexion théorique sur les formes de partage de la réception, qu'elle soit musicale ou littéraire, diverses adresses à la deuxième personne qui permettent également de désuniformiser la communauté des lecteurs et lectrices en l'intégrant symboliquement au propos².

Pour cette même raison, les variations d'énonciation qui touchent à la parole théorique doivent aussi trouver une manière d'équivalence dans le mode de désignation des lectrices et lecteurs qui, s'il a pour ambition de conserver une portée générale, cherche aussi à ne pas effacer leurs potentielles différences. L'objectif est ici de décentrer l'évidence qui veut que l'on parle, dans l'essentiel des modèles théoriques, du « lecteur » : j'alternerai donc entre des désignations au singulier et au pluriel, au masculin et au féminin. Plutôt que de recourir à la féminisation systématique que l'on observe dans une partie de la critique numérique d'expression anglaise³, j'ai choisi de recourir aussi souvent que possible à la double flexion.

1 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, op. cit., p. 172.

2 Cet usage traverse l'œuvre théorique de Szendy, mais voir en particulier Peter SZENDY, *Pouvoirs de la lecture : de Platon au livre électronique*, op. cit.

3 Le pronom « her » est ainsi adopté aussi bien par George Landow ou Michael Joyce, critiques états-uniens, que par Espen Aarseth, qui est norvégien, ou par Marie-Laure Ryan, suisse, mais qui écrivent tous deux en

Elle sera parfois secondée par une alternance entre une forme féminine et une forme masculine généralement choisie au hasard, ou bien, dans les cas qui le nécessitent par souci d'allègement ou volonté de marquer un enjeu de non-binarité spécifique, par le recours à une désignation inclusive utilisant le point médian. La variabilité des marques de genre qui affecte, chez Sophie Rabau, les personnages d'interpolateur·ice·s qu'elle invente, dont au premier plan l'anonyme Whoever, constitue de ce point de vue une source d'inspiration stimulante¹.

H. Exemples d'exemplaires : de l'exemplarité théorique des objets de lecture

En tant que travail théorique, cette thèse s'appuie non pas sur un corpus donné, mais sur un vaste ensemble d'exemples qui viendront soutenir le propos et illustrer les différents phénomènes et catégories construites. Dans la mesure où la réunion dans un même cadre conceptuel de textes numériques et papier concentre des enjeux disciplinaires assez forts, il me paraît nécessaire de préciser le statut qui sera donné à ces exemples, qui présentent des organisations matérielles diverses. Pour ce faire, il est utile de revenir brièvement sur le difficile processus de définition, dans les dernières décennies, de ce qu'on nomme communément « littérature numérique », car la cristallisation assez erratique de la notion permet d'analyser de façon critique deux aspects qui affectent le statut d'une grande partie de mes exemples : la visibilité marquée de leurs caractéristiques matérielles et leur réputation « terratologique ».

La littérature numérique, afin de s'imposer en tant que pan du domaine littéraire sur le plan institutionnel, a de longue date été « en recherche de corpus » : Marcello Vitali-Rosati a ainsi montré que les premières tentatives de création d'archives et de répertoires d'œuvres ne s'étaient pas faites, en raison de la diversité des formes existantes, sur un principe unitaire permettant de donner corps à un ensemble fuyant². Ce n'est alors pas un hasard si la littérature numérique fait son entrée sur la scène universitaire par le biais de l'hypertexte, qui présentait l'avantage, contrairement à d'autres types de textes sur écran, d'être une forme « nativement

anglais.

1 Sophie RABAU, *L'art d'assaisonner les textes*, op. cit.

2 Marcello VITALI-ROSATI, « La littérature numérique francophone : enjeux théoriques et pratiques pour l'identification d'un corpus », dans *Lire et donner à lire les littératures francophones : outils critiques et stratégies éditoriales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022, p. 209-220 (en ligne : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/26642>, consulté le 30 août 2022).

numérique¹ » que ses propriétés techniques distinguent très nettement des formes imprimées. C'est d'ailleurs ce critère qui a d'abord présidé, par souci de différenciation, aux premières définitions de cette littérature dans la recherche états-unienne², avant que son technicisme ne soit progressivement assoupli, notamment dans le champ de recherche québécois où la constitution de répertoires d'œuvres plus ouverts³ s'est doublée d'une définition élargie du numérique comme contexte culturel de réception⁴, élargissement que l'on voit aussi apparaître en France dans l'idée d'un « devenir numérique de la littérature française⁵ ».

Mais un second critère d'institutionnalisation peut aussi être identifié, au-delà d'un besoin de distinction technique, du côté de la recherche d'un corpus imprimé auquel arrimer la littérature numérique. Il s'agissait en effet, cette fois-ci à travers un effet de continuité et non de rupture, d'isoler une tradition littéraire spécifique à laquelle les créations numériques pourraient être rattachées. Les premières décennies de travaux sur la littérature numérique ont ainsi contribué à créer, à travers des coupes plus ou moins précises dans l'histoire littéraire, un corpus restreint de « proto-hypertextes⁶ », soit des œuvres imprimées identifiées comme grands ancêtres des fictions hypertextuelles. Si cette généalogie choisie a d'abord beaucoup à voir avec le réemploi que fait la première critique hypertextuelle des références théoriques issues du tournant lectoral et du post-structuralisme, elle exerce une influence durable sur le champ universitaire puisque les parallèles avec les textes de ce corpus imprimé font régulièrement retour dans des ouvrages plus récents⁷.

Les œuvres citées sont peu nombreuses : on rencontre essentiellement des mentions de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, de *Rayuela* de Julio Cortazar, des œuvres combinatoires

1 Katherine Hayles, qui a contribué à introduire l'expression, parle de littérature « digital born ». N. Katherine HAYLES, « Electronic Literature: What Is It? », sur *The Electronic Literature Organization*, <https://eliterature.org/pad/elp.html>, 2 janvier 2007.

2 *Ibid.*

3 On pense ici au Répertoire d'œuvres hypermédiatiques du laboratoire NT2 de l'Université du Québec à Montréal (<https://nt2.uqam.ca/fr/nature/repertoire>) et au Répertoire des écritures numériques de la Chaire des écritures numériques du Canada (<https://repertoire.ecrituresnumeriques.ca/s/repertoire/page/accueil>).

4 Marcello VITALI-ROSATI, « La littérature numérique, existe-t-elle? », *Digital Studies / Le champ numérique*, n° 6, 6 février 2015 (en ligne : <https://www.digitalstudies.org/article/id/7262/>, consulté le 3 septembre 2022).

5 Alexandre GEFEN, « Le devenir numérique de la littérature française », *Implications philosophiques*, 2012 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01624152>, consulté le 3 septembre 2022).

6 Anaïs Guilet retrace dans sa thèse les origines de ce terme, employé d'abord par George Landow et Paul Delany avant d'être repris en France chez certains des premiers spécialistes de la littérature numérique. Anaïs GUILLET, *Pour une littérature cyborg*, op. cit., p. 152-157.

7 Voir par exemple Serge BOUCHARDON (dir.), *Un laboratoire de littératures : Littérature numérique et Internet*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2007 (en ligne : <http://books.openedition.org/bibpompidou/214>, consulté le 26 juillet 2022) pour des parallèles similaires avec la littérature imprimée.

de l’OuLiPo, particulièrement convoquées dans la recherche francophone, notamment les textes de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* et *Un contre à votre façon*. L’œuvre de Borges est aussi régulièrement sollicitée, surtout la nouvelle « El jardín de senderos que se bifurcan », ainsi que *Composition n°1* de Marc Saporta et, de manière plus ponctuelle, des textes comme *Don Quijote* ou *Finnigan’s Wake*. Dans leur grande majorité, ces œuvres appartiennent à un canon littéraire prestigieux, ou sont *a minima* reconnues pour leur dimension expérimentale ou avant-gardiste. En se plaçant dans leur descendance, la littérature numérique peut ainsi prétendre à une certaine respectabilité¹ voire, comme le sous-entendent parfois les travaux critiques portant sur l’hypertexte, à faire « mieux » que ses ancêtres puisqu’elle s’est libérée du « carcan » que l’on associe alors au livre². De manière plus profonde, elle s’inscrit aussi dans un ensemble d’expérimentations qui sont d’ordre matériel ou narratif (la poésie, à l’exception de *Cent mille milliards de poèmes*, est beaucoup plus rarement citée, et ce en dépit d’audaces formelles souvent plus marquées que dans le récit). On peut en fait identifier au sein du corpus mobilisé plusieurs catégories, dont les liens avec le numérique sont plus ou moins apparents. Le fil principal, qui perdurera après la fin de l’hégémonie de l’hypertexte, est celui d’une littérature non-linéaire, que cette non-linéarité se manifeste dans la construction du récit (comme dans *Finnigan’s Wake*), dans la structure non-conventionnelle des exemplaires (comme dans *Rayuela*), ou même qu’elle soit simplement représentée (comme chez Borges). Mais certaines des œuvres convoquées se distinguent aussi par un travail spécifique sur l’objet-livre (*Tristram Shandy*) qui participe parfois à les rapprocher des livres-objets (*Cent mille milliards de poèmes* ou *Composition n°1*). Enfin on y retrouve aussi des textes plus anciens, associés à la tradition anti-romanesque (*Tristram Shandy* à nouveau, *Don Quijote*).

Même lorsque ce corpus est repris pour construire des généalogies qui ne sont plus à charge contre le support livresque, il semble que leur principe souterrain est souvent trop peu examiné : derrière un assemblage hétéroclite, ces textes ne possèdent pas la transparence matérielle à laquelle on associe la majorité des œuvres littéraires. Cette idée d’une « tradition matérielle » de la littérature qui réunirait des œuvres expérimentales imprimées et l’essentiel

1 On notera par ailleurs que ces liens revendiqués ont aussi pu contribuer, dans une dynamique inverse, à la notoriété ou à la postérité de certains textes. La célébrité de *Composition n°1*, notamment, est surtout d’ordre critique, et il est d’ailleurs probable que la critique numérique en hérite via le rejet dont elle avait d’abord fait l’objet dans les théories de la lecture (la mention qu’en fait Umberto Eco sera ainsi discutée au chapitre 1). *Cent mille milliards de poèmes*, en revanche, a vu sa postérité largement assurée par les multiples adaptations numériques que le texte a connu, et qui ont contribué à l’ancrer dans une certaine histoire de la littérature.

2 Anaïs GUILLET, *Pour une littérature cyborg*, op. cit.

de la production numérique est stimulante sur certains plans (Espen Aarseth la transfigure ainsi à travers la catégorie de « littérature ergodique¹ »), mais elle se dissout nécessairement si on l'analyse à l'aune de l'exemplaire. En effet, de ce point de vue tous les textes sont matériels ; c'est la manière dont ils vont mettre en scène cette matérialité qui peut varier.

Fort de ce principe, le présent travail ne cherche pas à « faire corpus », que ce soit du côté de la littérature numérique ou d'une « littérature matérielle » que l'on construirait de façon transversale. Son objectif est plutôt de *donner corps* à des exemplaires particuliers sans leur appliquer de grille uniformisante et en accueillant leur diversité. On trouvera parmi les exemples convoqués des références issues du corpus des « proto-hypertextes », mais celles-ci seront examinées non plus en tant qu'hypothétiques ancêtres du numérique mais comme des cas remarquables, au sens littéral, de défamiliarisation des propriétés matérielles des exemplaires. Ainsi *Tristram Shandy*, qui possède une certaine forme de centralité en ce qu'il est à la fois cité par la critique numérique et par la théorie littéraire, servira ici d'emblème à la lecture d'exemplaire dans une réinterprétation matérielle inédite. Le recours parallèle à de nombreux exemples issus d'une littérature plus ancienne, parfois manuscrite, ou des créations numériques fort différentes des hypertextes permettra également de s'éloigner d'un face à face des supports trop essentialisant, tout en déconstruisant la cohérence du corpus proto-hypertextuel. Ainsi, dans un cadre qui favorise l'altérité des objets convoqués, seront abordées des formes numériques qui, comme un certain nombre d'œuvres imprimées et manuscrites, ne sont pas purement textuelles et intègrent l'image, le son ou la vidéo. Cette ouverture doit aussi contribuer à tenir à distance une habitude identifiable dans les théories du tournant lectoral, qui veut que l'on raisonne à partir d'un corpus canonique assez réduit et supposé connu. Cela témoigne d'une « conception intensive de la lecture et de la culture² » à laquelle une théorie de l'exemplaire se doit d'être étrangère.

Une telle diversité doit de plus permettre de remettre en question la réputation d'exceptionnalité qui s'attache aux textes littéraires dont les particularités matérielles sont considérées comme saillantes. La littérature anti-romanesque, les livres-objets et livres d'artistes, les livres-jeux, ou encore dans des catégorisations beaucoup plus larges, la littérature numérique et les textes manuscrits font ainsi communément figures de « cas limite » ou d'hapax au titre du caractère parodique, expérimental, ludique ou pré-littéraire qui

1 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, *op. cit.*

2 Bertrand GERVAIS, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, *op. cit.*, p. 26-27.

leur est attribué¹. Dès lors, en effet, que l'on pose la matérialité de toute la littérature par le biais de l'exemplaire, de tels exemples ne peuvent plus être directement conçus comme minoritaires mais deviennent surtout le moyen de révéler ce qui est non-perçu ou normalisé dans les autres textes. Le parodique et l'expérimental font alors logiquement surgir le caractère conventionnel d'une transparence matérielle des textes. Cette idée rejoint les analyses de René Audet² ou de Marie-Laure Ryan³ qui analysent les conditions de variation de cette transparence, ou celles de Samuel Archibald⁴ qui souligne que les textes numériques, en dénudant nos habitudes manipulatoires, illustrent une perception variable des aspects techniques des objets lus, en fonction du contexte et des habitudes qui sont les nôtres.

I. Structure et progression

Le mouvement que suivra ici la réflexion est avant tout celui d'une progression conceptuelle qui, en allant de l'exemplaire au corps qui le lit, et de ce corps à l'expérience de lecture dans ses différentes dimensions matérielles, cherche à construire un cadre théorique au sein duquel les matières de nos lectures pourront prendre sens. Le premier temps de la réflexion sera ainsi consacré à faire exister théoriquement l'exemplaire comme objet de lecture, contre une tradition linguistique prompte à effacer la matérialité du texte, en proposant d'en faire le lieu d'un entremêlement entre langue et matière et d'une diversification des objets de lecture qui appelle à déconstruire l'idée d'une identité du texte à lui-même.

À cette matière de l'exemplaire devra répondre la matière du corps du lecteur, ou plutôt des corps des lectrices et lecteurs individuels, telle que l'exemplaire permet de la construire et telle qu'elle est susceptible d'être infléchie et transformée au cours de la réception. Point de rencontre et lieu de croisement des singularités, la question du corps servira de pivot pour explorer, dans un second temps, les différentes modalités d'une action lectorale désormais envisagée dans ses possibilités et ses impossibilités matérielles. La lecture, dans ce cadre, prend la forme d'une performance encadrée par l'exemplaire,

1 Ce phénomène sera illustré aux chapitres 1 et 2 notamment autour de la catégorie de ce que Gérard Genette nomme, dans sa théorie esthétique, des « œuvres mixtes ».

2 René AUDET, « L'objectification (visuelle, numérique) des romans, ou la narrativité à l'épreuve de l'expérience matérielle des œuvres », *textImage*, n° 11, 2019 (en ligne : https://www.revue-textimage.com/17_blessures_du_livre/audet1.html, consulté le 4 septembre 2022).

3 Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, op. cit., p. 176.

4 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, op. cit.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

susceptible de nombreuses divergences individuelles et ouvrant à l'appropriation et à la transformation par les lectrices de leurs exemplaires.

Partie 1 :

Les matières de l'exemplaire.

**Penser l'objet de lecture en
régime matériel**

Dans le prolongement du travail de définition entamé en introduction, cette première partie se consacre à un modelage théorique de l'exemplaire entendu comme objet de lecture. En effet, bien qu'il joue dans la réception un rôle empirique certain, il a généralement été considéré comme *insignifiant* sur le plan conceptuel. Il s'agira donc d'établir ici les principes qui, au sein d'un paradigme matériel, font de l'exemplaire une notion théorique pouvant se substituer au texte linguistique auquel se sont historiquement consacrées les théories de la lecture.

Afin d'identifier les causes profondes de l'exclusion dont l'exemplaire a fait l'objet, le chapitre 1 reviendra dans un premier temps sur la scission fondamentale entre langue et matière qui structure le champ théorique. On montrera qu'elle peut être rattachée à l'opposition, classique en philosophie esthétique, de l'œuvre et de l'exemplaire, et plus largement à une conception dite allographique de la littérature. Dans ce contexte, l'exemplaire est en effet considéré comme une copie matérielle entièrement dépendante de l'entité linguistique et idéale qu'est l'œuvre. Les effets dualistes de l'allographisme sur la théorie littéraire comme sur les premières études consacrées à la littérature numérique expliquent l'effacement conceptuel dont l'exemplaire a fait l'objet dans ces deux champs, ainsi que leurs difficultés à prendre en compte aussi bien la dimension matérielle de la lecture papier que la dimension signifiante de la lecture numérique.

C'est en s'écartant d'un tel binarisme que l'on propose, au chapitre 2, de repenser la notion de matérialité littéraire telle qu'elle peut se concevoir non plus au sein d'un paradigme de l'œuvre, mais bien dans un cadre théorique qui ne sépare pas le sens de la technique. Après une étude de cas consacrée à la page blanche du roman *Tristram Shandy*, espace idéal pour déplier les enjeux d'une lecture matérielle, on formule l'hypothèse théorique d'une double matérialité de l'exemplaire : celui-ci posséderait à la fois une matérialité concrète, correspondant à ses propriétés techniques en tant qu'objet réel, et une matérialité imaginaire, correspondant à des propriétés construites par la lecture. C'est dans la tension entre ces deux pôles, et dans les différents équilibres qu'ils permettent d'établir, que peut s'inventer une matérialité littéraire nouvellement signifiante.

Fort de cette conception dynamique d'un exemplaire qui s'autonomise du référent linguistique qu'était l'œuvre, le chapitre 3 explore pour sa part les conséquences de la lecture d'exemplaires en termes de diversification matérielle : s'il est admis que nous ne lisons pas le même texte, mais des exemplaires conçus comme autant d'objets aux propriétés diverses, ces derniers ne peuvent plus être considérés comme des copies indifférentes issues d'un système

de reproduction tourné vers la répétition du même. Les différences matérielles qui séparent nos exemplaires deviennent alors signifiantes, et leurs effets sur la lecture doivent être étudiés. Au principe d'identité du texte, qui dominait dans un cadre de pensée linguistique, se substituent une production matérielle de ressemblances et de différences qui sera considérée jusque dans ses aspects les plus techniques. On proposera ainsi une typologie s'appuyant sur les différentes phases de production des exemplaires (inscription, conservation et restitution) afin de distinguer les niveaux auxquels sont susceptibles d'apparaître des variations matérielles entre nos objets de lecture. Que les différences soient produites à l'échelle d'un support, d'un groupe d'exemplaires ou d'exemplaires individuels, elles appellent à comparer nos objets de lecture, établissant entre eux de nouveaux modes de relation. La lecture d'exemplaires s'affirme ainsi comme une activité obéissant des principes non-dualistes, au sein de laquelle toute matérialité est signifiante et singulière.

Chapitre 1 — Langue contre matière : analyse du dualisme de la théorie littéraire

On s’imagine généralement que les théories sont en lévitation au-dessus du monde, qu’elles planent, abstraites et souples comme des rubans lumineux, et que nous n’avons qu’à nous arrêter, lever la tête et commencer à lire leurs énoncés dégagés des contingences. [...] Et bien sûr, à la moindre occasion, les théories retombent, retraversent le ciel dans l’autre sens, reposent leur verre, se plantent en pleine mer ; elles quittent leur robe, et en dessous il y a une autre robe, elles se disent : « Tiens, une double robe » ; mais elles remettent la réflexion à plus tard¹ . »

Emmanuelle Pireyre, *Féerie Générale*

Introduction

Le projet d’une théorie de la lecture pensée à partir de l’exemplaire naît d’un constat : la matérialité a toujours occupé une place problématique dans les modèles théoriques et critiques consacrés à la réception des textes. Avant de pouvoir en construire les fondements, il est nécessaire de se confronter à ce problème, qui informe, comme on l’a vu en introduction, la constitution du champ des études littéraires au point d’être responsable de scissions disciplinaires, et qui détermine également la place qu’a tenu au sein de ce champ la notion d’exemplaire.

Les théories du tournant lectoral ont en effet, sous des formes diverses, congédié la matière des textes et celle des lecteurs et lectrices au profit d’une appréhension essentiellement linguistique de la lecture qui, si elle a connu dans les décennies récentes des évolutions, n’est que rarement questionnée. C’est de cette exclusion dont ne peuvent se satisfaire les premiers chercheurs et chercheuses qui s’intéressent à la textualité numérique : confrontés à un discours abstrait tourné vers la production du sens, ils vont en chercher les « concrétisations » techniques sur le nouveau support. Ce renversement des valeurs théoriques

1 Emmanuelle PIREYRE, *Féerie générale*, Paris, Éditions de l’Olivier, 2012, p. 210.

se cristallise autour de l'hypertexte, forme numérique nouvelle, pour donner naissance à un idéal technique qui entend remplacer le Texte linguistique des décennies précédentes. Au sein de cet idéal, la matière fait retour mais se trouve coupée de la langue, ce qui affecte profondément la conception de la lecture qui lui est attaché. Ces deux positions, qui s'organisent autour d'une ligne de partage stricte entre langue et matière, sens et technique, abstraction et concrétude, semblent opposées en tous points.

On voudrait pourtant formuler l'hypothèse qu'elles sont toutes deux les manifestations les plus visibles d'un dualisme conceptuel qui parcourt en réalité sous diverses formes l'ensemble du champ littéraire. Par son prisme, la théorie a pu construire un propos général sur la lecture qui évacue tout à fait la question des supports textuels et des objets manipulés, tandis que le mouvement technophile constitué autour de l'hypertexte éliminait de son champ d'étude les mouvements intérieurs de la réception et la question de l'interprétation. Pour autant, ce dualisme littéraire fait largement figure d'impensé au sein du champ qu'il contribue à constituer. Il ne va en effet pas de soi d'aborder le texte comme une entité scindable entre une « âme » linguistique lui servant de substance et un « corps » soumis aux divers accidents de la matière. De la même manière, opposer une lecture « dans la langue », faites de mouvements intérieurs et tournée vers le sens, et les manipulations et postures physiques qui l'accompagnent nécessairement est une opération qui peut être interrogée. Dès lors, comment expliquer la puissance de cet arrière-plan ontologique ?

À partir des multiples oppositions identifiées jusqu'ici, on peut remonter à un couple notionnel qui joue un rôle fondamental au sein du système littéraire : l'œuvre et l'exemplaire. Telles qu'elles ont été définies par la philosophie esthétique, ces deux notions inaugurent en effet au cœur de la littérature un partage essentiel et une hiérarchisation entre langue et matière qui semble constituer l'origine du dualisme que l'on a postulé. Au sein de ce partage, c'est l'œuvre qui domine, et avec elle une conception opérable de la littérature et de la lecture. L'exemplaire, lui, occupe dans son association au matériel une place subalterne qu'il devient nécessaire d'examiner. En effet, c'est à l'aune de cette secondarité que l'on pourra mesurer ce qui, dans l'appréhension de l'expérience de lecture, manque. La place de l'exemplaire sera alors à réinventer.

Avant de s'intéresser en détail aux deux discours critiques identifiés comme les pôles du dualisme littéraire, on tentera d'analyser ses origines, en examinant l'articulation ontologique entre œuvre et exemplaire opérée au sein de la philosophie esthétique. La conception de la littérature qui en découle, celle d'un art dit allographique où l'entité

linguistique qu'est l'œuvre prime sur les manifestations concrètes des exemplaires, permettra d'éclairer le face à face critique entre théories de la lecture et pensée de l'hypertexte. On verra que dans les premières, la matière n'existe que sous une forme métaphorisée, elle est intériorisée tandis que tout aspect concret est exclu de la définition de la lecture. La seconde, en prétendant, par la lecture hypertextuelle, « concrétiser » les concepts théoriques, fait au contraire de la lecture une activité purement technique et externe, sans que cette inversion des valeurs ne lui permette d'échapper au cadre dualiste auquel elle réagit. En s'intéressant dans un dernier temps aux prolongements que ces deux tendances ont pu avoir dans l'ensemble du champ littéraire, on montrera que ce phénomène ne peut se réduire à un moment historique, et qu'il constitue bien un problème plus large affectant la théorisation de la lecture, auquel les prochains chapitres tenteront de répondre.

I. L'œuvre et l'exemplaire : allographisme de la littérature et paradigme opéral

Là où la critique littéraire use volontiers d'un terme unique, celui de « texte » pour désigner l'objet qui l'occupe, la philosophie de l'art dispose de deux notions pour penser le produit de la littérature : l'œuvre et l'exemplaire. Bien que leur charge conceptuelle puisse facilement passer inaperçue en raison de leur fréquence dans le vocabulaire courant, ils permettent de rendre compte de deux modes distincts d'existence du texte, l'un idéal et l'autre matériel. Pour autant, œuvre et exemplaire ne constituent pas des notions indépendantes : leur articulation par l'ontologie de l'art se révèle déterminante en ce qu'elle instaure entre elles une hiérarchie qui informe en réalité tout le système littéraire, et plus spécifiquement la conception du texte qui y domine. Cette séparation et cette hiérarchie est caractéristique du dualisme littéraire que l'on voudrait analyser ici. L'appréhension de la littérature comme art allographique, c'est-à-dire comme un art dont les productions se caractérisent par leur reproductibilité linguistique, contribue à faire de la matérialité littéraire une donnée contingente et justifie son effacement des discours sur la lecture. L'allographisme, en faisant de la littérature un art du langage, inscrit en effet la lecture dans un cadre où l'œuvre est première et l'exemplaire second, et lui assigne une fonction de seul déchiffrement. Est ainsi établi ce qu'on appellera un paradigme opéral et linguistique, au sein duquel le rapport au texte est conçu sur le mode de l'intangibilité.

Les deux principaux représentants d'une conception allographique de la littérature sont Nelson Goodman, qui crée le terme et le définit dans le cadre de son système des arts, et Gérard Genette, qui s'appuie dans *L'œuvre de l'art*, son unique ouvrage d'esthétique, sur la classification goodmanienne pour développer ses propres hypothèses concernant le mode d'existence des œuvres. Ces deux ontologies ont des objectifs différents : là où Goodman s'intéresse avant tout au problème de l'authenticité des œuvres, Genette oriente son système en vue de la relation esthétique. La place qu'elles accordent à la lecture, et partant, au texte, est donc variable, mais elles permettent d'identifier deux idées centrales que l'on retrouvera à l'arrière-plan des théories de la réception : l'importance déterminante accordée à la notation chez Goodman, et la compréhension de l'œuvre littéraire comme idéalité chez Genette.

A. *Languages of Art* : règne de la notation et indifférence de la matière

Dans *Languages of Art*, Goodman prend pour point de départ le phénomène de la contrefaçon pour distinguer deux types d'œuvres : celles qui sont falsifiables, et celles qui ne le sont pas. Il nomme les premières autographiques, et les secondes allographiques. L'enjeu chez lui est donc d'emblée celui d'une reproductibilité de l'œuvre d'art. Cette question va orienter la fonction que prend le couple œuvre-exemplaire, et la place réservée aux propriétés matérielles en littérature.

L'exemplaire comme « copie vraie » de l'œuvre : le critère de l'identité orthographique

La peinture, art autographique par excellence, produit des objets dotés de propriétés matérielles spécifiques qui, si elles sont reproduites, donneront lieu à une copie qui ne pourra prétendre se substituer à l'original : on parlera dans ce cas de faux. À l'inverse, en littérature ou en musique, deux arts allographiques, les copies pourront être, selon le mot de Goodman, « genuine¹ », c'est-à-dire authentiques, et coexister sans qu'il soit question de contrefaçon puisqu'elles correspondent toutes de la même manière à l'œuvre : « There is no such thing as a forgery of Gray's *Elegy*. Any accurate copy of the text of a poem or novel is as much the

1 Nelson GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill Company, 1968, p. 112-113. L'ouvrage a été traduit en français par Jacques Morizot sous le titre *Langages de l'art*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1990. Je choisis de me référer ici au texte anglais dans la mesure où les formules goodmaniennes font l'objet d'un commentaire de détail qui m'amènera parfois à proposer des traductions qui s'écartent des choix faits par Morizot (voir note 11).

original work as any other¹. » Ces copies authentiques constituent non plus des faux, mais des exemplaires de l'œuvre². Il faut noter que la règle reste valable dans le cas d'une copie frauduleuse de manuscrit auctorial : une partition de la *Symphonie de Londres* de Haydn, si elle est reproduite exactement, constitue un exemplaire valide de cette œuvre quand bien même elle se trouverait dans un faux du manuscrit original de l'auteur, objet autographique et donc falsifiable. S'interrogeant sur ce qui authentifie l'exemplaire comme copie exacte, Goodman retient le critère de l'identité orthographique : pour mériter son nom, un exemplaire de *La Chartreuse de Parme* doit noter le même texte que celui produit par Stendhal. C'est ce qu'il nomme « sameness of spelling » :

Let us suppose that there are various handwritten copies and many editions of a given literary work. Differences between them in style and size of script or type, in color of ink, in kind of paper, in number and layout of pages, in condition, etc., do not matter. All that matters is what may be called *sameness of spelling* : exact correspondence as sequences of letters, spaces, and punctuation marks. Any sequence – even a forgery of the author's manuscript or of a given edition – that so corresponds to a correct copy is itself correct, and nothing is more the original work than is such a correct copy³.

En d'autres termes, deux textes possédant le même enchaînement de caractères, quelles que soient par ailleurs les différences qu'ils peuvent présenter sur d'autres plans, sont en droit des exemplaires d'une même œuvre⁴. Je peux choisir de reproduire le texte de *La Chartreuse de Parme* à la bombe sur un mur, le graver sur un arbre, le coudre sur un vêtement : si je n'ometts aucun mot ou signe de ponctuation, il s'agira toujours d'un exemplaire valide. Par l'adoption de ce critère, Goodman instaure dans son système une antériorité logique de l'œuvre allographique sur ses exemplaires : elle n'est pas un objet défini par son histoire matérielle, comme c'est le cas pour les œuvres autographiques, mais un moule linguistique dans lequel

1 *Ibid.*, p. 114.

2 Les termes employés par Goodman ont ici leur importance. Il parle d'« instance » pour désigner les manifestations correctes d'une œuvre, qu'il s'agisse des multiples exemplaires d'une œuvre littéraire ou de l'objet unique que constitue un tableau. Dans *L'Œuvre de l'art*, Gérard Genette remarque que l'acception de ce mot est plus large que celle du français « exemplaire », employé dans la traduction (Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p. 125, note 10). Un terme plus adéquat serait celui de « copy », que Goodman utilise lorsqu'est en jeu la distinction entre autographique et allographique. Le détour par l'anglais a le mérite de souligner que l'exemplaire allographique n'est pas envisagé dans son unicité (contrairement à l'« exemplaire » autographique), mais bien dans une relation de dépendance avec l'œuvre, dont il doit la notation.

3 Nelson GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, *op. cit.*, p. 115-116.

4 On notera que le nominalisme strict de Goodman a pour conséquence d'exclure de la relation opéréal toutes les traductions d'un texte : elles constituent pour lui en droit d'autres œuvres, donnant lieu à leurs propres exemplaires. Genette résout pour sa part cette question en considérant que la traduction est un mode d'immanence pluriel du texte littéraire et que l'identité opéréal est alors assurée d'un texte à l'autre non plus par une identité de la lettre (*sameness of spelling*) mais une identité sémantique (*sameness of meaning*).

Ibid., p. 209, et Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, *op. cit.*, p. 275-282.

l'exemplaire doit se fondre¹. Ce moule est lui-même immatériel : l'essentiel des propriétés physiques de la copie, y compris celles qui touchent à l'écrit (police, taille des caractères, couleur, *etc.*) sont implicitement rejetées du côté de l'exemplaire, et écartées comme contingentes : le signe est séparé de sa (typo)graphie. On touche là un aspect central de la compréhension goodmanienne de l'allographique : dans tout art allographique, la matière, presque ironiquement, « do[es] not matter² ». C'est cette mise à l'écart du matériel qui va permettre de penser l'exemplaire comme fondamentalement *indifférent*, et uniquement déterminé par son rapport d'identité linguistique avec l'œuvre. Là où l'œuvre autographe se définissait par le caractère essentiel de toutes ses propriétés, l'œuvre allographique ne dépend que d'une seule d'entre elles, le contenu de la notation, également appelé *script*³.

Improductivité de la lecture en régime allographique

Appliquée à la littérature, cette conception pour ainsi dire minimaliste de l'œuvre permet d'assurer une certaine standardisation de la lecture : les propriétés physiques de mon exemplaire personnel importent peu, ce qui compte est que je lise ce qui, d'un exemplaire à l'autre, sera considéré comme le *même texte*. Il faut noter que la théorie goodmanienne ne réserve par ailleurs aucune place au texte lu, bien qu'elle s'interroge brièvement sur son statut. Tentant de comprendre ce qui distingue les régimes autographiques et allographiques, Goodman commence en effet par envisager une classification des arts selon leur nombre de phases (*stages*) : la peinture serait un art à une phase, puisque son produit fini (*end-product*) est le tableau, le travail du peintre correspondant à la seule étape de production ; la musique, au contraire, possède deux phases, la composition et l'exécution de la partition, Goodman considérant que le produit fini est dans ce cas le morceau joué. Le cas de la littérature semble un instant plus incertain, et donne lieu à la remarque suivante :

[T]he text is not merely a means to oral readings as a score is a means to performances in music. An unrecited poem is not so forlorn as an unsung song ; and most literary works are never read aloud at all. We might try to make literature into a two-stage art by

1 Cette idée d'un « moule » linguistique préexistant à toute copie rejoint ce qui constitue pour Jan Baetens le problème d'un impensé de l'original dans l'allographisme de Goodman : « Refuser la possibilité même d'une falsification conduit ainsi à rendre inattaquable la notion d'origine placée dans un ailleurs, sinon impensable, du moins impensé. La notion même d'allographie s'avère ainsi on ne peut plus idéologique. »

Jan BAETENS, « Autographe/allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman) », *Revue Philosophique de Louvain*, n° 70, 1988, p. 192-199 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1988_num_86_70_6498, consulté le 10 août 2022), p. 198.

2 Nelson GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, *op. cit.*, p. 115.

3 *Ibid.*, p. 199 et suivantes.

considering the silent readings to be the end-products, or the instances of a work ; but then the lookings at a picture and the listenings to a performance would qualify equally as end-products or instances, so that painting as well as literature would be two-stage and music three-stage¹.

Ce qui est en jeu ici, c'est la distinction entre exécution (*performance*) et réception. La différence est claire : l'exécution musicale produit une manifestation de l'œuvre qui sera correcte ou incorrecte selon le respect accordé à la partition ; la lecture, quand elle est silencieuse, n'inscrit rien, ne produit rien, et la question de son adéquation avec le script de l'œuvre ne se pose pas. Le partage entre lecture à voix haute et lecture silencieuse peut sembler relativement artificiel, de même que le fait de situer l'exécution entièrement du côté de la production de l'œuvre, quand on peut facilement arguer qu'elle nécessite une lecture spécifique de la partition. Cependant, une telle scission est nécessaire à la cohésion du système goodmanien, qui est fondamentalement indexé sur les modes de *production* des œuvres d'arts : y inclure la réception aurait pour conséquence de brouiller la séparation entre régime allographique et autographique.

En effet, si l'on accepte que l'observation d'un tableau constitue une manifestation de l'œuvre, quel statut donnera-t-on à la « copie » ainsi créée ? Avec une telle hypothèse, tous les arts deviennent des arts d'exécution, allographiques dans leur production, et le classement est réduit à une tautologie. L'adoption du critère de l'identité orthographique se couple donc chez Goodman d'une mise à l'écart de la réception qui n'est pas sans conséquence pour le statut du texte : si la lecture est improductive, c'est bien que seul le geste auctorial est capable d'accéder à la notation, de marquer le texte et de déterminer ce qui en deviendra reproductible. Comme l'écrit Goodman, « ce que l'écrivain produit est le dernier mot » (« what the writer produces is ultimate² »). Pour cette raison, annoter mon exemplaire de *La Chartreuse de Parme* est, en régime allographique, un geste improductif. Mes *marginalia* n'intègrent pas le texte, elles ne font que s'y superposer et, en toute logique, aucune édition subséquente ne devrait les reproduire : annotation n'est pas notation. La notation, en fondant l'identification et la reproductibilité textuelles sur la lettre produite par l'auteur, participe donc bien d'un paradigme opéral, au sens où elle fixe et protège la couche linguistique du texte,

1 *Ibid.*, p. 114.

2 *Ibid.* Je traduis. On notera que ce choix de traduction pour « ultimate » s'écarte de celui qui est fait par Jacques Morizot dans sa propre traduction du texte de Goodman : « ce que produit l'écrivain est ultime ». « Ultime » a l'avantage d'éviter toute confusion et de rendre compte à la fois, par proximité, des sèmes de finalité et de prestige d'« ultimate ». Il me semblait cependant important de faire ressortir ici la dimension linguistique de la notation auctoriale, et ses conséquences pour ce que peut produire la lecture.

Nelson GOODMAN, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Jacques Morizot (trad.), Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 148.

rendue littéralement intouchable. Cette opération ne peut avoir lieu qu'à travers une neutralisation de l'exemplaire, et de l'*autre* texte dont il est porteur.

B. L'Œuvre de l'art : idéalité de l'œuvre et secondarité de l'exemplaire

Genette, en choisissant d'adopter, contre d'autres classements, la distinction goodmanienne entre autographisme et allographisme, va en quelque sorte accentuer cette neutralisation, malgré tous les assouplissements qu'il apporte aux oppositions établies par le philosophe américain. Il hiérarchise en effet les notions d'œuvre et d'exemplaire de manière beaucoup plus nette, ce qui a pour conséquence de formaliser l'existence d'un paradigme opéréal.

Scission ontologique de l'œuvre et de l'exemplaire

En effet, sa conception de l'œuvre littéraire prend un tour nettement plus idéaliste, ce qui a pour effet de la séparer de l'exemplaire. Le nominalisme de Goodman empêchait une telle coupure : chez lui, le couple notionnel désignait pour ainsi dire les deux faces d'une même réalité ; pour Genette, au contraire, ce sont bel et bien deux objets distincts. Cette distinction est de nature ontologique, et tient au régime d'immanence de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire à son mode d'existence fondamental, qui est idéal. En d'autres termes, l'œuvre est un type, manifesté dans le réel par ses exemplaires, mais jamais dans sa forme pure : ainsi on ne trouvera jamais *La Chartreuse de Parme* dans sa bibliothèque, seulement un volume de l'une de ses éditions. Il devient donc possible de penser l'existence de l'œuvre de manière autonome, y compris dans les cas où elle ne possède pas ou plus de manifestations physiques : Genette avance que les œuvres perdues de *Fahrenheit 451* survivent sous forme de manifestations dans la mémoire de leurs lecteurs, et que leur identité opéréal est donc intacte¹.

L'exemplaire, lui, ne jouit pas d'une telle indépendance ; en tant que simple véhicule de l'œuvre, il perd même toute dimension littéraire :

Un exemplaire de *La Mort des amants* n'est pas une *Mort des amants* parce qu'un exemplaire de ce poème n'est pas un poème. Un individu est ce qui est logiquement ultime dans son genre, *La Mort des amants* est un individu (idéal) parce qu'ultime dans le

1 Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, op. cit., p. 158.

genre des poèmes. « Au-delà » commence un autre genre (une autre classe), celui des exemplaires de poèmes¹.

Cette définition a son importance car, outre qu'elle marque un rapport au texte que l'on peut dire platonicien, elle permet aussi d'exclure de fait l'exemplaire de tout discours sur le littéraire. Le propos de Genette n'est donc pas tout à fait dénué d'enjeux disciplinaires, d'autant qu'il rappelle à l'ouverture de l'ouvrage que la poétique, son champ d'investigation premier, n'est jamais qu'un « canton » de la théorie de l'art².

Les « œuvres mixtes » : un reste matériel ?

Plus complexe est la question de la place des propriétés matérielles des textes au sein de cette scission accentuée entre œuvre et exemplaire. Genette reconnaît que certaines spécifications de mise en page, par exemple dans le cas de la poésie, peuvent se révéler définitives et participer de l'identité de l'œuvre³. Ce faisant il relativise quelque peu l'importance de la notation, essentielle chez Goodman, mais au prix d'une idéalisation du matériel : en effet, ces spécifications ne relèvent alors plus des caractéristiques propres aux exemplaires, mais sont intégrées au type individuel que constitue l'œuvre, et se trouvent ainsi virtualisées. De plus, elles n'appartiennent pas selon lui au texte mais au paratexte, ce qui justifie peut-être la place restreinte qu'il leur accorde dans son propos :

Mais il y a à cette norme [*de contingence de la mise en page des textes*] des exceptions notables, dont quelques unes sont génériques (aller à la ligne après chaque vers et mettre une capitale en tête du premier mot), certaines personnelles (le refus des capitales chez e.e. cummings), et la plupart propres à telle ou telle œuvre. Les poèmes « figurés » de l'Antiquité (la *Syrinx* de Théocrite, aux vers décroissants comme les tuyaux d'une flûte de Pan) ou du Moyen Âge, les fantaisies graphiques de *Tristram Shandy*, le choix par Thackeray d'une police Queen Anne pour *Henry Esmond* (pastiche thématique, stylistique et typographique d'un roman du XVIII^e), les constellations de caractères du *Coup de dés* mallarméen, les calligrammes d'Apollinaire, le jeu sur les couleurs d'encre dans *Boomerang* de Butor ou l'*Esthétique généralisée* de Caillois, les effets de blanc de la poésie contemporaine constituent autant d'éléments paratextuels intransmissibles en diction mais en principe inhérent à l'œuvre, et qui abaissent son seuil d'idéalité très au-dessous du niveau strictement linguistique. On peut d'ailleurs aussi bien les décrire comme caractéristiques d'œuvres *mixtes*, faisant appel à la fois aux ressources de la langue et à celles (figuratives, décoratives, connotatives) des arts graphiques, comme l'indique bien le terme même de « calligrammes »⁴.

1 *Ibid.*, p. 170-171.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 *Ibid.*, p. 35.

4 *Ibid.*, p. 196-197.

Il est intéressant que Genette tienne à faire de ce type d'œuvres une exception, quand bien même sa liste d'exemples suffit à prouver qu'elles se rencontrent dans tous les genres et à toutes les époques¹. La notion d'œuvre mixte constitue un sérieux *addendum* au volet ontologique de sa réflexion, qui distingue de manière stricte le mode d'être idéal des œuvres allographiques de celui, matériel, des œuvres autographiques. En effet, dès lors que l'on décide de prêter attention aux propriétés matérielles des textes, les cas distingués par Genette peuvent sembler arbitraires : pourquoi intégrer le retour à la ligne en poésie mais pas en prose, par exemple ? Cette catégorie ne fait pourtant pas l'objet de développements supplémentaires. Genette envisage bien, en regard des modes d'immanence, diverses formes de transcendance par lesquelles elles peuvent dépasser leur régime d'existence premier ; cependant, l'opposition entre œuvres autographiques et allographiques y est globalement maintenue et la matérialité des secondes n'y tient qu'une place restreinte. On peut donc soupçonner que ce « cas particulier » constitue en réalité l'un des « restes » de la théorie genettienne, du moins en ce qui concerne la littérature.

Idéalité de l'œuvre et systèmes de reproduction du texte : centralité de l'imprimé

À ce reste il faut rattacher une absence dans le propos du poéticien : celle du numérique. Un tel reproche ne pouvait être fait à Goodman, qui écrit en 1962 ; la version définitive de *L'Œuvre de l'art* date pour sa part de 2010, et l'omission devient notable au sein d'un ouvrage par ailleurs remarquablement éclectique dans le choix de ses exemples, et qui mentionne aussi bien l'improvisation de jazz que la gastronomie. L'ordinateur y fait quelques apparitions furtives, mais essentiellement en tant qu'outil de traitement de texte, sans que ne soit évoqué le développement des arts numériques². C'est une question centrale qui reste en suspens : celle du statut ontologique et esthétique des œuvres produites au sein d'un

1 Genette insiste par ailleurs à plusieurs reprises sur le fait que ces spécifications auctoriales ne sont pas toujours respectées ; il donne notamment l'exemple de Thackeray. Une telle précision sert surtout à marquer la marginalisation de ce type de cas, car le non-respect de ces aspects plus graphiques des œuvres ne semble pas menacer pour lui l'identité opératoire.

2 Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, *op. cit.*, p. 187, 247, 298 (en note), 301, 308 (en note), 466 et 607. Seule exception à cette tendance, la mention page 247 d'une « néo-oralité rigoureusement numérisée » qui pourrait constituer un futur plus autographique de la littérature. Le recours ici à une comparaison avec les productions orales dit assez le refus de Genette de prendre en considération ce qui serait une technique particulière du numérique, qui relève bien plutôt (et même doublement, si l'on prend en compte le rôle du code) de l'écrit. On remarque par ailleurs qu'il parle encore de « disquette » (p. 301), ce qui montre l'absence d'actualisation technique du propos entre la première version du texte, qui date de 1994, et l'édition de 2010.

environnement technologique qui en modifie la reproductibilité¹. Une réflexion sur la lecture qui se veut transversale ne pourra, pour sa part, en faire l'économie, dans la mesure où les conditions de reproductibilité des textes numériques influent directement, comme je serai amenée à le montrer, l'expérience de lecture qu'ils peuvent matériellement construire².

Sous couvert d'une certaine neutralité technique, on peut donc considérer que la littérature est avant tout pensée chez Genette, comme c'était déjà partiellement le cas chez Goodman, comme un art de l'imprimé. L'adoption implicite d'une telle norme a son importance, même dans le cadre d'une réflexion ontologique qui tient le matériel à l'écart du littéraire, car elle adosse les définitions de l'œuvre et de l'exemplaire à un certain corpus, associé au livre dans sa forme la plus traditionnelle. Dès lors, tous les textes qui s'en écartent ne pourront constituer que des cas particuliers. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner le sort qui est fait à l'un des seuls exemples littéraires issu d'une tradition manuscrite, *La Chanson de Roland*. Elle est d'abord introduite en tant qu'œuvre à « immanence plurielle », une forme de transcendance dans laquelle une œuvre possède plusieurs versions distinctes, au lieu de consister en un objet unique comme c'est normalement le cas pour la littérature. Le texte se distingue de plus des exemples modernes en ce qu'il n'est pas attribuable à un auteur unique. Cela en fait, aux yeux de Genette, un « cas extrême », au sens où l'unité opérable du texte ne repose alors plus que sur des bases vacillantes :

Elle ne s'appuie que sur une communauté thématique, et sur le sentiment d'une continuité de tradition, qui nous assure que chaque récitant et/ou transcritteur éprouvait lui-même celui de mettre (non sans liberté) ses pas dans les traces d'un prédécesseur dont il prenait le relais. Ces critères sont manifestement fragiles, et leur légitimité toute coutumière³.

Il semble que la continuité « fragile » entre les versions du texte ait ici beaucoup à voir avec le mode de création associé à la technique manuscrite, où le rapport d'identité entre les textes n'est pas directement pensé dans une logique de reproduction linguistique, phénomène que Genette qualifie de « mouvance » à la suite de Paul Zumthor. Le critère de l'identité orthographique retenu par Goodman n'est donc pas applicable à la littérature médiévale ; le critère auctorial est également invalidé. Le statut des exemplaires manuscrits en devient de ce fait assez incertain. Genette tente de résoudre ce problème en proposant de voir les différentes

1 Pour un ensemble de contributions sur cette question, voir notamment le dossier « Ontologie du numérique » de la revue *Sens Public* : Servanne MONJOUR, Marcello VITALI-ROSATI et Matteo TRELEANI, « L'ontologie du numérique », *Sens public*, n° 1282, 15 décembre 2017 (en ligne : <http://sens-public.org/dossiers/1282/>, consulté le 14 mars 2022).

2 Cet enjeu fera plus spécifiquement l'objet du chapitre 3, consacré à la production de différences entre les exemplaires, et qui s'intéresse aux divergences des modes de reproduction papier et numérique.

3 Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, op. cit., p. 310.

Chanson de Roland non plus comme des exemplaires d'une même œuvre, mais comme des exemples, catégorie intermédiaire située à un niveau plus idéal que les manuscrits dans leur matérialité :

Le *Bénédicté* ou *La Chanson de Roland*, comme identique à un groupe d'objets d'immanence (tableaux ou textes) individuels, est une classe, dont chacun de ses objets d'immanence est un membre, ou, pour accepter ici un terme que nous refusions d'appliquer aux exemplaires de manifestation, un *exemple*. [...] Un exemplaire (*token*) de *La Chartreuse de Parme* n'est « une *Chartreuse de Parme* » qu'au sens figuré, par ellipse ou métonymie, mais un *texte* (*type*) de *La Chanson de Roland*, comme celui du manuscrit d'Oxford (non le manuscrit lui-même), est « une *Chanson de Roland* » au sens littéral : c'est un membre de la classe de textes qui constitue *La Chanson de Roland*, œuvre plurielle qui consiste en l'ensemble de ses textes, *différences comprises* (on ne dirait jamais, sinon par étourderie, que *La Chartreuse de Parme* consiste en l'ensemble de ses exemplaires, différences comprises)¹.

Intégrer le texte médiéval au système allographique demande donc l'ajout d'un niveau ontologique supplémentaire venant s'intercaler dans la hiérarchie œuvre-exemplaire, afin de penser le phénomène de différence notationnel. Genette remarque d'ailleurs que la catégorie des œuvres à objets d'immanence pluriels est condamnée à des constructions « bizarre[s] » car elle s'appuie sur l'usage et réclame donc une certaine souplesse².

Cela appelle une remarque sur le rôle de la transcendance dans *L'Œuvre de l'art* : en tenant compte de l'histoire culturelle et des variations de la réception des textes, ce mode atténue la prééminence du critère auctorial, qui dominait chez Goodman ; mais on pourrait aussi avancer qu'il permet la réinscription au sein d'un modèle opéral de textes qui ne s'en accommodent pas naturellement. L'opération est particulièrement claire dans le cas du texte médiéval : la matérialité spécifique du texte, produit d'une technique manuscrite au sein de laquelle le principe d'identité textuelle n'est pas linguistique mais, comme le souligne Genette lui-même, thématique, est effacée au nom de l'idéalité de l'œuvre. Une fois de plus l'exemplaire disparaît : seul le texte du manuscrit d'Oxford est une *Chanson de Roland*, non le manuscrit lui-même. En d'autres termes, malgré les aménagements permis par l'introduction d'un mode de transcendance, le système genettien repose bien, comme celui de son prédécesseur, sur le caractère second de l'exemplaire, quelles que soient sa nature et ses caractéristiques.

1 *Ibid.*, p. 319.

2 *Ibid.*, p. 315.

Lire l'œuvre plutôt que l'exemplaire : dualisme de la réception

Plus que la notation, c'est ici l'idéalité de l'œuvre qui est la garante du paradigme opéral : en tant qu'objet de l'esprit, l'œuvre « pure » est imperceptible, et est donc préservée de toute transformation physique, n'existant ni dans les mains du lecteur ni dans celles du scripteur médiéval. On retrouve ici une idée goodmanienne, mais sous une forme plus radicale. En effet, Goodman excluait la réception de son système en lui déniait toute forme de productivité : je pouvais manipuler mon exemplaire à loisir sans que jamais l'identité de l'œuvre ne s'en trouve affectée. Genette, lui, intègre la réception, mais la définit strictement dans un rapport à l'œuvre : chez lui ce n'est jamais l'exemplaire qui est lu.

[N]ous avons toujours concrètement affaire à des objets de manifestation, « au sein » desquels nous considérons particulièrement tantôt l'immanence pure (relation de lecture), tantôt la manifestation seule (relation bibliophilique)¹.

Le texte est ainsi perçu de manière scindée. La lecture n'existe que lorsque l'attention est tournée vers ses propriétés idéales, au détriment de ses propriétés physiques. Pour le lecteur, l'exemplaire doit devenir, dans une certaine mesure, invisible. On est face à une formulation particulièrement explicite du dualisme qui travaille la pensée de l'allographisme et de ses effets sur la réception. Retenons qu'une telle définition de la lecture ne va pas de soi : elle se construit, comme on l'a montré, à travers une perception filtrée du corpus sur lequel elle s'appuie. C'est la division conceptuelle introduite par le couple œuvre-exemplaire qui permet d'assurer ce filtrage et en détermine la structure hiérarchique.

Derrière l'élaboration notionnelle du couple œuvre-exemplaire, l'ontologie du texte littéraire telle qu'elle se dessine chez Goodman et chez Genette permet donc de rendre visible l'existence, dans le rapport aux objets littéraires, d'un dualisme qui oppose langue et matière chez le premier, immanence idéale et manifestation physique chez le second. Du point de vue de la lecture, une telle distinction peut être analysée comme axiologique : l'œuvre apparaît en effet comme le seul objet lu, un objet immatériel dont la préséance conceptuelle lui permet d'effacer l'exemplaire. Ses propriétés constitutives, que les deux philosophes placent sous contrôle auctorial, sont ce qui permet d'assurer une identité entre les textes consultés.

Ce déséquilibre invite à faire l'hypothèse que toute pensée de la lecture qui exclut la matérialité du texte ou qui opère plus globalement à partir d'une séparation entre abstraction

1 *Ibid.*, p. 144.

linguistique et concrétude technique, entre sens et matière, s'inscrit dans ce qu'on peut appeler un paradigme opéral, c'est-à-dire un paradigme informé par une conception allographique de la littérature et par les valeurs associées à la notion d'œuvre.

L'intérêt du système des arts proposé par Genette et Goodman est d'exposer clairement les principes de ce paradigme. Dès lors, on ne peut que constater que le rapport allographique aux textes domine une grande partie du champ des études littéraires et oriente également de façon déterminante la manière dont lecteurs et lectrices peuvent se rapporter plus communément à ce qu'ils lisent. Mais c'est dans le domaine de la théorie que l'influence du paradigme opéral s'est sans doute fait le plus sentir. Approcher le tournant lectoral qui s'y déroule à partir des années 1960 par son prisme permet d'en faire apparaître le dualisme, qui se manifeste à travers une conception purement linguistique du texte. Moins intuitivement peut-être, l'axiologie associée à ce paradigme explique aussi que les premières théories de l'hypertexte n'aient pu penser le retour de la technique au sein du discours sur le texte qu'au prix d'une idéalisation de sa matérialité et d'un rejet de ses dimensions « abstraites » qui coupait la lecture de tout rapport à la langue. De part et d'autre, on peut considérer que c'est le même rapport allographique à la littérature qui s'exprime, selon des polarités opposées mais qui ne remettent ni l'une ni l'autre en cause les partages conceptuels de ce système.

II. Dualisme des théories de la lecture et logique de métaphorisation : la langue sans la matière

Bien que l'opposition entre œuvre et exemplaire n'apparaisse pas en tant que telle au sein des diverses théories de la lecture qui émergent dans la deuxième moitié du XX^e siècle, on peut considérer que ces modèles ont, le plus souvent sous la dénomination de « texte », travaillé dans une direction précise le phénomène que la philosophie esthétique distinguait comme lecture de l'œuvre. Le cadre référentiel dans lequel ils s'inscrivent est en effet assez strictement linguistique, et si les différentes tendances qui se dessinent au sein de ce domaine théorique ont à voir avec des variations dans la manière d'appréhender cette langue et le processus de production du sens, l'exclusion du matériel est ce qui les réunit. On constate de ce point de vue que la question de l'exemplaire et de ses propriétés, lorsqu'elle apparaît furtivement chez l'un ou l'autre théoricien, joue un rôle de repoussoir, de ce qui ne peut ou ne doit pas se lire. Mais d'un point de vue plus général, cette matière se trouve surtout effacée, voire pleinement dématérialisée.

Le dualisme propre à la conception allographique de la littérature est donc investi avec des conséquences notables sur la manière dont la lecture peut être envisagée. Si ses aspects les plus concrets, comme la gestualité ou le rapport corporels au texte lu, sont tenus à distance, cette épuration nourrit également la dimension métaphorique du langage théorique de cette époque, qui joue un rôle important dans l'entreprise de conceptualisation menée. On peut de ce point de vue considérer que l'exclusion de la matière est l'un des principes implicites à partir desquels ces théories construisent la généralité de leur propos. On examinera ici les différents modèles qui préexistent aux développements de la littérature numérique et ceux qui sont contemporains de son apparition dans la critique universitaire, dans la mesure où c'est à cette période que le dualisme théorique et opératoire s'exprime le plus nettement. La période qui suit, comme on l'a montré en introduction, n'est pas en rupture avec ces valeurs, mais la question du matériel y affleure d'une autre manière.

A. Virtualisation du texte : lire dans la langue, lire sans les mains

Le premier mouvement qui témoigne d'une inscription des théories du tournant lectoral dans un paradigme opératoire consiste en une virtualisation du texte qui contribue à définir comme non-lecture les opérations liées à la matière littéraire. L'axiologie associée à ce paradigme apparaît alors dans la manière dont ces éléments non-linguistiques sont ostracisés : objet d'un scepticisme critique chez Umberto Eco, ils sont symboliquement associés par Roland Barthes à une certaine institution de la littérature, qui fige le texte.

Œuvre ouverte / œuvre en mouvement : le problème de la lecture « quasi-matérielle »

À bien des égards, le concept qui inaugure ce mouvement critique est celui d'œuvre ouverte, proposé en 1962 par Umberto Eco dans une démarche qui sera plus tard rattachée aux théories de la réception. De manière caractéristique, l'œuvre y est d'emblée définie comme un « message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant¹ », ce qui témoigne de l'ancrage sémiotique de la pensée d'Eco et de son orientation communicationnelle. L'influence de la sémiotique justifie également qu'il applique cette définition à des objets autres que littéraires malgré son cadre de pensée linguistique, sanctionnant ainsi un paradigme devenu dominant avec le structuralisme.

1 Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte* (1962), Chantal Roux de Bézieux (trad.), Paris, Seuil, 1965 (édition originale : *Opera aperta*, 1962), p. 9.

Au sein de cette approche a priori abstraite, le sens à donner à la notion d'ouverture va cependant révéler des incertitudes concernant le rôle joué par la matérialité des œuvres. Si Eco commence par dire que l'œuvre ouverte se caractérise par la multiplicité des *interprétations* auxquelles elle peut donner lieu, ses premiers exemples sont tous musicaux et se distinguent par la latitude qu'ils offrent dans leur *exécution*, latitude déterminée par un travail spécifique sur la forme des morceaux. Il est entre autre question de la troisième sonate pour piano de Pierre Boulez, dont la partition se compose de feuillets articulant des fragments jouables dans un ordre qui est laissé au choix de l'interprète : l'enjeu est donc celui d'une indétermination matérielle, et d'une ouverture assez concrète de l'œuvre, appelant un geste d'assemblage. Cependant, dès qu'il est question de la lecture, cette prise en compte du matériel, qui reste relativement unique dans le paysage de la critique de l'époque, s'atténue : ce sont les textes de Joyce et Kafka qui sont choisis comme principaux représentants de l'œuvre littéraire ouverte, en raison de leur capacité à créer un « halo d'indétermination autour du mot », notamment par le recours au symbole, figure de l'ambiguïté interprétative¹. L'ouverture dont il est ici question est d'une nature différente de celle qui caractérisait la partition de Boulez : l'indétermination matérielle devient purement linguistique, éloignée d'une hypothétique « exécution » littéraire.

Eco va donc distinguer, au sein des œuvres ouvertes, celles qui appellent une collaboration mentale de la part du récepteur, et celles qui programment une collaboration « quasi-matérielle² ». Ces dernières sont les « œuvres en mouvement », et sont « susceptibles d'assumer des structures imprévues et matériellement inachevées³ ». Cette catégorie accommode l'essentiel de ses exemples musicaux ainsi que des œuvres issues des arts plastiques, au point que l'on peut se demander si elle n'introduit pas dans les faits une scission entre les arts. Le seul exemple littéraire d'œuvre en mouvement retenu par le critique est en effet, de manière frappante, une œuvre au statut hypothétique. Il s'agit du *Livre* de Mallarmé, projet jamais abouti dont il donne la description suivante :

L'œuvre se serait composée d'une série de fascicules non reliés entre eux; la première et la dernière page de chaque fascicule auraient été rédigées sur une même grande feuille pliée en deux, marquant le début et la fin du fascicule; à l'intérieur, un jeu de feuilles simples, mobiles, aurait permis toutes les combinaisons possibles, sans qu'aucune soit privée de sens⁴.

1 *Ibid.*, p. 22-25.

2 *Ibid.*, p. 25.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 27.

Le Livre, cependant, est un objet de pensée qui suscite le scepticisme d'Eco :

Il est bien difficile de savoir si l'expérience achevée aurait eu quelque valeur, ou si elle serait apparue comme l'incarnation équivoque, mystique et ésotérique d'une sensibilité décadente parvenue au terme de sa parabole. Nous penchons vers la seconde hypothèse¹.

On retrouve ce scepticisme, de manière plus marquée encore, appliqué à un texte qui aurait pourtant pleinement sa place dans la catégorie des œuvres en mouvement, dans la mesure où son fonctionnement correspond à la lettre à la présentation du *Livre* mallarméen : il s'agit de *Composition n°1* de Marc Saporta, auteur proche de l'OuLiPo, dont les expérimentations de combinatoire textuelle sont justement contemporaines des travaux de Eco. Ce roman se compose de 148 feuillets individuels que le lecteur est invité à lire dans l'ordre qu'il souhaite, donnant ainsi lieu à différents agencements narratifs. Le texte est cependant dévalorisé via une anecdote souvent analysée depuis par les spécialistes de la textualité numérique².

Il m'a suffi d'un bref regard sur l'ouvrage pour comprendre son mécanisme et quelle vision de la vie et de la littérature il proposait. Après quoi, je n'éprouvais plus la moindre envie de lire ne serait-ce qu'une seule de ses pages détachées, en dépit de cette promesse de produire une histoire différente à chaque brassage. Pour moi, le livre avait épuisé toutes ses lectures potentielles dans l'énonciation même de son principe structurant³.

Que l'on donne raison à Eco ou qu'on lui reproche un manque d'ouverture à des expérimentations qu'il ne semble pas réprouver lorsqu'elles concernent la musique, tout se passe ici comme si l'ouverture de l'œuvre littéraire ne se concevait pleinement que sur le plan sémantique, son ouverture matérielle ne pouvant être envisagée que de manière virtuelle au sein d'un texte *illisible*. La littérature, si elle ne fait pas explicitement l'objet d'un régime spécial, cristallise une certaine réticence critique qui se traduit par une difficile intégration de la catégorie de l'œuvre littéraire en mouvement. À la séparation conceptuelle du sens et de la matière s'ajoute le fait que, contrairement aux autres arts, l'ouverture concrète du texte semble travailler *contre* la lecture.

1 *Ibid.*, p. 28.

2 Elle est notamment présente dans Espen J. AARSETH, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997; Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001 et Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Le Quartanier, 2009. J'y reviens moi-même sous un angle quelque peu différent dans le chapitre 4 consacré au corps de lecture.

3 Umberto ECO, *The Open Work*, Anna Cancogni (trad.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989, p. 170. Cette mention figure uniquement dans l'édition anglophone, qui est substantiellement différente de la version française dans la mesure où elle ne contient pas les mêmes essais. Une telle divergence explique que ce parallèle n'ait été établi que dans la critique anglo-saxonne, à l'exception d'Archibald, qui travaille en contexte bilingue. La remarque figure dans l'essai « Two Hypotheses about the Death of Art » ; on en donne ici la traduction qu'en fait Samuel Archibald dans *Le texte et la technique*, p. 80-81.

Malgré un effort d'attention aux formes artistiques qui, dans les années 1960, déstabilisent le concept d'œuvre, Eco peine donc à sortir d'un cadre de pensée allographique, dans lequel la dimension matérielle du texte est considérée comme fondamentalement non-littéraire. Pour cette raison, on peut considérer qu'il inaugure un certain régime métaphorique du discours sur la lecture, dicté par cette opposition difficilement réconciliable, et qui met en valeur un type d'ouverture de nature idéale, pensée du côté de la langue. C'est cette ouverture sémantique, dont l'ampleur est d'ailleurs soigneusement réduite, qui domine la suite de ses travaux consacrés à la littérature : si les métaphores techniques abondent dans *Lector in fabula*, où le texte est assimilé à « une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail de coopération acharné¹ », c'est toujours d'une technique *linguistique* dont il est question.

Ce renoncement à la matérialité littéraire se marque aussi par un déplacement de la notion d'utilisation. Associée à la contemplation, celle-ci était propre au mode de réception des œuvres en mouvement, et renvoyait à une implication potentielle du récepteur. Elle se trouve dévalorisée dans *Lector in fabula*, où elle désigne essentiellement une forme de mauvaise lecture, détachée des structures sémantiques du texte et de l'intention auctoriale qui l'oriente. Le texte ouvert est désormais celui qui résiste à l'utilisation : Eco souligne que lire *Le Procès* comme un roman policier donnerait de piètres résultats. Et de conclure, par une référence ironique au support textuel : « Autant se rouler des joints de marijuana avec les pages du livre, ce serait bien meilleur². »

La question de l'ouverture de l'œuvre littéraire, qui aura une influence si marquée sur toute la période critique, est donc traversée de manière souterraine par des tiraillements liés au statut du texte et de sa lecture. Cette tension se résout, chez Eco comme chez la majorité des théoriciens qui lui font suite, par une virtualisation du texte qui accompagne le mouvement de promotion de la lecture.

Œuvre / Texte : la lecture dans la langue

C'est chez Barthes que l'on trouve le glissement symbolique majeur qui va orienter le tournant lectoral. Celui-ci est annoncé de façon programmatique par le titre du célèbre article « De l'œuvre au Texte », publié dans la *Revue d'esthétique* en 1971, soit un an après *S/Z*.

1 Umberto ECO, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1985 (édition originale : *Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1979), p. 27.

2 *Ibid.*, p. 74.

Barthes y formule une théorie du texte qui répond aux tensions internes parcourant à l'époque le structuralisme, et qui se veut en rupture avec l'institution littéraire¹. Le propos critique se soutient ainsi par une mise en scène appuyée du renversement :

De même que la science einsteinienne oblige à inclure dans l'objet étudié la *relativité des repères*, de même l'action conjuguée du marxisme, du freudisme et du structuralisme oblige, en littérature, à relativiser les rapports du scripteur, du lecteur et de l'observateur (du critique). En face de l'œuvre -notion traditionnelle, conçue pendant longtemps, et aujourd'hui encore, d'une façon, si l'on peut dire, newtonienne -, il se produit l'exigence d'un objet nouveau, obtenu comme glissement ou renversement des catégories antérieures. Cet objet est le *Texte*².

Barthes s'oppose à deux compréhensions anciennes du texte, qu'il réunit autour d'un assujettissement au signifié linguistique : la conception philologique, vouée à la restitution de la lettre du texte, et tournée vers son origine auctoriale ; la conception herméneutique, qui s'attache à l'interprétation de cette lettre pour en faire émerger le sens unique et véritable³. Elles sont pour lui les deux faces d'une même idéologie autoritaire, et lui servent de repoussoir. Il faut remarquer que l'autorité du signifié se soutient chez lui par une paradoxale rhétorique de l'évidence : l'œuvre, produit de la fermeture du sens, s'impose à la vue. En regard, le Texte défini par Barthes s'inscrit du côté d'un infini du signifiant qui n'est pas « le vestibule matériel du sens », mais une force de mise en mouvement. Le Texte est un processus, un flux, et de l'œuvre à lui s'opère un passage du visible au virtuel :

L'œuvre se voit (chez les libraires, dans les fichiers, dans les programmes d'examen), le texte se démontre, se parle selon certaines règles (ou contre certaines règles) ; l'œuvre se tient dans la main, le texte se tient dans le langage : il n'existe que pris dans un discours (ou plutôt, il est Texte par cela même qu'il le sait) ; le Texte n'est pas la décomposition d'une œuvre, c'est l'œuvre qui est la queue imaginaire du, Texte. Ou encore : le Texte ne s'éprouve que dans un travail, une production. Il s'ensuit que le Texte ne peut s'arrêter (par exemple, à un rayon de bibliothèque) ; son mouvement constitutif est la traversée (il peut notamment traverser l'œuvre, plusieurs œuvres)⁴.

S'opposent ici symboliquement deux formes de construction du sens : un sens *littéral*, qui fait du texte un objet inerte, clos et en définitive matériel ; et un sens *figuré*, non plus dissimulé comme dans l'herméneutique, mais situé dans un écart perpétuel avec sa lettre, et échappant ainsi à la fermeture.

1 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, *op. cit.*, p. 36-37.

2 Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte » (1971), dans *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p. 69-77 (édition originale : 1971), p. 70.

3 Pour reprendre les termes qu'il emploie en 1973 dans l'article « (Théorie du) texte » qu'il écrit pour l'Encyclopedia Universalis.

4 Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », *op. cit.*, p. 72-73.

Il est important de remarquer que le renversement autoritaire qui est mis en scène ici s'opère au sein d'un cadre linguistique, dans lequel la matérialité sert toujours de valeur repoussoir. Dans les formulations ontologiques de l'allographisme, la matière du texte était négligée car seul le lecteur en faisait l'expérience ; ici, elle bascule du côté de l'auteur et des institutions, du côté d'une littérature *monument*, pesante et sclérosée, à laquelle s'oppose le dynamisme linguistique de la lecture. En d'autres termes, en retirant le privilège de la langue à l'auteur pour l'accorder au lecteur, Barthes inverse la place accordée aux acteurs de la relation littéraire et en bouleverse la structure autoritaire, mais il n'en remet pas en cause le dualisme. La lecture ne se passe plus seulement de l'exemplaire, elle se construit contre lui, et la connotation négative qui s'attache à sa matière est simplement déplacée. Le couple texte-œuvre n'est ainsi pas une inversion parfaite du couple œuvre-exemplaire : de part et d'autre, ce qui tient « dans la main » est déconsidéré comme n'étant pas le véritable objet de la lecture.

Le basculement métaphorique du discours que l'on repérait chez Eco est ici mis en scène comme une nécessité critique, et d'une manière qu'on pourrait dire performative : la théorie, elle aussi, doit se tenir dans la langue. C'est sur ce mode qu'il faut entendre la formule de *S/Z* selon laquelle « l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail) c'est de faire du lecteur non plus un consommateur, mais un producteur du texte¹ » : le Texte est un processus, et sa lecture une production linguistique continue, non matérielle et donc sans résultat concret, « la production sans le produit ». Si le lecteur tisse le Texte-tissu, il n'y touche pas.

B. Intériorisation théorique du texte : lire, un phénomène mental

La redéfinition du texte comme processus linguistique va donc conduire, moins paradoxalement qu'il n'y paraît, à accentuer la dimension intangible de la lecture dans le but de lui donner prise sur son objet. En effet, en prolongeant le mouvement initié par Barthes qui plaçait le lecteur du côté de la langue, les théories de la réception vont accomplir un mouvement d'intériorisation du texte, désormais pleinement mental, considérant qu'il ne peut véritablement exister que dans la lecture et dans l'esprit de qui le reçoit. Par ce mouvement, on lui attribue une « matière » nouvelle, entièrement abstraite, qui vient tout à fait effacer la matière de l'exemplaire et le repoussoir qu'elle constituait pour les théories précédentes.

1 Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 10.

Les concrétisations immatérielles de la lecture phénoménologique

Cette tendance est particulièrement nette dans les théories de la réception d'inspiration phénoménologiques, qui se développent à la suite des travaux de Roman Ingarden et mettent au premier plan l'idée de la lecture comme *concrétisation* du texte. Le terme est élevé au rang de concept chez Ingarden, et s'ancre dans sa réflexion ontologique sur l'art : la concrétisation se produit dans le temps de la lecture, et elle constitue le mode d'apparaître de l'œuvre littéraire, prenant sa source dans l'émotion esthétique.

Les concrétisations forment pour ainsi dire le lien entre le lecteur et l'œuvre, et elles se produisent lorsque des lecteurs s'en approchent cognitivement et esthétiquement. Mais comme les concrétisations sont la seule forme (Gesalt) sous laquelle l'œuvre littéraire peut se présenter en plein déploiement au lecteur, qui ne peut la saisir que *dans* sa concrétisation, et comme en même temps chaque concrétisation comporte, outre les éléments qui font passer l'œuvre à l'expressivité, d'autres [éléments] qui la complètent et la modifient à différents égards, [...] elle subit différentes transformations *en conséquence* des mutations qui ont lieu dans les concrétisations¹.

Cette notion est profondément liée, chez Ingarden, à celle d'indétermination du texte : l'œuvre littéraire est perçue comme une entité présentant des zones schématiques, moins denses sur le plan sémantique, que le lecteur va devoir combler.

Wolfgang Iser, qui reprendra en partie les travaux d'Ingarden pour élaborer sa propre théorie de l'acte de lecture, lui reproche une vision réductrice des « blancs » du texte, qu'il conçoit uniquement comme des défauts d'information². L'exemple récurrent qu'il utilise porte ainsi sur l'absence de spécification dans la description de personnages, dont on ne connaît pas la couleur de cheveux. Pour Iser, qui fait du système esthétique d'Ingarden une structure communicationnelle, les « blancs » du texte correspondent plus largement à des points d'articulation du texte, appelant une forme de montage et de mise en relation des différents segments de sens. Le texte est donc, plus clairement que chez Ingarden, un dispositif avec lequel le lecteur entre en interaction pour produire un effet qui constitue le véritable « objet » de la littérature³. Dans les deux cas, l'indétermination est bien conçue comme un phénomène linguistique : le « blanc », le « trou » ou le « vide » (selon la traduction que l'on choisit

1 Roman Witold INGARDEN, *L'Œuvre d'art littéraire* (1931), Philibert Secretan (trad.), Lausanne, L'Age d'Homme, 1983 (édition originale : *Das Literarische Kunstwerk*, 1931), p. 297-298.

2 Wolfgang ISER, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (1976), Evelyne Sznycer (trad.), Sprimont, Pierre Mardaga, 1976 (édition originale : *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 1976), p. 300-315.

3 *Ibid.*, p. 317-398.

d'adopter pour *Leerstelle*) ne se confondent aucunement avec des lacunes textuelles qui renverraient à un inachèvement matériel.

L'abondance d'un vocabulaire en apparence aussi concret pour décrire des opérations essentiellement mentales ou idéales peut étonner. Ce choix prend pourtant sens dans le cadre conceptuel de la phénoménologie, où le texte n'existe pleinement que dans la mesure où il va pouvoir advenir à la conscience de ses lecteurs. Hors de sa perception, il reste un objet potentiel, marqué d'une forme de virtualité. Cette idée se trouve exprimée de manière particulièrement nette chez Sartre, dont les réflexions sur la lecture comme création et expression de la liberté du sujet sont d'inspiration phénoménologique. Pour lui, l'œuvre littéraire est un « objet concret et imaginaire », concret *parce qu'*imaginaire au sens où toute sa substance est le produit de la subjectivité du lecteur, qui lui donne « chair¹ ». On remarque qu'en regard, la production du texte par l'auteur est placée sous le signe de l'abstraction, au prix d'un renversement somme toute logique : « l'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre, » écrit Sartre, car « pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur du papier². » Paradoxalement, ce sont les propriétés physiques du texte qui se trouvent dématérialisées, renvoyées au domaine de l'abstraction, car elles ne *consistent* en rien, n'existent pas sans le lecteur.

Matière mentale du texte lectoral

Il faut noter ici un retour de balancier, si l'on compare cette vision du texte auctorial à celle de Barthes. De part et d'autre, le texte est envisagé comme un processus ; cependant, l'échelle de valeurs s'est déplacée : là où Barthes situait la matière du texte du côté de l'auteur dans un geste de disqualification, les théories d'inspiration phénoménologique redéfinissent le matériel du côté du lecteur en le virtualisant. Pour Sartre, Ingarden ou Iser, le texte littéraire a bien une matière (ou, plus exactement, une substance), mais cette matière est d'une nature fort différente de celle de l'exemplaire. C'est un « produit » abstrait, sur lequel la lecture peut agir justement parce qu'elle est elle-même comprise comme phénomène immatériel. À ce titre, la scission proposée par Genette entre relation de lecture et relation bibliophilique est implicitement maintenue dans les approches phénoménologiques, qui n'envisagent pas la

1 Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 2008 (édition originale : 1948), p. 50-52.

2 *Ibid.*, p. 48-49.

lecture dans ses aspects les plus sensoriels, ou dans une « interaction » avec les propriétés physiques des exemplaires.

Si la lecture peut ainsi être conceptualisée comme concrétisation, c'est que la tension qui animait la pensée de l'œuvre ouverte a disparu : les approches phénoménologiques ne distinguent plus sujet et objet, lecteur et texte, mais en font un unique phénomène, au sein duquel l'exemplaire est tout à fait effacé. À ce titre, il n'est même plus possible de dire que les expressions employées pour décrire la lecture sont au sens strict de nature métaphoriques : dans la mesure où le texte n'est plus un objet extérieur à la conscience, il n'est en réalité jamais aussi concret que dans le processus de lecture. Ainsi c'est bien le Texte qui semble s'imposer au sein des théories de la réception, et ce dès la mise en place de leurs premiers jalons. On ne s'en étonnera pas concernant un groupe de théories qui empruntent après tout leur nom à un phénomène linguistique, et dont la dénomination anglo-saxonne est encore plus explicite : *reader response*.

Sujet lisant et objet lu : entre effacement et danger du matériel

Dès lors la virtualité du texte fait figure par bien des aspects d'acquis théorique d'arrière-plan, de même que la nature interactionnelle de la lecture, un terme qui aura par la suite son importance. Malgré un mouvement de diversification marqué dans les décennies qui suivent, les théories de la lecture ne tournent jamais entièrement le dos à leurs bases post-structuralistes et phénoménologiques. Aucune nouvelle définition majeure du texte n'est formulée : les divergences porteront plutôt sur la question de la séparation entre objet et sujet, qui vont parfois déboucher sur une remise en question de l'intériorisation du texte initiée par les modèles phénoménologiques. Les approches d'inspiration psychanalytiques sont particulièrement sensibles à cette remise en tension de la relation de lecture, dans la mesure où elles sont porteuses d'une conception du sujet plus dynamique que celle de leurs prédécesseuses.

La réorientation est d'abord assez discrète dans la *reader response* nord-américaine, où les théories psychanalytiques de la lecture prolongent en fait l'annulation phénoménologique de l'extériorité du texte tout en donnant à ce mouvement une dimension individuelle plus marquée. Norman Holland considère ainsi que le lecteur découvre dans le texte une unité qui n'est que la projection de son identité spécifique : ce mécanisme

d'appropriation permet d'effacer le matériel derrière le personnel¹. L'intérêt subséquent de Holland pour les sciences cognitives marque pour autant une évolution du rapport au texte « intérieur » : la lecture y devient un « objet mental » dans un sens apparemment moins abstrait. Le texte est traité dans ce cadre comme un signal cérébral, ce qui donne une autre extension au phénomène de « concrétisation virtuelle » analysé précédemment. Cependant, l'orientation des travaux de Holland vers une approche plus physiologique de la lecture ne débouche pas sur une conception plus concrète de l'objet lu, dont les propriétés physiques s'effacent toujours derrière le fonctionnement neuronal du cerveau lisant².

En France, Michel Picard, plus marqué par un formalisme européen qu'il critique pourtant pour son rôle dans la promotion d'un modèle communicationnel de compréhension de la lecture, réintroduit pour sa part la distinction entre sujet et objet, avec l'idée que le texte doit rester une structure contraignante, sans quoi le lecteur se trouverait livré à ses seuls fantasmes et condamné au solipsisme. S'il évoque de loin en loin la matérialité textuelle, elle ne constitue pourtant que l'une des règles secondaires du « jeu » de la lecture, envisagée avant tout chez lui comme une dialectique entre « langue » et « parole »³. L'exemplaire, dans ses rares apparitions, semble d'ailleurs constituer l'une des zones de « risque » de la lecture, où peuvent se manifester des « vestiges pulsionnels mal sublimés⁴ » : les marques concrètes comme les pliures ou les soulignements, et même le classement de la bibliothèque personnelle sont ainsi susceptibles de donner lieu à des débordements « bibliophiles ». On retrouve le terme qu'employait Genette pour désigner un rapport matériel de non-lecture aux textes. Si Picard reste l'un des seuls théoriciens à s'intéresser aux gestes de la lecture, le catalogue rapide qu'il en donne correspond donc assez directement à une forme stigmatisée d'attention au livre⁵. L'axiologique que l'on identifiait dans le paradigme opéréal de l'allographisme se trouve ici remotivée par les outils de la psychanalyse : la bonne lecture, chez Picard, est avant tout une question de distance au texte, que le rapport trop direct à l'exemplaire viendrait perturber. Cela explique les termes pathologisants qui sont convoqués dès lors qu'il est question des aspects les plus concrets du « jeu » que constitue pour lui l'activité lectorale.

1 Norman N. HOLLAND, *The I*, New Haven, Yale University Press, 1985. On verra au chapitre 6 quelles peuvent être les conséquences d'une telle méthode lorsqu'elle se confronte à des objets de lecture numériques et interactifs.

2 Norman N. HOLLAND, *The Critical I*, New York, Columbia University Press, 1992.

3 Michel PICARD, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

4 *Ibid.*, p. 63.

5 Michel PICARD, « Pour la lecture littéraire », *Littérature*, n° 26, 1977, p. 42-50 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1977_num_26_2_2067, consulté le 12 août 2022), p.45.

Ainsi, même si le théoricien affirme sa volonté de concevoir ce jeu de façon non-métaphorique, on constate que la matérialité y demeure dans la majorité des cas un repoussoir.

C. Les modèles constructivistes et la fabrique du paradigme opéral

Enfin la position selon laquelle le texte se situerait entièrement du côté du lecteur, héritée du post-structuralisme et de la phénoménologie, a pu déboucher sur l'affirmation de son inexistence. C'est là sans doute la conséquence la plus marquante de l'adhésion à une compréhension dématérialisée du texte, sans qu'on puisse dire qu'elle constitue une véritable rupture avec le dualisme structurel de la théorie, ce qui explique qu'on la trouve chez des critiques par ailleurs aussi différents que Michel Charles et Stanley Fish. Depuis Barthes, malgré tout, la perspective a changé : le lecteur produirait le texte, non plus selon une visée libératrice et dans un jeu avec la langue, mais en lui attribuant cette autorité et cette virtualité qui le rendent intouchable. L'apport de ces théories pour le problème qui nous occupe est qu'elles permettent de décrire, en dénudant ses processus autoritaires, la fabrique du paradigme opéral, non plus du côté de l'auteur comme le faisait Barthes, mais du côté du lecteur. Le texte ne serait alors extérieur au lecteur qu'au nom d'une fiction efficace, qui l'instaure comme unité discursive interprétable.

Virtualités construites : disparition du texte / apparition de l'œuvre

Charles situe l'origine du « préjugé critique » que constitue la croyance en l'existence du texte au niveau du geste de commentaire, renouant ainsi avec une définition ancienne qui veut qu'un texte corresponde à ce qui fait l'objet d'un discours¹. Le texte est donc bien un objet de langage, construit dans le langage et par une habitude lectorale qui lui attribue d'emblée des caractéristiques opérées. La voie ouverte par Charles au sein de ce paradigme n'implique pas spécifiquement de retour du matériel² : la démarche rhétorique qu'il adopte face au texte, en en faisant un objet non-nécessaire contenant ses propres possibles et susceptible de cohérences multiples, se limite à la lecture et multiplie ainsi les virtualités du

1 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, op. cit., p. 45-48.

2 On verra cependant que malgré son ancrage linguistique, la pensée de Charles suggère, plus que d'autres modèles théoriques, certaines voies de retour à la matérialité de la lecture, notamment à travers son intérêt pour la lecture courante et ses mouvements. Voir chapitre 4.

texte, ce qui n'implique pas que sa lettre en soit modifiée¹. Même multiplicité potentielle chez Fish, bien que la démarche soit différente : le théoricien américain pense l'invention du texte à un niveau collectif, au sein de communautés interprétatives produisant, au sens faible, les textes qu'elles lisent en fonction de cadres de pensées, présumés, et hiérarchies qui lui sont propres.

Le modèle de Fish présente la particularité utile de permettre de penser l'apparition du texte dans sa dimension opérable, et de rendre visible, de manière plus directe encore que chez Charles, le rôle des structures institutionnelles dans son autorisation. L'anecdote est célèbre : à la fin d'un cours de linguistique qu'il donne à la State University of New York, une liste de noms d'auteurs est laissée inscrite au tableau de la salle. Stanley Fish l'encadre d'un trait de craie, inscrit un numéro de page, et la désigne en tant que poème religieux aux étudiants du cours suivant, consacré à la littérature du XVII^e siècle. Ceux-ci s'empressent de l'interpréter selon les outils qu'ils ont été amenés à développer face à des textes littéraires souvent hermétiques, parce qu'ils regardent le sujet de devoir de linguistique avec des « yeux qui voient de la poésie² ». En résulte l'idée qu'il n'existe pas, au sens strict, de textes, mais seulement des contextes qui permettent la production de textes selon les grilles interprétatives des différentes communautés.

Y a-t-il un tableau dans cette classe ? Stanley Fish et l'invention de la lecture opérable

Il faut noter qu'en proposant son « poème », Fish l'invente comme exemplaire d'une œuvre, suivant en cela les critères établis par Goodman puis par Genette pour assurer l'identité opérable. La notation d'abord : l'inscription qu'il ajoute, « p. 43 », est lourde de conséquence car elle laisse entendre que le texte au tableau est la reproduction d'un texte extérieur, dont l'existence est avérée ailleurs que dans cette salle de classe à cette date précise. L'idéalité, ensuite : le cadre tracé autour du texte semble le fixer, en garantir l'intangibilité, quand bien même il est inscrit sur le support le plus altérable qui soit, le tableau. Il donne au texte une autorité matérielle qui n'est peut-être pas consciemment perçue, mais qui joue d'un imaginaire du livre (le cadre peut évoquer une page existant réellement ailleurs que dans la

1 Michel CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

2 Stanley FISH, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives* (1980), Étienne Dobenesque (trad.), Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 (édition originale : *Is There a Text in This Class?*, 1980), p. 60.

salle de classe), voire d'organisation de la lecture beaucoup plus anciens¹. De fait, aucun étudiant ne remet en cause, par exemple, la présence des signes « (?) » dans le poème, qui marquait originellement une hésitation orthographique de Fish sur l'un des noms propres du devoir de linguistique. La parenthèse n'est pas interprétée comme un signe diacritique, mais bien comme un élément poétique, et traité comme tel puisqu'elle fait partie du cadre et non des marges créées au tableau par le tracé professoral. En somme, le texte est lu opérablement. Il est pour autant significatif que Fish, qui pense les mécanismes d'interprétation sur un plan essentiellement mental, ne commente à aucun moment le rôle que joue, dans l'apparition du poème, la matérialité du tableau et ses propres gestes d'intervention graphiques sur ce qui y est copié : le rôle de l'exemplaire et de sa matière reste ici encore un impensé.

À leur manière, les théories constructivistes bouclent la boucle du paradigme opérable, puisque ses principes sont désormais directement étudiés afin d'illustrer la manière dont peuvent s'inventer, dans ce cadre de pensée, le texte et ses lectures. Si les modèles proposés par Charles et Fish ne sont pas nécessairement plus matériels que ceux de leurs prédécesseurs², ils permettent d'exposer clairement les valeurs qui sous-tendent la lecture linguistique, qui n'est plus présentée comme un programme, comme c'était le cas chez Barthes, ou comme un donné, comme dans la phénoménologie, mais bien comme un présupposé avec lequel lectrices et lecteurs vont diversement composer. Il apparaît ainsi que la lecture n'a pu, au sein du tournant lectoral, accéder à la dignité théorique qu'en s'idéalisant, au moment où l'autorité du texte opérait un glissement symbolique du pôle de l'auteur vers celui de la langue. Il est symptomatique, de ce point de vue, que les théories de la lecture ne se soient intéressées qu'à l'une des deux oppositions fondamentales du système allographique, celle entre auteur et lecteur. La deuxième opposition, celle de l'œuvre et de

1 L'influence sémiotique du cadre comme dispositif permettant d'*inventer* un support, de créer à partir de ses propriétés matérielles les conditions d'une lisibilité particulière, remonterait ainsi à la lecture divinatoire des aruspices :

« Les spécialistes de l'écriture replacent l'origine du support formel dans la tradition des aruspices ; les Romains bornaient un espace quadrangulaire qu'ils traçaient dans le ciel dans lequel ils lisaient le vol des oiseaux comme signes de bon ou mauvais présage. Le cadre permettait de transformer le support matériel : le ciel, en espace d'interprétation. Ce champ d'observation ainsi délimité s'appelait le *templum*. En dehors de ce quadrillage, le vol des oiseaux restait insignifiant. »

Eléni MITROPOULOU et Nicole PIGNIER, « Introduction : Interroger les supports ? Matières, formes et corps », *Communication & langages*, vol. 4, n° 182, 2014, p. 13-28 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-4-page-13.htm>, consulté le 10 septembre 2022), p. 15.

2 Jan Baetens note cependant qu'il existe chez Charles une attention aux différences graphiques qui peuvent affecter les éditions d'un texte, dans la mesure où celles-ci sont analysées comme des manières de commentaires.

Jan BAETENS, « Autographe/allographe (A propos d'une distinction de Nelson Goodman) », *op. cit.*, p. 196.

l'exemplaire, n'est convoquée que de manière instrumentale, afin de sanctionner la redistribution autoritaire qui s'effectue entre ces deux premiers termes. L'exclusion de la matérialité du texte reste donc, sinon toujours un point aveugle, du moins un point négligé, ancrant ces théories dans un dualisme qui se révèle bien plus insidieux que le conflit ouvertement orchestré entre les acteurs de la relation littéraire.

III. Dualisme de la pensée hypertextuelle et logique de réification : la matière sans la langue

L'entrée de la textualité numérique sur la scène universitaire nord-américaine au début des années 1990 va, avec quelque fracas, provoquer un retour de balancier du dualisme allographique dans le champ de la critique : cette période voit l'avènement d'un *texte technique*, tandis que ses aspects linguistiques sont implicitement mis à distance. Ce phénomène est principalement observable au sein d'un courant critique assez uniforme, qui correspond à une première vague d'études sur le numérique et aux travaux d'un petit groupe de chercheuses et chercheurs dont George Landow, David Jay Bolter, Jane Yellowlees Douglas, Michael Joyce ou encore Stuart Moulthrop.

Les présupposés qui l'animent ont été analysés dans une suite de travaux plus récents, où ils ont été alternativement qualifiés de « reification fallacy¹ » ou de « doxa hypertextuelle² ». Cette dernière appellation renvoie à la place centrale accordée par ce discours à l'hypertexte, forme numérique conçue comme l'endroit de la matérialisation des concepts développés par la théorie littéraire. Je parlerai plutôt pour ma part de « pensée hypertextuelle », afin de rendre compte de la tentative, au cours de cette décennie, de construire autour de cette forme un système cohérent (voire hégémonique), qui ne peut être qualifié de « théorique » au sens plein pour des raisons que je serai amenée à développer. Les principes réifiantes qui appuient cette pensée, qui devront être réinscrits dans un contexte intellectuel spécifique, vont affecter de manière déterminante la compréhension de la lecture qui se développe au sein de ce courant. Il s'agira ici de montrer que le renversement des valeurs associées au paradigme opéral ne constitue pas une sortie d'un rapport allographique à la littérature, mais une simple inversion des hiérarchies qui s'y appliquaient. En réalité, la pensée hypertextuelle et les impasses conceptuelles dans lesquelles elle s'enferme héritent des

1 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, op. cit., p. 78.

2 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, op. cit., p. 48-75.

points aveugles de la théorie littéraire, et si elle donne une certaine visibilité à des aspects de la lecture jusque là négligés, elle tend aussi à en effacer la dimension plus intérieure au nom d'un rêve technologique qui peine pourtant à se réaliser.

A. Du linguistique au technique : la pensée hypertextuelle et le renversement axiologique du paradigme opéral

Sur le plan formel, l'hypertexte se caractérise par une organisation non-linéaire : dans un hypertexte, différents fragments textuels sont reliés entre eux par des liens informatiques, nommés hyperliens, sur lesquels on clique pour poursuivre sa lecture. Créé par le philosophe et informaticien Ted Nelson¹, le terme est associé à la recherche industrielle et aux développements des sciences de la communication, et est explicitement défini comme en rupture avec la technologie de l'imprimé : « Let me introduce the word "hypertext" to mean a body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be presented or represented on paper² ». La perspective est donc d'emblée révolutionnaire : la relation d'opposition revendiquée au papier fait de l'hypertexte une potentielle machine de guerre, produit nouveau venu bouleverser le régime textuel en place. Fait notable, bien que cette première définition inscrive l'hypertexte dans une histoire matérielle de la textualité, elle se double d'une compréhension plus métaphorique, qui fait de la structure hypertextuelle un mode réticulaire d'organisation des idées : en tant que forme d'organisation de l'information, l'hypertexte permettrait aussi de transformer la manière dont nous pensons³. Ces caractéristiques, qui relèvent chez Nelson d'un projet technique aussi bien que de l'affirmation de valeurs d'ordre plus philosophique, vont être réinvesties par le courant critique universitaire qui se consacre à l'hypertexte selon deux principes : l'importation d'un

1 Theodor H. NELSON, « Brief Words on Hypertext » (1967), dans *Selected Papers (1977)*, archives personnelles, reproduction Xerox numérisée, 1977, p. 15-17 (en ligne : <https://archive.org/details/SelectedPapers1977/page/n19/mode/2up>, consulté le 6 septembre 2022) (édition originale : 1967).

2 Theodor H. NELSON, « A File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate », dans *Association for Computing Machinery: Proceedings of the 20th National Conference*, New York, ACM Press, 1965, p. 84-100 p. 96.

3 Cette dimension est particulièrement visible dans le « Chapter Zero » que Nelson ajoute à la réédition en 1987 de son livre *Literary Machines*, publié en 1981, et qui expose les objectifs non seulement techniques mais aussi philosophiques de la technologie hypertextuelle.

Theodor H. NELSON, *Literary Machines: The Report on, and of, Project Xanadu Concerning Word Processing, Electronic Publishing, Hypertext, Thinkertoys, Tomorrow's Intellectual Revolution, and Certain Other Topics Including Knowledge, Education and Freedom* (1981), en ligne, autopublication, 1987 (en ligne : <https://archive.org/details/literarymachines00nels/mode/2up>, consulté le 6 septembre 2022) (édition originale : 1981), p. 1-19.

idéal technique au sein du discours littéraire, et une logique de réification des concepts théoriques.

Le rêve d'un nouveau texte : du projet technique au programme théorique

La forme hypertextuelle est d'abord associée à un contenu informationnel, sur un mode qui reste longtemps virtuel, puisque lorsque Nelson le définit en 1967, il n'existe encore aucun hypertexte fonctionnel. En tant que technologie rêvée, l'hypertexte tient en réalité une place centrale au sein d'un projet beaucoup plus global de structuration et de mise en réseau des données informatiques, baptisé Xanadu. Extrêmement ambitieux et empreint d'une forte dimension utopique, Xanadu ne verra jamais le jour mais inspirera le fonctionnement moderne d'Internet, à travers le protocole de communication HTTP, *Hypertext Transfer Protocol*. Ce n'est que dans les années 1980, période où la critique universitaire commence à s'y intéresser, que les logiciels hypertextes se répandent, avant d'être employés par les premiers auteurs numériques dans une perspective littéraire au début des années 1990. Il n'est sans doute pas indifférent que la première formulation du concept intervienne quelques années à peine avant le manifeste de Barthes en faveur du Texte. Comme les tenants du post-structuralisme, qui vont souscrire à la définition d'un texte virtuel et ubiquitaire, les premiers commentateurs des formes hypertextuelles héritent, avec quelques années de retard, du « rêve d'une nouvelle culture¹ » qui s'ancre dans le paysage critique occidental pendant au moins deux décennies. S'il entretient des rapports contradictoires avec les concepts de ce que l'on a appelé la French Theory, ce moment d'enthousiasme technophile pour un outil censé favoriser les décentrement anti-autoritaires pensés par un Derrida ou un Foucault, est imprégné des enjeux culturels d'une époque et de l'espace nord-américain où il se développe d'abord.

Entre l'avènement du Texte barthésien et le règne annoncé de l'hypertexte, il existe donc, malgré des parallèles évidents, des différences profondes qui n'ont d'abord pas été perçues. Les deux projets, qui partagent une même radicalité intellectuelle, se séparent fondamentalement dans leur compréhension du texte. Le Texte de Barthes est en effet pensé au prix d'un renversement du régime de textualité qui s'accomplit dans la langue, et notamment dans la langue de la critique : il s'agit d'un nouveau regard porté sur le texte et la lecture, et non d'un programme de réalisation effectif. Il n'y a pas à *produire* de Texte au sens industriel, puisque le Texte est *déjà là* : les travaux de Barthes de cette époque ne constituent

1 Stuart MOULTHROP, « Rhizome and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture », dans George P. Landow (dir.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, p. 299-322.

qu'indirectement un appel à écriture. Au contraire, l'avènement critique de l'hypertexte a lieu dans une perspective d'innovation technologique : l'hypertexte n'est pas un objet abstrait, mais une idée appelée à se concrétiser en un objet technique. Pour cette raison, il devient essentiel pour la critique de le concevoir matériellement, quand le Texte se formulait justement contre la dimension concrète de l'œuvre littéraire. L'intégration de la notion d'hypertexte se conçoit donc véritablement comme importation d'un corps étranger dans le paysage théorique de l'époque.

Bien que Nelson évoque surtout l'hypertexte comme un outil informatique, il couple ses considérations techniques d'évocations plus ou moins précises des enjeux littéraires attachés à la forme. C'est sur ces enjeux que les critiques associés à la première vague de travaux sur l'hypertexte vont choisir de s'appesantir, jouant en quelque sorte le rôle de passeurs disciplinaires. Du point de vue de l'histoire de l'informatique, ce passage est, à l'époque, favorisé par le fait que les universités nord-américaines restent des lieux d'expérimentation majeurs, et sont parmi les seuls organismes à être équipés d'ordinateurs de pointe. Les chercheurs ont ainsi un accès privilégié aux outils les plus récents, et c'est ainsi que certains spécialistes de sciences humaines en viennent à développer leurs recherches au croisement de la littérature et des technologies de l'information. Spécificité qui mérite d'être soulignée, une partie d'entre eux sont aussi programmeurs, et donc à même de développer des logiciels conçus pour une utilisation littéraire : David Bolter, par exemple, est aussi le créateur de Storyspace, outil qui jouera un rôle important dans l'apparition des hypertextes de fiction. Cette branche particulière de la critique s'invente donc aussi à travers un renouvellement du profil de la recherche littéraire, que l'on assimilerait peut-être dans les termes actuels à de la recherche-crédation.

Cependant, cet investissement personnel dans le développement technique de l'hypertexte va favoriser la mise en place d'un véritable discours promotionnel dont l'objectif, proche de celui de Ted Nelson présentant le concept à un parterre d'industriels, semble bien de *vendre* l'hypertexte aux études littéraires. Tout se passe en effet comme si l'arrivée de l'hypertexte dans le champ littéraire ne pouvait se faire qu'au prix de la disparition du livre et du type de lecture qui y est associé. L'une des premières définitions littéraires de l'hypertexte formulée par George Landow et Paul Delany dans *Hypertext and Literary Studies* en fournit un exemple tout à fait frappant :

We can define *Hypertext* as the use of the computer to transcend the linear, bounded and fixed qualities of the traditional written-text. Unlike the static form of the book, a

hypertext can be composed, and read, non-sequentially; it is a variable structure, composed of blocks of texts (or what Roland Barthes terms *lexia*) and the electronic links that join them¹.

Valorisation de l'hypertexte et dévalorisation du livre vont ici de pair, selon une logique de remplacement qui a tous les attributs du langage publicitaire². Mais l'ajout le plus frappant, si l'on compare cette définition à celle de Nelson, est sans doute la référence à un concept tiré du *S/Z* de Barthes, celui de *lexie*. Le terme, dans cet ouvrage, désignait les unités textuelles que le lecteur était amené à isoler mentalement au cours de sa lecture³. Cependant, chez Delany et Landow, un glissement de sens s'est produit : les « *lexia* » deviennent les unités textuelles *concrètes* qui constituent la structure de l'hypertexte. Ce déplacement terminologique est déterminant, car il résume à lui seul le principe constituant du « rêve hypertextuel » : un principe de réification.

Concrétiser la théorie : pensée de l'hypertexte et réification

Si le concept d'hypertexte va occuper une telle place dans les études littéraires nord-américaines, c'est en effet parce qu'il cristallise un espoir énorme, celui d'une *réalisation* des concepts théoriques qui se sont développés dans les décennies précédentes, en particulier ceux qui ont donné naissance aux États-Unis à la French Theory. On trouve ainsi, dans les écrits critiques sur l'hypertexte, tous les grands noms du mouvement, dont les travaux sont rarement analysés individuellement mais forment plutôt un « fond post-structuraliste » parfois confus. Un jeu de ressemblances se met en place, selon une logique très particulière qui consiste à voir dans le mode d'organisation hypertextuelle un équivalent matériel des idées formulées par les théoriciens.

Like Barthes, Foucault, and Mikhail Bakhtin, Jacques Derrida continually uses the terms *link (liaisons)*, *web (toile)*, *network (réseau)*, and *interwoven (s'y tissent)*, which cry out for hypertextuality⁴.

Such notions are hardly novel to contemporary literary theory, but here, as in so many other cases, hypertext creates an almost embarrassingly literal reification or embodiment

1 Paul DELANY et George P. LANDOW (dir.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991, p. 3.

2 Paul DUGUID, « Material Matters: the Past and Futurology of the Book », dans Geoffrey Nunberg (dir.), *The Future of the Book*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1996, p. 63-102.

3 Roland BARTHES, *S/Z*, *op. cit.*, p. 20-21.

4 George P. LANDOW, *Hypertext 2.0: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, 2^e éd., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 8.

of a principle that had seemed particularly abstract and difficult when read from the vantage point of print¹.

Les notions de décentrement et de déhiérarchisation, qui trouvaient leur place dans la pensée post-structuraliste sur un mode essentiellement abstrait, seraient ainsi littéralisées dans la structure réticulaire de l'hypertexte, dépourvue de l'unité suspecte du texte imprimé. Elles auraient même l'avantage décisif d'y être « plus claires² » (« clearer »), plus compréhensibles dans la mesure où elles y deviennent *préhensibles*.

La meilleure illustration en est sans doute la transformation du concept de lexies, sur laquelle il est utile de revenir plus en profondeur. Pour Barthes, les lexies relèvent d'un découpage « arbitraire », déterminé « empiriquement », qu'il décrit avec les outils de la linguistique comme une forme de lecture pluralisante destinée à étoiler le texte plutôt qu'à le ramasser en une structure unique. Il s'agit par ailleurs d'un geste critique, qui s'exerce sur le texte a posteriori, bien qu'on puisse considérer qu'on (re)lit aussi *Sarrasine*, la nouvelle analysée, avec Barthes. Dans tous les cas, le texte balzacien n'est pas affecté : on se situe dans un cadre opéral, au sens où la lecture ne laisse pas de trace tangible sur le texte, sauf à considérer (mais cela impliquerait un changement de paradigme) que c'est le texte tel qu'il est reproduit et segmenté par Barthes qui importe.

Le texte, dans sa masse, est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères ; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations. La lexie n'est que l'enveloppement d'un volume sémantique, la ligne de crête du texte pluriel, disposé comme une banquette de sens possibles (mais réglés, attestés par une lecture systématique) sous le flux du discours³.

Ces « zones de lecture » n'ont que peu en commun avec les lexies d'un hypertexte, dont le découpage est généralement imposé au lecteur de l'extérieur, à la manière de ce que Barthes nomme, sur le plan linguistique, le « naturel » du texte, c'est-à-dire ses enchaînements de surface et sa structure première, qui se trouve être, dans le cas de l'hypertexte et pour faire écho aux formules du critique, *naturellement étoilée*. Parler de lexies hypertextuelles, dès lors, c'est entretenir une certaine confusion entre les regroupements de sens opérés mentalement au cours de la lecture, qui sont modulables et personnels, et les unités matérielles qui composent le texte. C'est aussi permettre que se superposent ce qui relève d'une forme d'invention

1 *Ibid.* p. 65.

2 *Ibid.*, p. 41

3 Roland BARTHES, *S/Z, op. cit.*, p. 13.

lectorale et ce qui constitue un donné de la lecture, un facteur matériel qui l'oriente et auquel elle ne peut que réagir.

Au cœur de cette argumentation, c'est bien la dimension métaphorique du discours théorique qui est mise en cause et transformée en un problème que les évolutions technologiques sont censées venir résoudre. En d'autres termes, l'équilibre, ou plutôt le déséquilibre entre langue et matière s'est inversé : le texte vaut désormais par sa matérialité, et uniquement par elle.

On va ainsi chercher à purifier les concepts littéraires de leur dimension linguistique première. Landow écrit par exemple, à propos de la réflexion menée par Derrida dans « La pharmacie de Platon » :

Derrida in fact here describes extant hypertext systems in which the active reader in the process of exploring a text, probing it, can call into play dictionaries with morphological analyzers that connect individual words to cognates, derivations, and opposites. Here again, something that Derrida and other critical theorists describe as part of a seemingly extravagant claim about language turns out precisely to describe the new economy of reading and writing with electronic virtual, rather than physical, forms¹.

Il est assez manifeste que l'utilisation qui est faite de ces théoriciens est paradoxale, dans la mesure où le système de valeur inhérent au discours de promotion de l'hypertexte se situe à l'opposé de celui qui présidait la pensée post-structuraliste du texte et de la lecture : les concepts y sont perçus comme vides s'ils ne sont pas liés à des réalisations concrètes. Cela explique que l'on y retrouve partout le même balancement rhétorique orchestrant un passage du dicible vers le visible :

You do not need to be particularly perceptive to see the possibility of producing sequential yet nonlinear discourse with hypertext as an illustration of Jacques Derrida's contrast between linear and nonlinear writing. Nor do you need to be fantastically well versed in the writings of Roland Barthes to recognize hypertext in his description in « From Work to Text » of print text as network of references to and reflections of other works².

What is unnatural in print becomes natural in the electronic medium and will soon no longer need saying at all, because it can be shown³.

1 George P. LANDOW, *Hypertext 2.0*, *op. cit.*, p. 8.

2 Jane Yellowlees DOUGLAS, *The End of Books or Books Without End? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2000, p. 18.

3 Jay David BOLTER, *Writing Space: Computer, Hypertext, and the Remediation of Print*, 2^e éd., Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 2001, p. 143.

C'est précisément le mouvement inverse de celui accompli par Barthes lors du passage de l'œuvre qui « se voit » au Texte qui « se parle »¹. La place centrale qui est ici accordée aux travaux de Derrida traduit pour sa part un déplacement plus retors d'une vision matérielle du texte qui ne se sépare pas nettement de la langue vers une vision purement technique. En effet, la pensée grammatologique de Derrida se situe par certains aspects en marge du dualisme textuel qui affectait les théories du tournant lectoral, car elle repose sur une « mise en valeur de l'économie picturale propre à l'écriture (plutôt que sur une célébration de sa « réduction » alphabétique)² ». Elle réintroduit donc, ce qui en fait une exception au sein du champ théorique de l'époque, une dimension matérielle du texte que la notation de Goodman et son approche purement orthographique avait évacué. En ce sens, l'ouverture à la matérialité et l'intérêt pour les médias qui affleurent dans le modèle derridien pouvaient constituer une invitation à sortir du dualisme cartésien qui affectait les théories du texte pour réunir sens et forme³ : ce n'est pourtant pas la voie qu'emprunte alors la critique hypertextuelle. Elle se saisit plutôt du rejet derridien du livre, qui est chez lui d'ordre philosophique et concerne en ce sens plutôt l'idée du livre que sa forme matérielle, pour promouvoir un hypertexte dès lors absout du soupçon de logocentrisme. L'une des conséquences paradoxales de cette « solution » technique est qu'elle évacue comme on le verra plus loin l'aspect graphique et typographique du texte, pour le remplacer par des modélisations cartographiques où seule la structure textuelle est visible.

Dès lors, il devient clair que l'espoir de concrétisation qui se manifeste dans la pensée hypertextuelle prend sa source dans le même dualisme allographique que celui des théories de la lecture, un dualisme qui force le choix entre langue et matière, et au sein duquel la promotion de l'un ne peut se faire qu'au détriment de l'autre. Ainsi il n'est pas absurde de dire que les premières théories de l'hypertexte sont un produit presque naturel du discours post-structuraliste, dont elles exploitent une faille pour en retourner les formules de l'intérieur.

On doit noter que la littérature n'est pas le seul domaine touché : l'époque est globalement marquée par une reconfiguration assez curieuse des rapports entre matière et idée dans les arts, qui prend sa source dans l'investissement énorme dont fait l'objet le discours

1 Roland BARTHES, « De l'œuvre au texte », *op. cit.*, p. 72.

2 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, *op. cit.*, p. 110.

3 On notera d'ailleurs que l'influence derridienne se fait sentir chez certains représentants de la « deuxième vague » de travaux sur le numérique, au sens du tournant matériel : Johanna Drucker comme Matthew Kirschenbaum présentent ainsi leurs travaux comme des grammatologies.

théorique et la notion même de « structure »¹. Ainsi, au moment où la première critique hypertextuelle rêve de concrétisations textuelles, l'architecture, autre art allographique, commence à se penser dans le monde occidental comme un art immatériel, pouvant se passer de réalisations. Fortement nourri des écrits de Baudrillard ou de Virilio, ce mouvement est représenté par des architectes comme Bernard Tschumi, Anthony Vidler, Peter Eisenman ou Rem Koolhaas. De manière caractéristique, la tentative du premier pour créer, dans le parc de la Villette de Paris, un espace donnant forme au concept derridien de « chora » n'aboutira pas mais donnera lieu à la publication d'un livre ; de même, Eisenman, dans un texte de théorie de l'architecture, demande à ce que son lecteur « traite les textes et chaque livre entier comme des objets, et *lise* les maisons [...] comme des textes² ». C'est également la période où Koolhaas crée, au sein de l'Office for Metropolitan Architecture (OMA) la branche d'étude théorique AMO, qui se consacre en partie à des projets virtuels. Il semble donc que l'étrange tropisme matérialisant de la critique hypertextuelle s'inscrive dans un cadre culturel plus large qui est celui des retombées du post-structuralisme et de l'invention de la French Theory, de son impact particulier sur la culture occidentale, dont le bouleversement des rapports entre l'abstrait et le concret semble être l'un des traits définitoires.

On a vu que la théorisation du Texte par Barthes, ainsi que les différentes variantes des théories de la lecture qui l'ont suivie, restaient inscrites dans un modèle opéral reposant sur l'idéalité du texte et une réception abstraite. Le retournement que l'on identifie dans le processus de réification propre à la pensée hypertextuelle permet-il pour autant de faire une place nouvelle à la matérialité littéraire, ouvrant ainsi à une meilleure prise en compte théorique de l'exemplaire ? Il semble bien que non, et pour une raison simple : malgré son socle de références et le vocabulaire qu'il mobilise, ce discours est essentiellement anti-théorique. Son hostilité à l'abstraction y rend impossible toute réelle conceptualisation de la matière littéraire, et le processus de réification joue *in fine* le rôle d'un mécanisme d'évitement, permettant à la critique de se tenir à distance de la théorie au moment même où elle prétend lui donner corps. Le recours constant à la notion d'incarnation (*embodiment*), qui constitue un emprunt au domaine de la cybernétique où le terme devait ironiquement permettre de dépasser l'opposition entre esprit et matière, n'est ainsi jamais interrogé sur le

1 Voir François CUSSET, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003, p. 257-261.

2 Peter Eisenman, *Houses of Cards*, Oxford University Press, 1987, cité par François Cusset dans *French Theory*, p. 260.

plan méthodologique, alors même qu'il est au cœur de la plupart des réflexions sur l'hypertexte¹. Par son biais, les propriétés linguistiques idéales qui étaient celles de l'œuvre au sein du discours théorique se greffent sur la structure technique que la pensée hypertextuelle a prise pour modèle, faisant écran à toute véritable réflexion sur les liens entre langue et matière. Ainsi, il est bon d'y insister, la pensée réifiante de l'hypertexte n'est pas au sens strict une pensée de la matière, mais une pensée de la matérialisation, qui débouche sur l'invention quelque peu paradoxale de ce qu'il faut bien appeler un *texte technique idéal*.

B. L'idéal technique de la lecture hypertextuelle : de la libération à la réification

Ce passage d'un idéal linguistique centré sur l'œuvre à un idéal technique centré sur l'hypertexte a des conséquences sur le statut de l'exemplaire. Dans les théories de la lecture et du texte, celui-ci était ignoré ou plus radicalement exclu. Dans la pensée réifiante qui se développe autour de l'hypertexte, ses caractéristiques concrètes prennent une importance nouvelle, mais elles sont rabattues sur le modèle uniformisant d'un texte technique dont les propriétés sont idéalisées. Le renversement de valeurs qui sépare l'idéal linguistique de l'idéal technique crée donc en quelque sorte, bien que de manière tout à fait souterraine puisque le terme n'apparaît jamais dans la critique hypertextuelle, une nouvelle version de l'exemplaire : un objet technique chargé de faire advenir une lecture hypertextuelle conçue en opposition à la lecture sur papier. De l'idéal technique découle donc un idéal renouvelé de la lecture ; cependant ce dernier se révèle hautement paradoxal. Il dépend en effet non plus d'un concept, ce qu'était le Texte linguistique dans les théories du tournant lectoral, mais d'une forme technique qui constitue en réalité, au sein de la pensée hypertextuelle, un support rêvé.

Envisagée à travers ce support, et coupée une nouvelle fois de l'exemplaire, la lecture hypertextuelle se conçoit sur un mode révolutionnaire qui cache pourtant assez mal ses contradictions internes. Sur le plan idéal, elle se veut une promotion du lecteur équivalente à celle opérée au sein du tournant lectoral : libéré du livre, le lecteur hypertextuel acquiert de nouveaux pouvoirs, dont celui d'une lecture réputée modifier le texte lu. Cet idéal, cependant, se heurte à des limites techniques et fait surtout apparaître le caractère appauvrissant du processus de réification qui, appliqué à la lecture, en fige les mouvements mentaux et cherche à les assimiler aux structures matérielles des hypertextes. Parcours de surface cartographiable,

1 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, op. cit., p. 50 et suivantes.

la lecture hypertextuelle semble à terme se dissoudre dans le support qui l'appuie. On suivra ici les différentes étapes de ce processus, ce qui permettra de constater que, malgré des ambitions matérialisantes, la pensée hypertextuelle n'a rien d'une pensée matérielle de la lecture.

Révolutionner la lecture : « la naissance de l'hyperlecteur doit se payer de la mort du livre »

De même que l'hypertexte, en se voulant une concrétisation du Texte, affirmait son caractère révolutionnaire, la lecture hypertextuelle se conçoit d'abord sur le mode de la rupture. Cette rupture repose, comme on a déjà commencé à le voir, sur une mise en concurrence des supports, orchestrée de manière appuyée par les partisans de l'hypertexte. La figure ennemie n'est alors plus directement celle de l'auteur, comme ce pouvait être le cas dans les textes les plus radicaux des théoriciens de la lecture, mais bien celle du livre, présenté comme une entrave à la lecture « enfermant » le texte dans un cadre linéaire et autoritaire. La mort annoncée du livre doit donc venir libérer le lecteur d'un parcours de lecture unique perçu comme contraignant¹, et c'est en son nom que l'on revendique la supériorité d'un support textuel dynamique. Dans ce cadre, la standardisation du livre comme objet technique est confondue avec une standardisation de la lecture, ce qui donne parfois lieu à des descriptions assez caricaturales des difficultés auxquelles serait confronté le lecteur d'un texte imprimé :

For the text as the reader *imagined* it – as opposed to the physical text objectified in the book – never had to be linear, bounded or fixed. A reader could jump to the last page to see how the story ended; could think of relevant passages in other works; could re-order texts by cutting and pasting. Still, the stubborn materiality of the text constrained such operations: they required some physical tasks such as flipping pages, pulling another book from a shelf, or dismembering the original text beyond repair².

L'opposition qui est dramatisée ici entre le texte imaginé par le lecteur, évidemment non-linéaire, et le texte comme objet physique, en quelque sorte emprisonné dans la forme linéaire du livre, est pour le moins curieuse. En effet, aucune des opérations décrites – lire les dernières pages quand on le souhaite, faire le lien avec d'autres textes, découper certains

1 Le texte le plus représentatif de ce mouvement, dont les excès rhétoriques doivent souvent être compris comme des provocations plutôt que comme des arguments directs, est sans doute l'article de l'auteur Robert COOVER, « The End of Books », *New York Times Book Review*, 21 juin 1992, p. 24-25 (en ligne : <https://archive-nytimes-com.proxy.rubens.ens.fr/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html?pagewanted=all>, consulté le 6 septembre 2022). Coover y associe notamment la ligne à un mouvement « author-directed », en faisant un repoussoir autoritaire.

2 George P. LANDOW et Paul DELANY, « Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: the State of the Art », dans *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991, p. 3-50, p. 4.

passages – n'est incompatible avec les propriétés du livre. D'un point de vue historique, certaines d'entre elles, comme l'accès libre à tout endroit du texte, sont même spécifiquement associées au codex en tant qu'objet, et sont absentes d'un grand nombre d'hypertextes narratifs, dont le principe est justement de n'amener le lecteur à une ou plusieurs fins qu'au terme d'un parcours choisi au sein d'un réseau de fragments. Les deux matérialités textuelles qui sont mises en compétition ici le sont de manière trop appuyée : la liste établie renvoie plutôt à des *pratiques* de lecture, plus ou moins adaptées aux usages consacrés du livre, mais jamais entièrement empêchées. Comme on le verra plus loin, l'argument paraît aisément réversible, et on en rencontre de fait le symétrique à la fois chez les détracteurs de la lecture numérique et les travaux plus critiques de la promotion hypertextuelle.

On peut de plus s'étonner du statut différent qui est implicitement accordé aux gestes de manipulation du livre, décrits comme des actions pénibles, et à ceux nécessaires pour évoluer au sein d'une structure hypertextuelle : en droit, ces derniers constituent également des actions, bien que l'effort fourni soit d'une autre nature et engage des compétences quelque peu différentes. Pourquoi, dès lors, accentuer à ce point le contraste entre les deux situations, si ce n'est pour représenter un lecteur frustré dans ses aspirations manipulatoires et à qui l'hypertexte va enfin donner le contrôle ? Si Delany et Landow concèdent ensuite qu'au fil des siècles, les lecteurs et lectrices ont été amenés à développer des « aides textuelles » pour parcourir le codex avec plus de facilité, ils affirment que les ressources de l'informatique permettent désormais d'aller bien au-delà de ce que proposaient les « proto-hypertextes »¹. Cette mention des proto-hypertextes est intéressante dans un tel contexte, car elle permet de montrer que, là où l'hypertexte se voulait une réalisation concrète des concepts de la théorie, la lecture hypertextuelle est pour sa part pensée comme réalisant les ambitions de lecteurs apparemment contrés depuis des siècles par la forme de leurs objets de lecture. La guerre des supports serait donc aussi, plus secrètement, une guerre des exemplaires : ce n'est qu'en troquant ses livres contre des hypertextes que le lecteur pourrait enfin accéder aux pouvoirs que la théorie semblait lui promettre depuis des décennies.

L'hyperlecteur comme producteur de l'hypertexte

La mise en scène d'un lecteur de livre frustré et matériellement empêché permet donc de construire la figure d'un hyperlecteur libéré qui évoque fortement celle du lecteur de la

1 *Ibid.*

théorie littéraire, libéré du poids de l'œuvre auctoriale. De fait, la lecture hypertextuelle est elle aussi présentée comme réalisation concrète de certains concepts théoriques. Ce sont cette fois les auteurs des théories de la réception qui sont convoqués, de manière malgré tout plus ponctuelle que les figures de la French Theory : au-delà de Barthes, on rencontre surtout le nom d'Iser, et plus rarement celui de Eco. Signe que la lecture ne tient pas la première place dans les considérations de la critique hypertextuelle, ce panthéon réduit illustre aussi la moindre notoriété de ces auteurs européens outre-Atlantique, où ils n'ont pas connu une fortune et une appropriation aussi marquée que leurs homologues français.

Cette dynamique transatlantique se transpose aussi sur un plan plus politique : les accents de manifeste qu'avaient parfois les premières théorie du tournant lectoral se recontextualisent pour répondre aux espoirs de transformation culturelle qui accompagnent les développements du numérique. Un certain nombre des défenseurs de l'hypertexte se reconnaissent ainsi dans les idées de la New Left nord-américaine¹, et Ted Nelson lui-même souligne que l'hypertexte pourrait offrir aux masses un accès équitable à l'information et au savoir, en faisant le vecteur d'une transformation culturelle et sociale qu'il nomme « populitism » (mouvement à la fois populaire et élitiste)². L'enjeu symbolique porte cependant sur la question du support plus que sur celle de l'auctorialité comme c'était le cas par le passé : ce déplacement n'est pas tout à fait sans conséquence pour l'idéal de lecture visé.

Plus largement, les procédés rhétoriques employés pour mettre en avant une prise de pouvoir du lecteur rappellent ceux employés par le Barthes de « La mort de l'auteur » et de *S/Z*, au point que son vocabulaire critique est parfois directement repris :

Just as exploratory hypertexts are designed for audiences, constructive hypertexts are designed for what Jane Yellowlees Douglas (1987) has, following Barthes, termed « scriptor[s] ». Scriptors use constructive hypertexts to develop a body of information that they map according to their needs, their interests, and the transformations they discover as they invent, gather, and act upon the information³.

Chez Barthes, cependant, le « règne du lecteur » devait surtout advenir par un renouvellement des méthodes critiques, après des décennies de mythification de l'auteur. Le changement de perspective est d'une nature différente ici, puisqu'on attend de l'hypertexte qu'il bouleverse

1 George P. LANDOW, *Hypertext 2.0*, *op. cit.*, p. 274.

2 Stuart MOULTHROP, « Rhizome and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture », *op. cit.*, p. 304.

3 Michael JOYCE, *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, p. 42.

non plus uniquement le champ critique, mais bien les manières concrètes de lire. Cet écart permet de souligner un fait important : si le lecteur est appelé à se faire producteur de l'hypertexte d'une façon toute littérale, la production dépend toujours, dans la pensée de l'hypertexte, du produit. En d'autres termes, tout ce que cet hyperlecteur accomplit lui est rendu possible par une forme technique donnée, dont son agentivité dépend en fait entièrement. Dès lors, tout discours sur les nouveaux « pouvoirs » qu'il pourrait revendiquer est marqué d'une ambiguïté fondamentale. Lorsque Landow établit la liste des possibilités d'actions offertes par l'hypertexte (parcourir le métatexte, annoter, créer des liens entre différents textes¹), faut-il y voir un accroissement de la liberté de lecture, ou une simple différence d'ergonomie avec le livre, renvoyant à un ensemble d'outils techniques nouveaux ?

L'idéal de modification du texte et les paradoxes du « wreader »

Cette ambiguïté n'est nulle part plus apparente que dans le discours qui fait de l'hyperlecteur un « wreader² », ou un « lecteur-comme-auteur³ », capable de modifier le texte à sa guise et de rendre ses interventions visibles par d'autres⁴. À première vue, le lecteur semble en effet hériter par ce biais d'un attribut auctorial qui lui confère une autorité inédite.

En cela, il faut le souligner, la pensée hypertextuelle conçoit ou redécouvre⁵ un mode de lecture modifiant qui se distingue des autres formes de lecture que l'on peut identifier sur un plan théorique. Une lecture « traditionnellement » opérable, respectueuse du texte de l'auteur telle que peut l'être par exemple une explication de texte, est en effet réputée ne le modifier ni sur un plan idéal, ni matériellement. La lecture pensée par certains des théoriciens du tournant lectoral, et qui inspire une partie des discours hypertextuels, est pour sa part une lecture qui modifie le texte mentalement, en y découpant des lexies pour en réinventer la structure comme chez Barthes, ou en en comblant les blancs comme chez Iser, mais qui ne

1 George P. LANDOW, *Hypertext 2.0*, *op. cit.*, p. 90.

2 L'expression connaît une première forme dès 1991 chez Michael Joyce, qui parle de « reader-as-writer » (traduit par Samuel Archibald en « lecteur-comme-auteur ») dans Michael JOYCE, « Notes Toward an Unwritten Non-Linear Electronic Text, "The Ends of Print Culture" (a work in progress) », *Postmodern Culture*, n° 2, Johns Hopkins University Press, 1991, n. p. George Landow parle lui de « wreader » : George P. LANDOW, « What's a Critic to Do ? Critical Theory in the Age of Hypertext », dans George P. Landow (dir.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, p. 1-48.

3 C'est ainsi que Samuel Archibald traduit l'expression « reader-as-writer » employée par Michael Joyce.

4 George P. LANDOW, « What's a Critic to Do ? Critical Theory in the Age of Hypertext », *op. cit.*, p. 14.

5 Certains parallèles peuvent être établis entre ce mode de lecture et la lecture telle qu'elle se concevait en contexte manuscrit. Cependant, la comparaison a aussi des limites qui tiennent à la place que les critiques de la première vague hypertextuelle accordent aux propriétés de l'hypertexte, comme on le verra.

laisse pas de traces matérielles. La lecture pratiquée dans le cadre d'éditions critiques, enfin, peut intervenir matériellement sur le texte, mais seulement en vue de reconstituer un état idéal du texte, souvent associé à un texte auctorial perdu. À la différence de tous ces modèles, la lecture hypertextuelle est, elle, réputée transformer le texte matériellement *et* idéalement : l'identité du texte n'y serait plus fixe, mais pourrait en quelque sorte s'adapter au gré des lectures.

Cette nouveauté est régulièrement mise en scène, en raison des bouleversements qu'elle apporterait au système littéraire. La formule la plus représentative de ce point de vue est sans doute celle de David Jay Bolter : « [Electronic writing] offers as a paradigm the text that changes to suit the reader rather than expecting the reader to conform to its standards¹. » La plasticité de l'hypertexte mettrait fin au règne du texte protégé, fondement du paradigme opéral, ouvrant enfin la voie à l'avènement du lecteur. On insiste ainsi ponctuellement sur le fait que le texte, en contexte numérique, se conçoit mieux comme une surface modifiable sur laquelle auteur et lecteur seraient tour à tour amenés à intervenir :

The text continually rewrites itself and becomes what I term the constructive hypertext : a version of what it is becoming, a structure for what does not yet exist. [...] Electronic texts present themselves in the medium of their dissolution. They are read where they are written ; they are written as they are read. In this way they evoke and mimic manuscript culture².

La comparaison avec les textes manuscrits est intéressante, car elle permet d'illustrer deux des contradictions animant le discours sur la lecture hypertextuelle. D'abord, elle montre que la dévalorisation du livre et des gestes de lecture qui lui sont associés est partiellement opportuniste, dans la mesure où les manuscrits sont également des codex qui appellent des manipulations souvent proches ; de même le livre n'interdit pas au lecteur d'écrire, bien qu'il soit vrai que cette écriture y a un statut différent de celui qu'elle reçoit en culture manuscrite. Surtout, on ne dirait jamais, comme le fait Joyce ici, qu'un manuscrit « se réécrit lui-même » : il faut toujours quelqu'un pour le réécrire. L'idée d'un texte qui s'écrit tout seul traduit bien le rapport ambigu que les critiques de cette première vague hypertextuelle entretiennent avec les propriétés techniques de l'hypertexte : on a parfois l'impression que ce texte censé libérer le lecteur peut en fait fonctionner sans lui, dans une autonomie fantasmée.

En retour, cependant, on constate que l'effectivité de l'intervention lectorale reste vacillante : l'écart se fait sentir entre l'idéal et la réalité technique. George Landow peut ainsi

1 Jay David BOLTER, *Writing Space*, *op. cit.*, p. 233.

2 Michael JOYCE, *Of Two Minds*, *op. cit.*, p. 177.

écrire que l'environnement numérique fournit à l'auteur et au lecteur les mêmes outils, les mettant pour ainsi dire à égalité face au texte modifiable, et souligner que dans ce contexte les deux parties ont toujours accès à des copies, et non à des originaux¹. La remarque constitue un effort intéressant de description du fonctionnement de l'exemplaire numérique ; cependant elle se voit modulée en d'autres endroits du texte, faisant apparaître des contraintes techniques et culturelles qui forcent les critiques à vider la notion d'intervention de sa substance.

Sur le plan technique, tout d'abord, il devient assez rapidement clair que tous les logiciels et systèmes d'exploitation n'autorisent pas le même degré d'intervention, et permettent en réalité rarement de modifier le texte. Cet état de fait donne ponctuellement lieu à des classements, notamment chez les universitaires ayant participé au développement des dits logiciels, dans une démarche quelque peu commerciale qui indexe les outils informatiques à leur plus ou moins grande compatibilité avec l'idéal technique poursuivi². Les facteurs culturels ne tardent pas non plus à surgir, et en premier lieu la question du *copyright* nord-américain, c'est-à-dire du contrôle auctorial du texte doublé du poids de sa responsabilité légale.

Although no one should have the right to modify or appropriate another's text any more than one does now, hypertext reader-authors should be able to link their own texts or those by a third author to a text created by someone else, and they should also be able to copyright their own links sets should they wish to do so³.

Il s'agit de l'un des points d'achoppement les plus visibles de l'idéal technique de la pensée hypertextuelle, qui peine à élargir le débat sur l'autorité, pourtant au cœur de sa rhétorique, au-delà des questions de linéarité narrative. Il faut d'ailleurs remarquer qu'il n'existe historiquement que peu de liens entre les avocats de l'hypertexte et la « culture du détournement » qui se développe à la même période en Amérique du Nord, également à partir de références aux auteurs de la French Theory⁴. Plus spécifiquement, les principes du mouvement hacker, popularisés dans les années 1980 autour de la figure de Hakim Bey, n'entrent que très marginalement en écho avec les théories de l'hypertexte, bien qu'elles utilisent un vocabulaire proche. On retrouve ici une certaine fixité linguistique du texte, protégé d'une manière qui rappelle fort les principes du paradigme opéral.

1 George P. LANDOW, *Hypertext 2.0*, *op. cit.*, p. 22.

2 *Ibid.*, p. 131-135.

3 *Ibid.*, p. 303.

4 François CUSSET, *French Theory*, *op. cit.*, p. 264-273.

Si la critique hypertextuelle peut ainsi être amenée à se contredire de manière aussi voyante dans ses propres aspirations, c'est qu'elle s'est dispensée de penser la place de la langue dans l'économie du texte. Contrairement aux théories du Texte, qui avaient plus efficacement confiné la matérialité hors des frontières du littéraire, elle ne parvient jamais à congédier pleinement le linguistique, qui revient régulièrement la hanter et finit par l'acculer dans une impasse logique. Dans ces circonstances, que peut-il rester de l'idée d'un hypertexte malléable, s'adaptant aux modifications du lecteur ? En fait d'intervention sur le texte, c'est surtout le principe d'interconnectivité qui subsiste, une fois le tri fait des espoirs déçus ou non encore concrétisés. À la racine de l'organisation hypertextuelle, il permet effectivement de mettre en relation de contiguïté des textes qui, sous forme de livres, auraient été matériellement séparés. Cependant, les liens hypertexte sont avant tout des outils de contextualisation : ils ne modifient en rien la lettre des textes reliés. Langue et matière restent donc non seulement séparées au sein de l'idéal hypertextuel, mais elles jouent en partie l'une contre l'autre : si l'exemplaire modifiable reste théoriquement une possibilité technique, il est encore linguistiquement insoutenable.

La lecture dans la main : réifications et spatialisations des processus mentaux

De telles tensions au sein de l'idéal technique de la lecture hypertextuelles justifient que, en deçà du modèle lectoral dont sont porteurs les discours de promotion de l'hypertexte, la lecture s'y trouve implicitement redéfinie comme une activité essentiellement manipulatoire, et appréhendable uniquement par ses effets concrets sur les textes. Elle est en effet abordée de manière spatialisée, ce qui aboutit chez certains critiques au tableau d'une lecture extériorisée qui, à l'opposée de la lecture des théories de la réception, tient en quelque sorte dans la main. En soi, une telle approche est tout aussi nouvelle que celle qui consistait à présenter l'hyperlecture comme une modification du texte : la gestualité de lecture, les parcours suivis par chaque lectrice ou lecteur sont en effet des aspects que la théorie avait tout à fait ignorés. Cependant, la pensée hypertextuelle souffre à nouveau sur ce point de sa logique réifiante, qui l'empêche en partie d'étudier ces gestes pour ce qu'ils sont. Le concept de « lexia », en confondant unités de lecture mentales et techniques, gêne par exemple plus l'appréhension des possibilités de navigation au sein d'un hypertexte qu'il ne l'éclaire, car il sous-entend qu'elles sont librement déterminées. De plus, une telle logique implique que la lecture hypertextuelle, en concrétisant des concepts abstraits, produit toujours un résultat

observable. Le lu, dans ce cadre, est soumis à une exigence de visibilité, renvoyant à un préjugé critique qui favorise ce qui se voit sur ce qui se dit, la matière plutôt que la langue.

Not only do the choices a reader makes in an electronic text govern what she next sees, but they also unfold patterns for her discovery of the narrative in much the same way that conversational cues shape our discovery of one another. While we may argue that an unfolding pattern of discovery of the text is also present in print, hypertext both embodies and is itself solely embodied by what in print is an invisible process. The screen enacts the ground zero of reading. There the reader of a hypertext not only chooses the order of what she reads, but her choices, in fact, become what it is¹.

En soutenant que la structure hypertextuelle rend visible la découverte du texte par le lecteur, on extériorise la lecture, la rendant matériellement productive : les choix de parcours *deviennent* le texte.

Cette idée explique la prééminence, au sein de la critique hypertextuelle, d'un modèle cartographique d'appréhension de la lecture. À un premier niveau, cet intérêt pour la spatialisation du texte recoupe les choix créatifs opérés par les auteurs et autrices numériques. Dès l'apparition des premiers grands hypertextes de fiction comme *afternoon, a story* de Michael Joyce² ou *Patchwork Girl* de Shelley Jackson³, les analyses se focalisent sur la présence (ou l'absence) d'un plan permettant au lecteur de se repérer au sein de la structure textuelle. La question est liée au design des logiciels eux-mêmes, qui proposent des modélisations plus ou moins complètes du réseau de liens hypertextes qui organise le texte, mais dépend aussi de choix auctoriaux. *afternoon* doit ainsi une grande partie de sa célébrité et de sa prééminence au sein de la critique hypertextuelle à l'absence, dans ses premières versions, d'une interface permettant de visualiser sa structure, rendant la navigation particulièrement labyrinthique. À l'inverse, *Patchwork Girl* de Shelley Jackson, autre hypertexte majeur de la période, propose un plan explicite de sa structure qui prend la forme d'une représentation anatomique : les différents fragments sont associés aux parties d'un corps en morceaux, celui de la « patchwork girl » du titre, créature de Frankenstein au féminin dont il faut reconstituer à la fois l'histoire et l'anatomie. Ces cartes sont déjà des représentations (chez Jackson elles intègrent même directement la fiction), au sens où elles permettent de présenter les données informatiques qui le structure sous une certaine forme, les rendant compréhensibles à un lecteur humain : ce sont, en langage informatique, des éléments d'interface. Cependant, ces représentations, parce qu'elles sont visuelles, sont valorisées par

1 Michael JOYCE, *Of Two Minds*, op. cit., p. 235.

2 Michael JOYCE, *afternoon, a story*, sur *Eastgate*, <https://www.eastgate.com/catalog/Afternoon.html>, 1990.

3 Shelley JACKSON, *Patchwork Girl*, sur *Eastgate*, <http://www.eastgate.com/catalog/PatchworkGirl.html>, 1995.

la critique au détriment du mode linguistique de représentation. L'attention à la spatialité, véritable trait distinctif de la critique hypertextuelle, la situe ainsi à un niveau différent de la critique textuelle traditionnelle : elle est une critique structurale, que l'on pourrait presque dire *architecturale*. La cartographie y remplace, dans une certaine mesure, la conceptualisation.

Ce qui pourrait n'être qu'un trait méthodologique devient cependant plus problématique lorsque les cartes des interfaces hypertextuelles sont considérées comme des manifestations des opérations mentales de lecture. De la même manière que les lexies étaient confondues avec les unités de l'hypertexte, l'intertextualité est ainsi assimilée aux interconnexions matérielles qu'assurent les liens informatiques entre ces différents fragments :

Electronic writing with its graphical representations of structure encourages us to think that intertextual relations can indeed be mapped out, made explicit – never fully, but with growing accuracy and completeness [...]. It is true that the computer takes the mystery out of intertextuality and makes it instead a well-defined process of interconnection, the collective act of reading one text in the light of others. Any sense of mystery that remains is the residue of the age of writing or printing, when the technology provided no good way to embody the movement from one text to another¹.

Le phénomène de transfert est frappant car on passe d'une construction mentale individuelle et mouvante à la création de liens tangibles dont l'établissement n'est pas toujours, dans les faits, laissé à l'initiative des lecteurs et lectrices. Les rapports entre les textes acquièrent de plus, par leur modélisation graphique, une fixité tout à fait incompatible avec la compréhension post-structuraliste de la notion, particulièrement souple, et qui dispense de s'interroger sur la nature exacte du lien établi : comme le disait déjà Bolter, il n'y a plus à dire, puisqu'il y a à voir. L'intertextualité de la critique hypertextuelle, déchargée de son mystère, se fait cartographiable.

La suppression du cadre de référence linguistique de tels concepts n'est pas non plus sans conséquence pour le statut accordé à cette lecture spatialisée. En poussant la logique de réification à son point extrême, on constate que l'hyperlecture risque en effet de se confondre avec l'hypertexte : devenue entièrement visible et modélisable, elle ne peut que se dissoudre dans la structure technique qui l'a fait naître. La pensée hypertextuelle entretient ainsi un flou permanent autour du rôle des gestes de lecture : est-ce la navigation qui construit le texte, ou le texte qui dicte les gestes de navigation ? De plus, que penser de cette objectification des mouvements intérieurs qui se produisent au cours de la lecture ? L'hyperlecteur, par son activité de surface, risque en effet de se trouver privé d'intériorité.

1 Jay David BOLTER, *Writing Space, op. cit.*, p. 202-203.

« *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* » : réification lectorale et perte d'intériorité

On trouve une illustration particulièrement frappante de ce phénomène de réification des aspects mentaux et interprétatifs de la lecture dans l'expérience d'écriture menée par Stuart Moulthrop autour du texte de Borges « Le jardin aux sentiers qui bifurquent ». Souhaitant répondre au désir de multiplicité thématique dans la nouvelle, où un roman fictif intègre en simultané toutes ses possibilités narratives, il en a créé une version hypertextuelle via le logiciel StorySpace pour la présenter à ses étudiants. Les bifurcations se trouvent ainsi selon lui littéralisées ; il ajoute par ailleurs de nouvelles possibilités textuelles à celles évoquées par le récit de Borges. En comparant le mode de lecture de la version hypertextuelle à celui de la version papier, il écrit :

In Borges' conventional narrative, readers are asked to imagine a world of multiplicity from within an overwhelmingly linear and exclusive medium. For hypertextual readers the situation is reversed—given a text that may contain almost any permutation of a given narrative situation, their task is to elicit a rational reduction of this field of possibilities that answer to their own engagement with the text. At face value this activity does not seem dramatically different from the act of reading required by the conventional text—it seems entirely consonant, for instance, with Wolfgang Iser's definition of reading as a dynamic process: “As the reader passes through the various perspectives offered by the text and relates the different views and patterns to one another he sets the work in motion, and so sets himself in motion, too.” If reading has always been dynamic, then hypertext represents merely the technical application of a standard interpretive practice¹.

La formule employée ici est intéressante : la lecture hypertextuelle n'est plus uniquement une concrétisation du processus interprétatif, elle devient plus exactement son « application technique ». La coexistence mémorielle des différents possibles du texte de Borges se trouve en quelque sorte remplacée par une coexistence matérielle des différentes branches du récit telles que créées par Moulthrop. Pour autant, le mouvement dont parle Iser n'est pas celui du lecteur parcourant *concrètement* les différentes parties du texte, mais un mouvement métaphorique ; en établissant un rapprochement entre cette dimension et le parcours manipulateur du lecteur, Moulthrop force donc le sens de la citation qu'il utilise. La réification théorique efface ici la spécificité des gestes sollicités au profit d'un irénisme conceptuel artificiellement entretenu, qui empêche de bien nommer les phénomènes. Parler d'application technique, c'est en effet éviter d'interroger les liens entre interprétation et manipulation : « à chaque activité son support » semble être le sous-entendu dominant.

1 Stuart MOULTHROP, « Reading from the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths », dans George P. Landow et Paul Delany (dir.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991, p. 119-132, p. 125.

L'opposition qui se dessine ici entre la lecture papier, qui donnerait lieu à une construction de sens abstraite, et la lecture hypertextuelle, qui opérerait à partir d'une application technique de ce phénomène, montre que les mouvements internes de la lecture sont tenus à distance. Elle rappelle, en miroir, celle qu'établissait Eco entre l'ouverture abstraite propre à l'œuvre ouverte et l'ouverture matérielle propre à l'œuvre en mouvement. On sait que le théoricien tendait à valoriser la première, du moins dans le domaine littéraire ; en choisissant de s'intéresser à la seconde, Moulthrop semble pour sa part se détourner de la dimension linguistique de la lecture. Le lecteur tel qu'il l'imagine semble en effet moins concerné par les questions interprétatives. Il faut de plus souligner que, malgré la rhétorique de réification, les deux phénomènes que le critique met en parallèle sont en fait très différents. L'effort imaginaire qu'il identifie dans la lecture papier est un mouvement de diversification mental ; à l'inverse, la lecture hypertextuelle engage un mouvement de réduction des possibles à travers des choix manipulatoires. En établissant entre un lien de l'ordre de la matérialisation, il s'interdit en fait de vraiment les comparer. La scission entre langue et matière débouche donc sur une scission entre interprétation et manipulation de lecture qui prive l'hyperlecteur de tout réel rapport abstrait à ce qui est lu.

Malgré cette essentialisation des types de lecture, l'utilisation par Moulthrop de la nouvelle fait aussi ressortir de nouvelles limites propre à l'idéal technique qui anime la pensée hypertextuelle. Tout en proposant de concrétiser le projet d'écriture de Borges par la création d'un récit multilinéaire, le critique ne peut, contrairement à ce que projetait la nouvelle, réaliser un texte aux embranchements narratifs infinis. La superposition entre la fiction et l'adaptation qu'il en fait est donc loin de se faire naturellement, et Moulthrop reconnaît lui-même que la version hypertextuelle ne contient qu'un nombre limité d'ajouts¹. Afin de contourner cette limite, il propose de confier la création de nouvelles branches aux lectrices et lecteurs du texte, ce qui ouvrirait le récit à une infinité de possibles qu'il semble juger supérieure à la multitude imaginaire que la nouvelle mettait en scène :

[U]nlike Borges' story, which must collapse back into singularity, there is a way in which hypertextual fiction could in fact achieve infinity—not an oxymoronic “strict” infinity, but the unrestricted infinity of read/write textuality. Readers of hypertext are already empowered to read interactively, making choices among a set of predetermined pathways and in the process becoming acutely aware of possibilities which the present network does not support. Since electronic writing relies not on indelible printing but on easily permutable magnetic records and display images, it is always both a medium of reception

1 *Ibid.*, p. 129.

and a means of production. It follows that readers could very easily learn to approach hypertexts not interactively but proactively, not as players but as masters of the game¹.

Cette opposition entre les possibles représentés par la fiction et les possibles que pourraient, en puissance, ajouter les lecteurs et lectrices n'est pas sans intérêt, mais elle ne se justifie ici qu'à l'aune du préjugé technophile qui privilégie le concret sur l'abstrait et la production écrite sur une lecture mentale qui peut facilement, dans de telles circonstances, être jugée « improductive ». Au-delà des limites techniques au projet évoquées par Moulthrop (qui tiennent aussi bien à des problèmes de mise en forme du texte qu'à la compatibilité des logiciels employés), un autre problème apparaît dans son compte-rendu : certains lecteurs sont désorientés par la version hypertextuelle et la jugent illisible. Dès lors il paraît difficile d'imaginer que ces personnes soient suffisamment en maîtrise pour s'approprier le récit et lui adjoindre des suites. En investissant le potentiel « pré-conceptuel² » de la nouvelle de Borges, Moulthrop propose donc une expérience qui pourrait, si elle était menée en dehors des séparations strictes qui opposent, dans la pensée hypertextuelle, les supports et les formes de lecture, ouvrir la voie à des comparaisons enrichissantes. Cependant, force est de constater que la perspective critique qu'il adopte souffre de biais technophiles qui affectent la perception de la lecture du dualisme qui dominait déjà l'appréhension de l'hypertexte.

On peut donc avancer que, dans son incarnation la plus réifiée, l'hyperlecteur se voit progressivement privé d'un rapport vivant à la langue par le biais même des outils nouveaux dont on entend l'équiper : opérateur sans intériorité, il est avant tout saisi dans le cours de ses manipulations et prend le risque de se réduire à une somme de gestes. Derrière le discours de libération de la lecture, c'est alors la dimension publicitaire de la pensée hypertextuelle qui apparaît. En prônant un affranchissement des contraintes passées et un contrôle lectoral sur le texte, cette tendance critique plaide au fond pour un nouveau *produit* et donc pour un lecteur sommé d'y adhérer, de s'y investir, voire d'y investir. Contrairement aux silhouettes définies par les différentes théories de la réception, le lecteur hypertextuel n'est pas une construction théorique applicable à tout type de texte : il correspond à une catégorie précise, à la fois technique et historique. Lorsqu'on annonce la prise de pouvoir du lecteur hypertextuel, on le fait donc à l'exclusion de tous les autres lecteurs et lectrices, celles et ceux qui lisent sur d'autres supports. La validité de cette annonce est de plus nuancée par des frustrations nées de l'insatisfaction de l'idéal technique. On observe ainsi dans la critique hypertextuelle un rejet

1 *Ibid.*, p. 130.

2 Sophie RABAU et Florian PENNANECH, *Exercices de théorie littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 91-92.

de certains types d'hypertextes, considérés comme extérieurs au modèle défendu. Ironiquement, c'est souvent le reproche d'une consommation passive qui leur est adressé par les avocats de la pensée hypertextuelle. Opposant les « exploratory hypertexts », dont la structure est pré-déterminée par un auteur et qui font donc œuvre, aux « constructive hypertexts », au sein desquels les lecteurs peuvent intervenir pour créer de nouveaux réseaux de liens, Michael Joyce conclut ainsi que les premiers, qui correspondent à l'essentiel des hypertextes de l'époque, sont « fondamentalement consuméristes » (*consumerist at base*) :

To the extent that exploratory hypertexts give us the illusion of control, we are apt to believe too much in them and so risk sealing others' power over us through our tacit practice. Control itself can be made to seem a product¹.

Une telle comparaison révèle qu'en s'adonnant à une hiérarchie des supports, la pensée réifiante de l'hypertexte repose également sur une hiérarchie des lecteurs. Pour être un lecteur libre, il faudrait avoir su parier non seulement sur le bon support, mais encore sur le bon logiciel, qui n'existe peut-être pas encore... À défaut d'atteindre la perfection technique qu'offriraient les hypertextes rêvés sur lesquels se fonde les espoirs de la critique, la libération lectorale devient plus hypothétique qu'effective, ce qui révèle les difficultés d'un tel discours à s'inscrire dans une continuité technique et culturelle qu'il n'a pas le pouvoir de dicter.

C. La fin du rêve hypertextuel

Toute entière placée sous le signe du concret, perpétuellement guidée par une approche matérialisante du littéraire, la pensée hypertextuelle finit ainsi par courber sous le poids de ses propres contradictions théoriques. Le principe de réification qui transforme l'œuvre en un objet technique idéal repose en effet sur un paradoxe : parce qu'il est conçu à partir de notions abstraites, l'idéal technique est en définitive proprement inatteignable. Où trouvera-t-on la parfaite matérialisation du texte rhizomatique², une modélisation de la galaxie des signifiants, et comment toucher du doigt le jeu intertextuel ? La pensée hypertextuelle ne veut être jugée qu'à l'aune des réalités technologiques, mais force est de constater qu'elle emprunte en réalité ses exemples les plus emblématiques au fantastique et à la science-

1 Michael JOYCE, *Of Two Minds*, op. cit., p. 100.

2 Landow lui-même admet ponctuellement que le rhizome représente un idéal, en soulignant toutefois que l'hypertexte est la forme qui s'en rapproche le plus.

George P. LANDOW, *Hypertext 2.0*, op. cit., p. 42.

fiction¹. En d'autres termes, en s'assimilant à un discours prophétique, elle se condamne elle-même par un enchaînement au réel qui lui fait courir le risque d'être invalidée par les évolutions techniques. Cela explique que Landow soit obligé de nuancer son propos comme on le relevait plus haut au sujet de l'intervention lectorale dans l'hypertexte, ou que Moulthrop en vienne à penser que « [t]hat which purports to be a true multiple — a rhizome, a nomadology, a smooth space — may in fact be only a little world made cunningly, some deterministic system passing itself off as a structure for what does not yet exist² ». En d'autres termes, le passage du temps révèle vite que la pensée hypertextuelle était une utopie : une utopie technique qui ne s'est pas haussée à un niveau théorique.

Obsolescence d'un modèle techniciste

La réalité technique n'est en effet pas à la hauteur des espoirs critiques. En témoigne le recours de Landow à ce qu'il appelle une « wishlist » de « gleamwares », expression qu'il crée pour désigner des « logiciels rêvés », solutions idéales aux limites que ses idées rencontrent dans les technologies de son époque. Il souligne lui-même que le terme fait écho à celui de « vaporware », qui sert dans l'industrie à nommer des logiciels dont la sortie est perpétuellement repoussée. Même si certains de ses vœux présentent des traits communs avec les méthodes et objectifs actuels des humanités numériques, on peut se demander quelle est la place d'une telle liste dans un ouvrage qui prône par ailleurs une « convergence de la théorie et de la technologie ». Sans cesse annoncée, la convergence est finalement toujours repoussée dans un avenir que l'on espère plus clément : malgré certaines déclarations claironnantes d'optimisme³, on peut en concevoir quelques doutes sur la pérennité de cette position

-
- 1 On a déjà vu que Borges avait connu une fortune particulière au sein de la critique hypertextuelle : Jane Yellowlees Douglas a notamment repris la version hypertextuelle créée par Stuart Moulthrop dans ses propres cours, expérience qu'elle relate au chapitre 3 de *The End of Books – Or Books Without End ? Reading Interactive Narratives*. Du côté de la science-fiction, il faut mentionner les emprunts par Janet Murray à la série *Star Trek*, dont le « holodeck », dispositif de réalité virtuelle proche du théâtre interactif, qui donne son nom à l'ouvrage *Hamlet on the Holodeck : The Future of Narrative in Cyberspace*, MIT Press, 1997.
 - 2 Stuart MOULTHROP, « Rhizome and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture », *op. cit.*, p. 310. Il fait ici référence aux théories de l'espace développées par Deleuze et Guattari, et plus précisément à l'illusion que l'hypertexte pourrait constituer un exemple d'« espace lisse », dérégulé et sans frontières. On notera que l'expression « a structure for what does not yet exist » renvoie au propos de Michael Joyce, cité plus haut. De tels échos signalent à la fois l'homogénéité critique du groupe des représentants de la pensée hypertextuelle, qui se lisent et convoquent en général les mêmes auteurs, justifiant dans une certaine mesure le nom qui a été donné au mouvement, et l'existence de débats internes.
 - 3 On trouve notamment chez Landow le commentaire stylistique suivant, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'est pas dépourvu de lyrisme triomphant : « Whereas most writings on theory, with the notable exception of Derrida, are models of scholarly solemnity, records of disillusionment and brave sacrifice of humanistic positions, writers on hypertext are downright celebratory. Whereas terms like *death*, *vanish*, *loss*,

intellectuelle. Archibald rappelle d'ailleurs à ce sujet que les principaux représentants du mouvement, critiques et auteurs d'hypertextes confondus (puisqu'il s'agit souvent des mêmes), se sont montrés très réticents face aux développements du net¹, car ceux-ci ne se faisaient pas dans la direction espérée.

Cette difficulté face au passage du temps permet de faire ressortir l'une des différences les plus déterminantes entre la théorie littéraire et la pensée hypertextuelle : leur rapport opposés à l'Histoire. Quand la première s'en détache, revendiquant une position de surplomb qui lui permet justement de théoriser, l'autre s'y réinscrit au nom d'une foi toute futuriste dans le progrès. Cela explique entre autres la relecture finaliste de l'histoire littéraire qui se manifestait à travers la notion de « proto-hypertexte ». Mais, de manière plus problématique encore, cette tension vers un horizon technique idéal implique aussi que, tout en faisant la promotion de technologies existantes, la pensée réifiante de l'hypertexte reste toujours en attente du produit concret qui donnera sa forme finale aux espoirs les plus abstraits du post-structuralisme². En voulant rendre obsolètes les concepts théoriques, le rêve hypertextuel a en fait condamné les objets mêmes sur lesquels il s'était construit : les hypertextes réels, dans les possibilités de lecture qu'ils offrent matériellement, sont finalement ce qui fait achopper le modèle et son idéal. De ce point de vue on pourrait dire que l'échec de la pensée hypertextuelle est aussi un échec à réintégrer véritablement la matière à la théorie.

Vers la seconde vague d'études numériques

Tout ceci explique que, piégée par sa propre logique qui lui attribuait d'emblée une date d'expiration, la pensée hypertextuelle n'ait finalement fait autorité que pour une courte décennie. Dès le milieu des années 1990, la confiance investie dans le potentiel

and expressions of depletion and impoverishment color critical theory, the vocabulary of freedom, energy and empowerment marks writing on hypertextuality. [...] Most writers on critical theory, however brilliantly they may theorize a much-desired new textuality, nonetheless write from within daily experience of the old, and only the old. Many writers on hypertext, on the other hand, have already had some experience, however merely proleptic and partial, of hypertext systems, and therefore write from a different experiential vantage point. Most poststructuralists write from within the twilight of a wished-for coming day; most writers of hypertext, even when addressing the same subjects, write from within the dawn ».

George P. Landow, Hypertext 2.0, op. cit., p. 103.

- 1 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique, op. cit.*, p. 72-73. Il souligne tout l'écart qui existait à l'époque entre la conception labyrinthique défendue par la critique hypertextuelle et les exigences ergonomiques auxquelles étaient confrontés les programmeurs et les concepteurs de logiciels.
- 2 J'ai développé cette idée sous l'angle d'une obsolescence programmée des concepts théoriques dans Marion LATA, « Quand la théorie littéraire parle au futur : obsolescence programmée et théories de la lecture », dans Ella Mingazova, Bruno Dupont et Carole Guesse (dir.), *Obsolescence programmée : perspectives culturelles*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2022, p. 161-178.

révolutionnaire de l'hypertexte vacille chez certains universitaires : Stuart Moulthrop est ainsi l'un des premiers à nuancer l'enthousiasme ambiant, avant qu'une nouvelle génération, plus critique, ne s'empare de la question de la textualité numérique au début des années 2000. Un témoignage plus discret de cette évolution peut aussi se lire dans les changements apportés aux trois versions successives de l'ouvrage fondateur de George Landow, *Hypertext*, parues à quelques années d'écart et procédant d'une volonté de « mise à jour ». La première, en 1992, évoque par son sous-titre la fameuse « Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology ». La seconde édition, *Hypertext 2.0*, en 1997, conserve l'expression mais nuance par endroits le propos face à certains changements technologiques. Enfin, la troisième édition, *Hypertext 3.0*, parue en 2006, porte de manière révélatrice un nouveau sous-titre : « Critical Theory and New Media in an Era of Globalization¹ ». Manière de signaler, peut-être, la fin des beaux jours de la logique de réification.

Comme le remarque Umberto Eco dans sa postface à *The Future of the Book*, ouvrage collectif paru en pleine vogue critique de l'hypertexte, si l'on peut dire avec certitude que l'ouverture du champ littéraire à la technologie numérique s'est faite sous la menace d'un discours de remplacement, sur le mode du fameux « ceci tuera cela » hugolien, il est en réalité difficile d'identifier avec certitude le « ceci » supposé mettre un terme au règne du codex imprimé². S'agit-il, de manière exclusive comme le voudrait la pensée hypertextuelle, d'un certain type de structure rendu possible par une informatisation du texte ? Ou bien faut-il attendre Internet et la textualité en ligne, la promesse d'un hypertexte 2.0 voire 3.0, à laquelle semble souscrire Landow ? Vaut-il mieux élargir les perspectives, et opposer plus simplement l'ordinateur au livre, comme si l'objet technique disait tout du texte qui s'y déploie ? Mais alors comment rendre compte des œuvres conçues pour tablettes numériques, ou de la lecture sur téléphone mobile ? Au fil des années et des modulations techniques, il est progressivement apparu que le texte sur écran ne pouvait, ni ne devait sans doute, s'identifier à un produit particulier, mais que les variations matérielles qui le caractérisait gagneraient à être intégrées à sa définition. La seconde génération d'études sur le numérique se distingue ainsi par la diversification des formes traitées, allant parfois jusqu'à intégrer des œuvres

1 Il est à noter que le glissement traduit un déplacement de la lentille critique vers le nouveau « produit » qu'est le net. Cette évolution est signalée par Samuel Archibald. Pour cette raison, nous avons choisi d'adopter une voie moyenne en citant essentiellement à partir de la deuxième version.

2 Umberto ECO, « The Future of the Book », dans Geoffrey Nunberg (dir.), *The Future of the Book*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1996, p. 293-306.

imprimées aux côtés des textes numériques : l'intérêt pour les MUD¹, le théâtre interactif² ou les livres d'artistes³ vient ainsi sanctionner la fin de l'hégémonie hypertextuelle et marquer l'arrêt de la croisade technophile contre le livre menée par la génération précédente.

IV. Survivances et disséminations de la logique de réification

Cependant, on observe une certaine survivance des mécanismes intellectuels ayant présidé à l'instauration de la pensée hypertextuelle : bien qu'il ne soit plus possible d'identifier un moment critique aussi délimité et cohérent, force est de constater que la tentation de la réification reparaît ponctuellement en certains endroits du champ littéraire. Je m'arrêterai sur deux cas, suffisamment caractéristiques car ils présentent une dimension disciplinaire. Le premier concerne les humanités numériques, où l'on a pu voir reparaître récemment une rhétorique proche de la matérialisation et prônant la mesure de certains phénomènes de lecture. Le second illustre la réaction de rejet que l'on a parfois pu observer au sein des études littéraires « traditionnelles » face à des objets de lecture numériques à la matérialité inhabituelle, et qui réactive à sa manière, à l'autre extrémité du champ disciplinaire, la guerre des supports. De part et d'autre, ce type de phénomène permet de montrer qu'en dépit des questionnements nouveaux introduits par les travaux du tournant matériel, la matérialité littéraire, et plus encore la matérialité des lectures, reste un sujet problématique autour duquel se cristallise des enjeux disciplinaires forts.

A. Le texte computable des humanités numériques quantitatives

Il existe entre la branche la plus quantitative des humanités numériques et la pensée réifiante de l'hypertexte un certain air de famille, appuyé par le partage de valeurs et de réflexes méthodologiques. Bien que cette proximité soit rarement soulignée, sans doute parce que les représentants de la critique hypertextuelle ont peu participé à l'émergence des *digital humanities* outre-Atlantique, elle tend à prouver que ce courant ne doit pas uniquement se comprendre comme un moment isolé de l'histoire de la critique nord-américaine, mais comme

1 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, *op. cit.*

2 Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, *op. cit.*

3 N. Katherine HAYLES, *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002.

l'expression, certes localisée, d'un glissement plus général dans la manière d'appréhender le texte, largement influencé par son informatisation. Pensée hypertextuelle et humanités numériques ont ainsi en commun de mobiliser l'héritage conceptuel des études littéraires dans une perspective critique. Revendiquant une position transdisciplinaire, ces dernières se donnent en effet pour but de retravailler les méthodes traditionnelles des sciences humaines avec leurs propres outils : Katherine Hayles a par exemple souligné l'insuffisance, à l'ère du numérique, d'une pensée de la lecture uniquement tournée vers le *close reading*, proposant d'ajouter au répertoire des théoriciens les notions de d'hyperlecture¹ et de lecture machinique, adaptées aux spécificités du texte sur écran². Cette attention portée à l'influence de la technique, jusqu'à la prise en compte d'une lecture non-humaine, n'est pas sans rappeler l'intérêt de la pensée hypertextuelle pour la navigation et le parcours, à la différence près qu'elle se double chez Hayles d'une réflexion sur les rapports entre homme et machine qui lui permet de ne pas s'en tenir à la simple lecture de surface.

« Opérationnaliser » les concepts : la théorie littéraire comme outil de mesure

La rencontre de concepts anciens et des instruments numériques développés par les chercheurs en humanités numériques peut cependant prendre un tour plus conflictuel, et se traduire par une volonté de vérification quasi-scientifique des notions théoriques employées par la critique littéraire. Les travaux de Franco Moretti sont particulièrement représentatifs de cette tendance, de par l'importance qu'ils accordent au procédé d'opérationnalisation. Le terme, emprunté à la physique, désigne le fait de traduire un concept en différentes opérations de mesure, qui lui confèrent une efficacité tout en validant sa pertinence : le concept de longueur est ainsi compris comme la somme des différentes opérations permettant de mesurer cette dimension. Cette méthode, lorsqu'elle est appliquée à des concepts littéraires, présente des points de contact avec le procédé de réification propre à la pensée hypertextuelle : comme

1 Hayles utilise le terme d'une manière qui dépasse la seule lecture d'hypertexte, pour désigner le *distant reading* propre au numérique. Cet usage est donc à distinguer de celui que j'ai fait du terme pour qualifier la lecture rêvée par la première vague de travaux sur l'hypertexte.

2 N. Katherine HAYLES, « How We Think: Transforming Power and Digital Technologies », dans David M. Berry (dir.), *Understanding Digital Humanities*, London, Palgrave Macmillan UK, 2012, p. 42-66 (en ligne : https://doi.org/10.1057/9780230371934_3, consulté le 6 septembre 2022), et N. Katherine HAYLES, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2012 (en ligne : <https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/H/bo5437533.html>, consulté le 6 septembre 2022). La présence de Hayles au sein de ce mouvement permet de souligner que plusieurs des figures du tournant matériel ont participé aux réflexions initiées par les humanités numériques : Johanna Drucker en est une autre figure importante. Cependant, leur contribution ne relève pas de la branche quantitative : Drucker s'est même directement opposée aux valeurs dont celle-ci est porteuse.

lui, elle a pour but d’ancrer les concepts dans le réel, de leur donner corps par des moyens techniques qui sont ici spécifiquement mathématiques.

Opérationnaliser, c’est construire un pont, reliant les concepts à la mesure, puis au monde – dans le cas qui nous intéresse, reliant les concepts de la théorie littéraire aux textes littéraires *via* une forme de quantification¹.

D’un processus à l’autre, ce sont simplement les modes de vérification qui divergent : là où la réification jouait d’une rhétorique de l’évidence (on ne pouvait que *reconnaître* dans l’hypertexte la conception post-structuraliste du texte), l’opérationnalisation peut s’appuyer sur des décomptes précis qui lui permettent d’évaluer les concepts : en d’autres termes, cette branche des humanités numériques se donne pour objet un texte qui non seulement se voit, comme son homologue hypertextuel, mais aussi se mesure.

Bien que Moretti ne soit pas le seul représentant de cette tendance, il en est certainement le plus éminent², et ses recherches offrent de nombreux exemples d’un tel mode de raisonnement. Dans *La littérature au laboratoire*, il propose ainsi une série d’opérations de mesure autour du concept d’« espace-personnage » d’Alex Woloch³, constatant que celui-ci est aisément quantifiable, ce qui en fait selon lui un outil littéraire efficace. Puis, souhaitant mettre en lumière l’intérêt d’opérationnaliser des concepts littéraires se prêtant apparemment mal à la mesure, il se tourne vers la notion de conflit tragique telle qu’elle a été théorisée par Hegel : afin d’évaluer la pertinence du modèle hégélien, qui voit dans l’affrontement tragique le moment d’émergence d’un pathos éthique, il procède à des relevés lexicaux au sein d’une dizaine de tragédies, analysant les termes les plus employés par les protagonistes. L’expérience lui permet de conclure que les valeurs des personnages ne s’affirment pas dans les stichomythies, caractéristiques des scènes de conflit, mais plutôt au moment de dialogues plus apaisés. Le lien établi par Hegel entre le face-à-face tragique et la construction d’un

1 Franco MORETTI, « L’“opérationnalisation” ou, du rôle de la mesure dans la théorie littéraire moderne », Valentine Lèys (trad.), dans Franco Moretti (dir.), *La littérature au laboratoire*, Paris, Itaque, 2016, p. 93-112, p. 94.

2 On pourrait ainsi classer dans la même tendance les travaux de Erez Aiden et Jean-Baptiste Michel à partir du corpus *Google Books*, qui a donné naissance aux culturomics, études visant à isoler des tendances culturelles significatives par l’analyse de vastes corpus. Pierre Mounier, qui identifie Moretti comme l’une des principales figures du champ des humanités numériques, souligne par ailleurs que ses travaux sont parmi ceux qui ont trouvé le plus d’écho dans les milieux industriels, et notamment du côté des entreprises de numérisation de corpus à grande échelle.

Pierre MOUNIER, *Les humanités numériques : une histoire critique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, 2018 (en ligne : <http://books.openedition.org/editionsmsmh/12006>, consulté le 6 septembre 2022), p. 52-67.

3 Voir Alex WOLOCH, *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2009 (en ligne : <http://muse.jhu.edu/book/31036>, consulté le 6 septembre 2022).

langage éthique objectif serait donc fautif : la manière dont le philosophe conceptualise le conflit tragique ne correspond pas aux données textuelles. Moretti voit dans la critique qu'il adresse à la théorie hégélienne une « radicalisation » du rapport aux concepts qui caractérise selon lui l'ensemble des travaux de son équipe à Stanford :

Le passage des mesures aux reconceptualisations proposé dans les deux parties de cette réflexion montre que l'exceptionnelle capacité d'analyse empirique propre aux outils et aux archives numériques offre une chance inespérée de repenser les catégories mêmes des études littéraires – même si, en ce qui concerne Hegel, ces nouvelles catégories restent à définir. Les humanités numériques n'ont peut-être pas encore transformé le territoire de l'historien de la littérature ni la lecture des œuvres individuelles, mais l'opérationnalisation a assurément changé, en la radicalisant, notre relation aux concepts : en faisant d'eux des formules magiques capables de faire surgir tout un monde de données empiriques, elle a augmenté nos exigences¹.

Ces exigences, la critique les tire d'une certaine vision des sciences de la nature, où compte avant tout la vérification des hypothèses, et non plus de l'autorité intellectuelle du post-structuralisme, comme c'était encore le cas chez les représentants de la première critique hypertextuelle.

En apparence, le cadre de référence a donc changé : là où la pensée hypertextuelle était marquée par un certain adventisme révolutionnaire, l'opérationnalisation fait preuve envers la théorie littéraire d'un réformisme rationaliste. En apparence, seulement : de part et d'autre, c'est une même défiance envers l'abstraction et une même volonté de lier conceptuel et concret qui domine, au-delà du modèle revendiqué. D'où certains voisinages méthodologiques et terminologiques : dès 1995, on rencontre en effet chez Stuart Moulthrop un vocabulaire proche de celui de Moretti, déjà dirigé contre le refus du concret qui caractériserait les théoriciens de la littérature : « We who write theory tend to suffer from a surfeit of idealism and an antipathy to *operational compromise*² ». Dans son contexte, l'affirmation renvoie encore à une logique de réification, mais elle signale que les deux tendances se rejoignent dans leur appréhension technique du conceptuel. En écho, Moretti en appelle pour sa part à l'abandon de la théorie au profit d'*outils théoriques* mis au service d'une « conception matérialiste de la forme » (*a materialist conception of form*³).

1 Franco MORETTI, « L'«opérationnalisation» ou, du rôle de la mesure dans la théorie littéraire moderne », *op. cit.*, p. 112.

2 Stuart MOULTHROP, « Rhizome and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture », *op. cit.*, p. 315. Je souligne.

3 Franco MORETTI, « Graphs, Maps, Trees - 3 », *New Left Review*, n° 28, 1^{er} août 2004, p. 43-63, p. 63.

Modéliser le texte : filiations méthodologiques

De la même manière, la tentation de cartographier les phénomènes littéraires qui s'exprimait déjà dans la pensée hypertextuelle entre en écho avec l'usage central que la branche quantitative des humanités numérique fait des cartes et des graphes, devenus véritables outils méthodologiques¹. Cette extension du modèle cartographique donne d'ailleurs lieu à des observations qui n'ont rien à envier aux rapprochements les plus réifiant de la critique hypertextuelle. À propos d'une étude portant sur la notion de volume sonore dans un roman de Dostoïevski et sa représentation par des graphes, Franco Moretti et Oleg Sobchuk écrivent par exemple : « This bold reduction made it possible to transform Bakhtin's metaphor of novelistic polyphony into a concrete, reliable analytical strategy. *The Idiot* had been turned into a score². »

De tels parallèles doivent permettre de corriger la généalogie intellectuelle dans laquelle la première critique hypertextuelle a tenté à toute force de s'inscrire : il semble aujourd'hui plus juste de considérer qu'elle anticipait certains aspects des humanités numériques quantitatives, plus qu'elle ne prolongeait véritablement l'héritage théorique du post-structuralisme. Ainsi, la « liste de vœux » établie par George Landow dès 1992 constitue certes un aveu de faiblesse du modèle hypertextuel, mais elle rappelle également un certain nombre de pratiques qui se sont depuis développées au sein de la « première strate » des humanités numériques, tournée vers l'outillage numérique des corpus³. Si la critique hypertextuelle n'a certes pas eu droit au futur technique qu'elle avait rêvé, on ne peut donc la balayer du revers de la main comme si elle constituait un moment d'égarement épistémologique. Que ses retombées principales aient eu lieu en marge des études littéraires traditionnelles doit aussi, au-delà des similarités relevées, attirer l'attention sur ce qui, d'une critique à l'autre, disparaît : l'objet textuel fétiche, l'hypertexte, et avec lui les exemplaires idéaux qu'on pouvait encore lui adosser. Cet effacement est somme toute logique : le texte des humanités numériques quantitatives est computable plus qu'il n'est lisible, et c'est à ce titre

1 Pierre MOUNIER, *Les humanités numériques*, op. cit., p. 52-57.

2 Franco MORETTI et Oleg SOBCHUK, « Hidden in Plain Sight », *New Left Review*, n° 118, 9 août 2019, p. 86-115. L'étude citée est celle de Holst Katsma, « Loudness in the Novel », *Stanford Literary Lab*, Pamphlet n°7, 2014.

3 La critique anglo-saxonne parle plutôt de « vagues », pour qualifier les différentes périodes du développement des humanités numériques. Yves Citton souligne qu'il est préférable de parler de strates dans la mesure où ces tendances coexistent en réalité dans le champ et s'influencent mutuellement.

Yves CITTON, « Humanités numériques. Une médiapolitique des savoirs encore à inventer », *Multitudes*, n° 59, 2015, p. 171-180 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01373171>, consulté le 6 septembre 2022).

qu'elles se détournent à la fois de la lecture d'exemplaire et de la lecture d'œuvre¹. Le problème qui les guide est, au sens strict, celui de la modélisation du texte, et non plus celui de sa matérialisation : pour cette raison, elles n'offrent que peu de prise à des questionnements conçus dans un cadre allographique, et contournent le problème du dualisme textuel plus qu'elles n'en rendent compte. Ainsi n'y est-il plus véritablement question de lecteur, même théorique : dans sa version quantitative, la logique de réification s'adresse uniquement au chercheur dûment outillé, ce qui confirme son statut de méthode et l'écarte en définitive du domaine du concept, qui resterait celui de la théorie littéraire traditionnelle².

B. Lecture papier contre lecture sur écran : le retour de la guerre des supports

Plus ponctuellement, et de manière peut-être plus surprenante, la logique de réification a également eu une influence sur certains discours consacrés à la lecture numérique au sein des études littéraires « traditionnelles ». Si la majorité des travaux consacrés au sujet souligne à juste titre les différences qui séparent la lecture du livre de celle sur écran, celles-ci sont parfois traitées d'emblée sur des plans séparés et en des termes qui suggèrent symboliquement un antagonisme des supports. De manière somme toute naturelle, la lecture tend à être pensée par défaut à partir du livre, ce qui permet d'insister sur les spécificités techniques ou attentionnelles de l'écran, mais le mouvement retour n'est pas toujours accompli : en découle une tendance à aborder la lecture sur codex comme une activité uniquement mentale, selon une perspective que l'on dira interne, tandis que la lecture numérique est plus facilement envisagée de manière externe, à travers les gestes qu'elle demande et les effets qu'elle produit. Une telle partition renvoie de manière évidente aux deux faces du dualisme textuel identifié précédemment : d'un côté un texte linguistique, sans corps ; de l'autre une

1 On ne peut en dire autant de toutes les branches des humanités numériques, dans la mesure où aucune définition unifiée du texte ne domine au sein du champ. Jerome McGann a ainsi opéré, au sein du courant de la bibliographie matérielle, un mouvement d'ouverture vers les humanités numériques qui ne délaisse ni la question de l'interprétation ni celle de la matérialité du texte. Comme le souligne Pierre Mounier, « entre McGann et Moretti, nulle convergence possible ».

Pierre MOUNIER, *Les humanités numériques*, *op. cit.*, p. 59.

2 Willard McCarty fait de ce point de vue une distinction essentielle, que l'on ne retrouve pas explicitement chez Moretti, entre modèle et concept : contrairement au concept, qui est abstrait et anhistorique, le modèle se caractérise par son dynamisme, il est réputé *manipulable*, et pour cette raison beaucoup plus temporaire. McCarty argumente en faveur d'une « philosophie de la modélisation », qui constitue sa contribution majeure au champ des humanités numériques.

Willard MCCARTY, *Humanities Computing*, Londres, Palgrave Macmillan, 2005 (en ligne : <https://link.springer.com/book/9781403935045>, consulté le 6 septembre 2022), p. 20-72.

matérialité presque non-textuelle. Elle reflète cependant cette fois des valeurs héritées d'une conception allographique de la littérature similaire à celle qui s'exprimait dans les théories de la lecture. De ce point de vue, elle constitue en quelque sorte le symétrique du discours qui consistait, dans la pensée hypertextuelle, à opposer l'hypertexte au livre avec des arguments dont on a déjà montré l'artificialité. L'une des faiblesses de cette rhétorique résidait précisément dans sa coloration axiologique, qui conduisait à une appréhension appauvrie des propriétés du livre ; c'est cette même coloration qui la rend aisément réversible.

Le livre, unique réceptacle de la « lecture littéraire »

En adoptant une perspective inverse, on peut ainsi en venir à envisager le livre comme seul véritable réceptacle de la lecture *littéraire*, selon une forme de spécialisation des supports, une idée que l'on retrouve notamment chez Umberto Eco lorsqu'il évoque le futur de la lecture face aux écrans :

Books will remain indispensable not only for literature, but for any circumstance in which one needs to read carefully, not only to receive information but also to speculate and to reflect about it¹.

Le propos prend en quelque sorte le contre-pied des discours vantant les mérites de l'organisation hypertextuelle et de sa non-linéarité. Il dresse ainsi en creux un portrait problématique de cette lecture, détachée de toute forme de réflexion, vision qui n'est pas sans rappeler la thèse défendue par Nicholas Carr, dont l'article « Is Google Making Us Stupid ? » fit grand bruit lors de sa publication en 2008² : le format numérique aurait des effets délétères sur les capacités à l'attention prolongée. Cette question, qui relève aussi bien des débats cognitivistes que des travaux consacrés à l'économie de l'attention, présente l'intérêt évident d'inviter à penser la lecture dans son environnement médiatique, et ainsi à complexifier la perception commune du rapport du lecteur au support³. Mais on peut se demander pourquoi elle est ici élevée en paravent à une hypothétique littérarité du numérique. Le recours à de tels arguments ne doit pas masquer une tendance récurrente dans les comparaisons entre lecture papier et lecture numérique, qui consiste à réduire le champ de cette dernière à sa dimension

1 Umberto ECO, « The Future of the Book », *op. cit.*, p. 300.

2 Nicholas CARR, « Is Google Making Us Stupid? », sur *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/>, 1^{er} juillet 2008.

3 On pense notamment aux travaux d'Yves Citton sur la question. Voir notamment Yves CITTON, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017 et sa contribution Yves CITTON, « Œuvres de lecture et économies de l'attention », dans *Le Lecteur à l'œuvre*, Gollion, Infolio, 2013, p. 33-55 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00846460>, consulté le 6 septembre 2022).

informative¹. Si l'on suit Eco jusqu'au bout, les encyclopédies ou les dictionnaires s'accommoderaient sans peine d'une existence numérique, mais la littérature ne saurait se concevoir sans le livre. Dès lors que l'on tient pour acquis que les textes numériques peuvent être des objets littéraires, une telle position semblera nécessairement désinvolte. Elle est révélatrice d'un refus d'interroger, face aux évolutions techniques et culturelles, une conception de la littérature qui la subordonne à son support historique.

On peut considérer ce type de discours comme l'envers de la logique de réification chère à la critique hypertextuelle : l'hypertexte y était désigné comme destiné à remplacer le livre en raison de sa capacité à manifester les concepts abstraits de la théorie littéraire ; en retour on objecte que le livre est le seul réceptacle possible des concepts qui ont façonné la vision littéraire de la lecture, car lui seul permet une réception profonde, réflexive, et pour tout dire active, à laquelle ne s'opposerait aucun obstacle matériel. C'est bien là le paradoxe de cette posture, qui traite implicitement le codex comme un « support sans support », à la matérialité si transparente qu'elle en deviendrait imperceptible, comme si le livre était en quelque sorte intériorisé par le lecteur. On en trouve une illustration assez frappante dans le traitement que le théoricien de la lecture Vincent Jouve fait d'une adaptation sur CD-rom du *Petit Prince* de Saint-Exupéry, qu'il aborde en parallèle de sa version papier afin d'examiner la manière dont l'expérience de lecture évolue lors du passage de la page à l'écran². Le cas est intéressant pour plusieurs raisons. D'abord, Vincent Jouve est, entre autres, un théoricien de la lecture : il est notamment revenu dans ses travaux sur la tripartition de la figure du lecteur proposée par Michel Picard dans *La lecture comme jeu*, qui distingue entre le lu, le liseur et le lectant. Alors que le lu renvoie au principe de plaisir et d'illusion inhérent à la lecture, le liseur correspond à la part du lecteur qui garde contact avec le monde et ne croit pas à l'illusion, le lectant faisait office d'instance dynamique organisant la circulation entre ces deux pôles³. Vincent Jouve propose pour sa part d'abandonner le concept de liseur, qu'il juge

1 Cette tendance est déjà décelable dans la pensée hypertextuelle, dont les principes se sont édifiés en amont des premières grandes œuvres de fiction hypertextuelle. La technologie hypertextuelle est en grande partie louée pour son potentiel encyclopédique, et les projets mentionnés, à l'image du Victorian Web développé par George Landow entre 1987 et 2000, possèdent le plus souvent une orientation documentaire.

2 Vincent Jouve, « La lecture sur écran ou l'aventure désenchantée : l'exemple du *Petit Prince* », *Lecteurs entre page et écran*, Actes des 11^{ème} journées d'AROLE, sous la direction de Josiane Cetlin, Arole, 2000, reproduit dans une version modifiée dans Vincent JOUVE, « La lecture sur écran ou l'aventure désenchantée : l'exemple du *Petit Prince* », *Bulletin du Forum suisse sur la lecture*, n° 9, 2000, p. 17-23. L'adaptation traitée concerne la version sur CD-rom du *Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry développée par Romain Victor-Pujebet, Gallimard, 1997.

3 Michel PICARD, *La lecture comme jeu*, op. cit.

peu opératoire, au profit de l'enrichissement des deux autres instances¹. Ce choix n'est pas anodin, dans la mesure où le liseur est la seule des trois permettant de prendre en compte les aspects concrets de la lecture² : on fait l'hypothèse qu'il éclaire ici le rapport aux supports qui sont comparés, caractéristique du dualisme identifié dans les théories de la lecture.

Ensuite, l'article réagit explicitement à un discours de promotion de la lecture interactive, dont il entend tester les affirmations, soupçonnées d'être de simples « arguments publicitaires » : « La lecture sur écran serait [...] plus active, voire interactive, que la lecture sur papier, essentiellement passive³. » De telles allégations, si elles émanent ici de l'analyse du discours des concepteurs du CD-rom, renvoient également à la valorisation exacerbée des propriétés techniques du numérique que l'on identifiait plus haut dans la critique hypertextuelle. La comparaison, qui se fait dans l'article au détriment de l'adaptation numérique, est donc influencée par cette mise en concurrence des supports qui se manifeste dans l'ensemble des débats relatifs à la mort ou à la survie du livre papier, enjeu souterrain du propos.

Mais, et c'est le troisième point d'intérêt, la défense organisée de la version sur codex du *Petit Prince* passe ici, de manière quasi-systématique, par la mise en parallèle d'éléments qui n'appartiennent pas au même plan. Ainsi, évoquant les possibilités ouvertes par la relecture sur papier et sur écran, Vincent Jouve remarque :

Après une première lecture du *Roi des Aulnes*, je peux ainsi me rendre compte que j'ai eu tort de prendre à la lettre le discours d'Abel Tiffauges : ce n'est pas un ogre de légende. Mais le texte ne me dit pas quelle est la bonne façon d'appréhender le personnage. C'est à chaque lecteur de décider s'il a affaire à un dangereux mythomane ou à une âme candide, innocente et pure jusqu'à la naïveté. La relecture du volume imprimé permet à chaque lecteur de lever personnellement les indéterminations pour construire son propre cadre référentiel. Face à l'écran, le processus est tout différent. Si, lors d'une première lecture du cédérom, je n'ai pas suivi le « bon » parcours (je suis, par exemple, allé trop tôt sur la Terre pour tenter d'appriivoiser le Renard, alors qu'il faut du temps pour cela), j'apprends assez vite qu'il existe un itinéraire « correct », celui voulu par les concepteurs : dans le cédérom, les indéterminations sont levées à la place du lecteur⁴.

Sont ici abordés côte à côte un enjeu interprétatif (le jugement qui sera porté par tel ou tel lecteur sur un personnage) et un enjeu manipulateur (le parcours de lecture à adopter pour

1 Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

2 Jean-François MASSOL, « Des lieux de lecture : de la littérature aux activités scolaires », *Recherches & Travaux*, n° 83, 31 décembre 2013, p. 57-75 (en ligne : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/668>, consulté le 6 septembre 2022).

3 Vincent JOUVE, « La lecture sur écran ou l'aventure désenchantée : l'exemple du *Petit Prince* », *op. cit.*, p. 20.

4 *Ibid.*, p. 20-21.

remplir un objectif narratif). Il est juste de souligner que l'ordre de lecture fait l'objet, dans le CD-rom, d'une remise en forme déterminante : le récit est hypertextualisé afin de faire de l'appriovissement du renard une quête ludique, soumise au succès ou à l'échec selon la quantité de texte lu ; on voit d'ailleurs que ce choix est interprétable dans le cadre de l'œuvre : apprivoiser prend du temps. Cependant, peut-on véritablement considérer ces deux dimensions comme équivalentes ? On voit difficilement ce qui empêcherait un relecteur de la version numérique d'évoluer dans son rapport aux personnages et de moduler sa perception du sens du texte, y compris en ce qui concerne l'épisode du Renard. La version imprimée possède elle aussi un « itinéraire correct », lié à un parcours linéaire du codex, qui n'est jamais mentionné dans les parallèles établis. En d'autres termes, les règles de manipulation de l'hypertexte sont perçues comme contraignantes, orientant l'interprétation et privant le lecteur des bénéfices de la relecture, tandis que les gestes propres à la lecture sur codex sont à peine évoqués, si ce n'est pour regretter la résistance opposée par la version numérique, et souligner « l'aisance avec laquelle on tourne les pages d'un livre ».

De livre, il n'est pourtant pas toujours question : là où, pour désigner l'adaptation numérique, on en réfère au « CD-rom » ou à « l'écran », c'est plutôt le « texte » qui constitue le pôle opposé de la comparaison. Les références aux pages et aux lignes du codex se voient en effet remplacées au fil de l'argumentation par des oppositions marquées entre deux réalités qui semblent s'exclure l'une l'autre. On lit ainsi que « l'expérience proposée par le cédérom est beaucoup moins intense que celle proposée par le texte¹ », ou que :

contrairement à la lecture du texte qui situe le lecteur dans un espace intermédiaire entre le dedans et le dehors, entre le moi et le non-moi, entre le sujet et les autres, la lecture sur écran ne se situe dans aucun entre-deux. Une des raisons principales est, sans doute, que l'écran ruine totalement l'idée de forme-sens, indispensable non seulement à l'identité esthétique mais aussi à la dimension imaginaire².

Un tel glissement terminologique est significatif : il signale une perception du numérique centrée sur le dispositif matériel, et une superposition du texte au codex qui voit dans les choix de remédiations de la version sur écran une défiguration de la version d'origine. On a parfois l'impression que l'adaptation sur CD-rom est dépourvue de texte, ou plutôt qu'elle leste le texte du poids d'une structure hypertextuelle empesée, qui freine et gêne la lecture et l'activité interprétative. De plus, alors que la lecture du « texte » est placée sous le signe de la profondeur, renvoyant sans intermédiaire apparent à l'intériorité et à la construction du sujet,

1 *Ibid.*, p. 21.

2 *Ibid.*

la lecture sur écran est largement décrite dans ses effets de surface, et semble relever avant tout du domaine du visible (les animations produites à l'écran, les illustrations, le parcours adopté), perçu comme extérieurs au texte. D'où l'impression d'avoir affaire à des ajouts relevant du gadget et non de la forme-texte, qui détournent l'attention de la lecture plus qu'ils n'en relèvent.

Cette association de la lecture sur écran à une mise en spectacle superficielle du texte est une crainte récurrente dans la critique, qui découle directement des inquiétudes liées à la dispersion de l'attention. On trouve par exemple une hypothèse similaire, bien que moins marquée axiologiquement, chez Christian Vandendorpe, qui y voit l'une des caractéristiques principales du texte sur écran :

Un autre grand principe est de renouveler constamment les jeux de séduction par lesquels retenir le lecteur. Idéalement, chaque clic sur un bouton, chaque changement de page, devrait créer un nouvel *événement*. Celui-ci peut être un clip sonore ou vidéo, l'apparition d'une image, l'ouverture d'une fenêtre, la modification des attributs typographiques d'un texte, le déplacement d'un élément iconique ou textuel, bref tout procédé qui attire l'attention. [...] C'est dans cette spectacularisation du texte que réside l'apport le plus révolutionnaire de l'ordinateur comme « machine à lire »¹.

Le recours à la notion d'événement pour décrire le mode de manifestation du texte numérique nous paraît ici particulièrement suggestif. Vanderdorpe note cependant que ce trait expose la lecture sur écran à un risque d'éparpillement :

[L]a lecture se transforme alors en festival du zapping, avec tout ce que cela comporte de régressif et d'infantile².

Le lecteur zappeur n'attend pas de la lecture qu'elle lui apporte un savoir quelconque et encore moins qu'elle change sa vie : il lui suffit qu'elle le prémunisse contre l'ennui³.

La lecture d'information se doublerait aisément, sur écran, d'une lecture de divertissement incompatible avec la lecture réflexive traditionnellement valorisée. Zapping et gadget sont d'ailleurs deux termes typiques des critiques adressées aux médias de masse à partir des années 1960, et associés au développement de l'industrie du loisir. Ils sont révélateurs du fait que, de part et d'autre, c'est la présence de l'image (animée ou non) et son association avec le texte qui peut conduire le lecteur à la « régression ». Ce passage du texte intérieur à la surface spectaculaire de l'écran permet en tout cas de souligner que le livre est, lui, rarement vu : point de référence naturel de la réflexion, ses caractéristiques visuelles semblent moins

1 Christian VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Éditions La Découverte, 1999, p. 125-126.

2 *Ibid.*, p. 242.

3 *Ibid.*, p. 228.

nuisibles à une lecture attentive. Les célèbres illustrations du *Petit Prince* par Saint-Exupéry, reproduites dans la plupart des éditions papier de l'œuvre, sont peu commentées par Jouve. Il est vrai qu'elles tiennent dans le volume une place bien moindre que dans la version numérique, où les images sont omniprésentes et participent de l'interface même du texte. Une telle omission paraît cependant caractéristique d'une perception partielle des supports, qui rend la comparaison effectuée quelque peu boiteuse.

« Ceci tuera cela » : la fin du livre transparent ?

Ce décalage dans les termes, qui rappelle du reste la manière dont la pensée hypertextuelle a pu faire de la « linéarité » l'alpha et l'oméga du livre, appelle à un nouvel examen de la formule critiquée par Eco : « ceci tuera cela ». Le « cela », ancien et familier, est-il en définitive toujours mieux identifié que le « ceci » ? Identifié à la chose littéraire, à une forme de transparence technique, aux virtualités de la langue, indéniablement. Pour autant, la confrontation à l'écran offre une opportunité de défamiliariser le livre, y compris dans ses usages les plus ancrés, qui n'est pas toujours saisie. Au point que l'on en vient à se demander de quel livre il est question dans les discours qui en font un synonyme du texte. Au moment où Eco associe le livre à la littérature, plusieurs archives de textes numérisés sont déjà en cours de constitution, notamment le projet Gutenberg, qui vient de fêter la mise en ligne de son centième livre, les *Œuvres complètes* de Shakespeare¹. Si ces textes ne sont à cette date encore accessibles qu'à un public universitaire, l'objectif affiché est bien de faciliter le travail intellectuel en diversifiant les modes de consultation des œuvres. Quel poids accorder aux craintes de voir le texte se changer en spectacle face à de tels objets numériques, caractérisés par une grande sobriété visuelle et manipulateur, à la structure généralement linéaire ? Une fois de plus, la trop grande polarisation du champ critique empêche la prise en compte des variations matérielles propres aux différents supports.

Dans les discours analysés, tous datés de la période hégémonique de l'hypertexte, ce sont donc une certaine idée du livre et une certaine vision de l'écran qui se font face. On laisse ainsi de côté nombre de textes ne recourant ni à l'animation ni à l'hypertextualisation² ; en

1 Marie LEBERT, *Le Projet Gutenberg (1971-2008)*, en ligne, Projet Gutenberg, 2008 (en ligne : <https://www.gutenberg.org/ebooks/27046>, consulté le 6 septembre 2022).

2 On pense par exemple, au-delà des archives numériques recourant à la transcription informatique de texte, aux numérisations photographiques comme celles proposées par Gallica, archive numérique de la Bibliothèque nationale de France depuis 1997, qui reproduisent visuellement le support d'origine (manuscrit ou imprimé). Plus largement, l'apparition des ordinateurs personnels favorise dès les années 1990 la circulation en ligne d'écrits amateurs sous différentes formes : archives de fanfictions, forums d'écriture, sites personnels... Ces textes jouent généralement très peu de l'interactivité technique qui est visée ici.

retour, comme le souligne d'ailleurs Jouve, certaines œuvres imprimées possèdent une structure non-linéaire, fragmentaire, recourent aux images, ou requièrent parfois des manipulations inattendues. Il nous faut donc prolonger l'analyse de Eco en soulignant que la sentence hugolienne ne saurait suffire à décrire les rapports entre codex et écran, parce que l'usage qui en est fait repose sur une essentialisation dualiste qui masque mal le refus d'une véritable comparaison. À la lumière des réactions qu'elle suscite, on peut cependant en proposer une réinterprétation plus féconde : ce que menace la textualité numérique, ce n'est pas le livre en soi, mais peut-être uniquement le règne du livre invisible, réceptacle unique de la littérarité. Ainsi compris, l'écran n'est plus appelé à jouer le rôle de support remplaçant, mais bien celui de révélateur : cette fonction en fait un instrument pouvant permettre, à terme, une sortie de la logique de réification et l'invention, pour la lecture papier et la lecture sur écran, d'un terrain commun.

Conclusion

De la lecture immatérielle des théories du tournant lectoral aux manipulations idéales de la pensée hypertextuelle, du spectre du Texte purement linguistique aux fantasme d'un texte technique entièrement visible et computable, le problème que constitue la place accordée à la matérialité de la lecture apparaît de manière éclatante. On a tenté de montrer ici que ce problème tenait à un dualisme qui, traversant le champ littéraire, y avait sous divers oripeaux favorisé une lecture d'œuvre, c'est-à-dire la lecture d'une entité idéale et globalement intangible. Dans les concepts des théories de la lecture, on retrouvait bien l'œuvre comme texte linguistique, dans une forme proche de celle que l'on rencontrait dans l'ontologie de l'art. La pensée hypertextuelle, de son côté, a créé ce qui pourrait s'assimiler à une version technique de l'œuvre, l'écartant de la langue sans remettre véritablement en cause son idéalité. De part et d'autre, aucune véritable prise de distance avec le dualisme ne se dessine, ce qui explique pourquoi la place accordée à l'exemplaire n'a jamais été remise en question. En effet, si le renversement opéré par le rêve hypertextuel dans les valeurs inhérentes au paradigme opéral illustre bien une chose, c'est qu'il est impossible de véritablement sortir de cette impasse conceptuelle sans remettre en cause les partages fondamentaux qui la définissent.

Dès lors, l'exemplaire peut apparaître comme un terrain d'exploration théorique important. En effet, en tant que notion « perdante » ou effacée de l'économie du paradigme

opéral, il permet d'en appréhender les zones d'ombre et les points aveugles. Porteur d'une matérialité jusqu'ici considérée comme insignifiante, objet de la lecture de chaque lectrice ou lecteur, il peut dénaturiser la conception théorique du texte tout en rendant compte des changements effectifs apportés par l'arrivée du numérique. Il représente ainsi ce qui a de longue date été écarté de la lecture. Cependant, le rôle qu'il joue au sein d'un système dualiste contribue aussi à en faire une notion appauvrie, qui ne peut être extraite telle quelle de la pensée allographique de la littérature. Si l'on entend théoriser l'exemplaire en vue de sa lecture, il est nécessaire de l'arracher aux scissions qui l'ont jusqu'ici défini, pour qu'il puisse ouvrir à un nouveau paradigme. Il faut, en d'autres termes, travailler l'exemplaire au corps : c'est ce à quoi s'emploiera le prochain chapitre.

Chapitre 2 — Repenser la matérialité littéraire : pour une lecture de l'exemplaire

Le roman que tu es en train de lire voudrait te présenter un monde matériel, dense, minutieux¹.

Italo Calvino, *Si une nuit d'hiver un voyageur*

Introduction

Dans son opposition ontologique et esthétique à l'œuvre telle qu'elle a été étudiée jusqu'ici, l'exemplaire littéraire ne possède pas de véritable portée théorique. Substrat de l'œuvre, imprégné de négativité, il reste une notion essentiellement inerte et muette : par un paradoxe étonnant, il est ce qui, du texte, ne se lit pas. Ce nécessaire constat est aussi ce qui fournit à ce travail son impulsion : tout, ou presque, reste à inventer de l'exemplaire théorique, qui ne trouvera force de concept qu'en se nourrissant des diverses réflexions initiées de part et d'autre du champ littéraire par les disciplines du tournant matériel pour les réinvestir sur le terrain de la lecture. De quoi cet exemplaire est-il fait, et quelles matières oubliées peut-on y faire surgir après l'effacement qu'il a connu ? Pour autonomiser cette notion, il faut la charger du poids de nos lectures : c'est à ce prix que l'on pourra poser à nouveaux frais la question de la matérialité littéraire, sur laquelle achoppait le paradigme opéral.

Cet élan vers l'autonomie, c'est sans doute chez les lecteurs et lectrices eux-mêmes, dans leurs usages quotidiens, qu'on le trouvera. Dans *L'Œuvre de l'art*, Gérard Genette soulignait que les concepts d'œuvre et d'exemplaire sont souvent confondus dans le langage courant, au fil de glissements métonymiques qui nous font dire que « *La Chartreuse de Parme* est dans la bibliothèque », ou que l'on possède les « œuvres complètes » d'un auteur en édition Pléiade, quand il est en réalité question d'un exemplaire particulier d'une ou de plusieurs œuvres². Ceci sans doute, poursuit Genette, parce que nous avons toujours affaire à

1 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, Martin Rueff (trad.), Paris, Gallimard, 2015, p. 63.

2 Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p. 144.

des objets de manifestation, soit des exemplaires qui nous donnent indirectement accès aux propriétés idéales du texte. Ainsi nous oublions que nous sommes censés lire l'œuvre, au profit des volumes de la bibliothèque qui viennent l'incarner pour nous avec beaucoup plus d'évidence.

Cet « oubli » a pourtant un poids théorique bien plus important que celui que lui accorde le poéticien : l'usage rend compte ici de l'expérience commune de la lecture, qui ne s'accommode pas de la séparation notionnelle et des hiérarchies du modèle allographique. Faut-il alors vraiment parler de confusion lorsqu'on lit les témoignages d'écrivains associant le souvenir d'un texte marquant à celui d'un exemplaire particulier¹, ou que l'on s'intéresse aux pratiques d'appropriation ordinaires comme l'annotation ? Ce recouvrement dit quelque chose de plus, que le modèle allographique ne permet pas de faire entendre. Le partage entre œuvre et exemplaire ne se fait pas naturellement : plus encore, en cumulant propriétés linguistiques et matérielles, l'exemplaire se présente, du point de vue des lecteurs, comme la forme la plus complète de l'expérience littéraire. L'incapacité du modèle allographique, tout entier tourné vers une lecture opérable, à rendre compte du lien qui s'établit entre un lecteur et un exemplaire, et du type d'attention qui peut naître de ce contact, le désigne comme simple filtre perceptif.

Cette faiblesse apparaît d'autant plus clairement si l'on intègre à la réflexion la question de la lecture numérique. Celle-ci a en effet transformé en profondeur le mode d'existence technique des textes et dénaturisé l'essentiel des gestes par lesquels nous les abordons. La fin de l'hégémonie du livre a confronté la littérature à sa propre diversité matérielle, à mesure que se multipliaient les formats, logiciels, et supports dédiés à la lecture, au point qu'il paraît aujourd'hui impossible de lire sur écran sans penser, d'une manière ou d'une autre, à ce que l'on a sous la main. De cette intranquillité nouvelle du lecteur numérique, on peut tirer deux conséquences, qui mettent toutes deux en péril l'effacement

1 On pense par exemple à la manière dont Jose Luis Borges évoque, dans son *Essai d'autobiographie*, la lecture du « vrai » Quichotte, c'est-à-dire celle de l'édition reliée Garnier. Les caractéristiques propres à son exemplaire intègrent alors directement la lecture du texte : « Je me souviens encore de ces reliures rouges avec les titres dorés de l'édition Garnier. Il vint un jour où la bibliothèque de mon père fut dispersée et quand je lus *Don Quichotte* dans une autre édition, j'eus le sentiment que ce n'était pas le vrai *Don Quichotte*. Plus tard, un ami me procura l'édition Garnier avec les mêmes gravures, les mêmes notes en bas de page et les mêmes *errata*. Toutes ces choses pour moi faisaient partie du livre ; c'était pour moi le vrai *Don Quichotte*. »

Jorge Luis BORGES, « Essai d'autobiographie », Françoise Rosset et Michel Seymour Tripier (trad.), dans *Livre de préfaces*, Paris, Gallimard, 1980, p. 276-277. Cité dans Roger CHARTIER, « La mort du livre ? », *Communication & langages*, n° 159, 2009, p. 57-65 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2009-1-page-57.htm>).

matériel sur lequel repose le modèle allographique. La première touche à ce que Serge Bouchardon nomme la fonction heuristique de la littérature numérique¹ : en s'appuyant sur le puissant outil de comparaison qu'elle nous offre, il devient possible de défamiliariser la matérialité de l'exemplaire papier, d'en interroger les propriétés et d'en identifier les variations. Le numérique, en d'autres termes, nous donne à voir le livre comme il n'a sans doute jamais été vu, à la lumière d'enjeux techniques et manipulatoires contemporains qui en font un objet nouveau. La seconde concerne la notion d'exemplaire elle-même et l'extension qui peut lui être donnée. Le texte numérique possède en effet une malléabilité et une maniabilité qui lui sont propres, mais qui demandent à être plus précisément comprises : qu'avons-nous exactement au bout des doigts lorsque nous lisons sur écran ? Pour répondre à cette question, et rendre compte de ce qui dans cette lecture nous échappe ou nous résiste, mais aussi de ce sur quoi nous avons prise, il faut envisager que l'exemplaire puisse avoir un versant numérique. L'ajout de l'adjectif « numérique » est loin d'être anodin : il marque le nécessaire renoncement à la contingence des propriétés physiques de l'exemplaire sur laquelle s'appuyait la pensée allographique. En ce sens, parler de lecture « sur écran », c'est déjà prendre ses distances avec la lecture opératoire.

La littérature numérique invite ainsi à se défaire du primat accordé à l'œuvre et du préjugé anti-matériel qui touche un large pan du champ littéraire. Elle entre en ce sens presque naturellement en écho avec des textes et des pratiques sur papier qui jouent d'un rapport plus direct à l'exemplaire. C'est à partir d'un tel dialogue que je voudrais tenter ici de rendre sa visibilité à l'exemplaire sur le plan théorique : émancipé de l'œuvre, il apparaît comme le point naturel d'annulation des scissions dualistes, le lieu potentiel d'une rencontre entre propriétés linguistiques et matérielles. L'exemplaire que l'on se propose de penser ne serait ainsi plus un support opératoire muet ou un objet technique glorifié, mais bien une notion indépendante, extraite de l'allographisme et remodelée pour travailler contre lui. Afin d'être pleinement opératoire, elle doit pouvoir s'appuyer sur une conception non-dualiste de la matérialité littéraire, qui réintègre la réception de manière signifiante, que celle-ci se fasse livre en main ou par l'intermédiaire d'une machine informatique. Pour s'en convaincre, on commencera par examiner un cas littéraire remarquable de dévoilement de l'exemplaire, qui servira d'emblème à un changement de paradigme dont il met à nu les différents enjeux. L'examen permettra ensuite de reconsidérer, à partir de différentes hypothèses entourant le statut de la matérialité textuelle, le processus par lequel celle-ci s'invente. Aux scissions

1 Serge BOUCHARDON, *La valeur heuristique de la littérature numérique*, Paris, Hermann, 2014.

nettes de l'allographisme, on préférera une mise en tension interne à l'exemplaire, devenu le siège d'une lecture sensible à l'épaisseur, au mouvement, aux projections imaginaires. C'est cette signifiante matérielle, aux équilibres fluctuants, qui constitue le premier principe d'une théorie de l'exemplaire.

I. Voir l'exemplaire : le prisme de la page blanche, étude de cas

Pour exister face au paradigme opéral, un paradigme de la lecture d'exemplaire doit justifier d'apports théoriques concrets. Que manque-t-on si l'on oublie l'exemplaire, ou qu'on ne lui accorde pas sa pleine étendue conceptuelle ? Et quels enjeux nouveaux peuvent apparaître dans le cadre d'une lecture qui s'autorise à voir la matérialité d'un texte à un niveau à la fois macroscopique (les propriétés générales du support, qu'il soit papier ou numérique) et microscopique (les effets de sens et les hésitations produites en des points précis de l'expérience lectorale) ? Pour commencer à répondre à ces questions, qui irriguent l'ensemble de ce travail, je voudrais évoquer une page dont la célébrité ne s'est, depuis plus de trois siècles, pas démentie, et que l'on désigne traditionnellement – ce qui n'a rien d'anodin – par ses particularités matérielles : la page blanche de *Vie et opinions de Tristram Shandy*. Parce qu'elle exhibe de manière *exemplaire* l'absence du texte, et qu'elle a connu au fil des rééditions de l'œuvre de multiples transformations et appropriations, cette page offre un espace de visibilité marqué aux propriétés physiques dont l'allographisme cherche à se départir, et permet de rendre sensible de manière très directe la dimension matérielle de la lecture.

A. Présence du blanc : la page blanche comme espace de résistance au paradigme opéral

Tristram Shandy, œuvre « mixte » ?

Le roman de Sterne, publié par livraisons à partir de 1759, est connu pour ses jeux typographiques : de la page noire signifiant le deuil de Tristram jusqu'à la page marbrée,

emblème esthétique d'un récit bigarré (*motly*¹), le texte ne cesse d'exploiter de manière signifiante les propriétés du codex imprimé, raison pour laquelle Gérard Genette l'intègre à la liste des « œuvres mixtes », soit des œuvres comportant des « éléments paratextuels intransmissibles en diction », dont l'idéalité n'est donc pas entièrement de nature linguistique². Comme on l'a souligné au chapitre précédent, cet effort pour intégrer au système allographique des textes mettant en avant leurs propriétés matérielles est insatisfaisant à certains égards : d'abord, il fragilise la distinction entre œuvres allographiques et œuvres autographiques, essentielle à sa cohésion ; ensuite, Genette cherche à en minimiser la portée en soulignant que les spécifications matérielles qu'un auteur peut infuser dans son œuvre ne sont pas toujours respectées au fil des différentes éditions³. De plus *Tristram Shandy* est peut-être, parmi les exemples qu'il avance, celui qui s'accommode le moins bien des nuances apportées : ses « pages » remarquables ont en effet été conservées au fil du temps et jusque dans les différentes versions numériques de l'œuvre de Sterne, pour lesquelles la notion de page n'a pourtant rien d'évident⁴. Même si l'on cherchait volontairement à maintenir la distinction entre le texte et l'exemplaire comme le fait globalement Genette, parler pour ces pages d' « éléments paratextuels » ne va pas sans poser de difficultés. Force est de constater qu'elles sont intégrées au propos de manière organique, au point qu'il est presque trompeur de les présenter comme des pages individuelles : leur apparition fait l'objet d'une véritable mise en scène, qui les relie étroitement au contenu des chapitres où on les découvre. La page blanche est ainsi introduite quand vient le moment de décrire la veuve Wadman, dont l'oncle du narrateur, Toby, est tombé amoureux. On lit alors :

TO conceive this right,—call for pen and ink—here's paper ready to your hand.—Sit down, Sir, paint her to your own mind—as like your mistress as you can—as unlike your wife as your conscience will let you—'tis all one to me—please but your own fancy in it⁵.

1 Laurence STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767), Ian Campbell Ross (dir.), Oxford, 1983 (édition originale : 1759–1767), p. 180.

2 Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, op. cit., p. 196-197.

3 *Ibid.*

4 Je signale à cette occasion la très utile synthèse bibliographique proposée par Madeleine Descargues-Grant sur le site de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, qui recense notamment les différentes éditions anglaises et françaises et donne un premier aperçu des variations typographiques observables dans ce corpus : Madeleine DESCARGUES-GRANT, « Sterne : Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme » (1759–1767), sur *Société française de littérature générale et comparée*, <https://sflgc.org/agregation/descargues-grant-madeleine-sterne-vie-et-opinions-de-tristram-shandy-gentilhomme/>.

5 Laurence STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, op. cit., p. 376.

POUR bien concevoir ceci,—demandez une plume et de l'encre—vous avez là du papier sous la main. —Asseyez-vous, monsieur, peignez-la à votre fantaisie—aussi semblable à votre maîtresse que vous pourrez—aussi dissemblable à votre femme que vous le permettra votre conscience—c'est tout un pour moi—ne satisfaites en cela que votre imagination¹.

Suivent, selon les éditions, une page, deux pages ou un espace laissés blancs². On comprend pourquoi Genette, qui s'appuie sur une définition idéalisante du texte, insiste pour faire d'un tel dispositif une composante du *paratexte* : ce qui est désigné ici, c'est bien, momentanément, la matérialité de l'exemplaire que le lecteur a entre les mains – et plus spécifiquement, en cas d'édition imprimée, la matérialité du livre en tant que surface scriptible. Son intégration à l'œuvre reste incertaine, même au sein du compromis que représente la catégorie d'œuvre mixte. Celle-ci sous-entend en effet l'existence d'une matière idéalisée, car placée sous contrôle auctorial et dépendant en dernière instance du texte qu'elle sert : comme le silence qui suit la musique de Mozart est encore du Mozart, le blanc se substituant à la phrase de Sterne serait toujours du Sterne. Cependant, la persistance de la distinction entre texte et paratexte fragilise en réalité une telle idéalisation, parce qu'elle la condamne à n'être que partielle : mise au service du texte et de sa lecture, la présentation matérielle de l'exemplaire reste un élément fonctionnel susceptible de varier avec le temps ; moins nécessaire que le texte, elle peut même éventuellement disparaître³. Privé de sa page blanche, qui ne participerait que superficiellement de l'identité opératoire, *Tristram Shandy* resterait *Tristram Shandy*. Son statut, à la fois matériel et idéal, essentiel et contingent, demeure donc assez flottant.

1 Laurence STERNE, *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy, Gentleman (1759–1767)*, Alexis Tadié (dir.), Alfred Hédouin et Alexis Tadié (trad.), Paris, Gallimard, 2012 (édition originale : 1759–1767), p. 667.

2 Dans les éditions qui seront évoquées ici, les variations sont assez perceptibles. L'édition World's Classics de l'Oxford University Press donne l'ouverture du chapitre XXXVIII en tête de page, ce qui laisse presque deux pages entières en blanc. En comparaison, la version française Folio Classique d'Alexis Tadié donne plus nettement une seule page. Pour les versions numériques, les usages varient : l'édition de Masaru Uchida, hébergée par l'université de Gifu, se fonde sur la première édition britannique du texte et respecte une démarcation paginale unique (numérotée 147) qui reprend celle de l'édition originale. La version HTML la plus récente de l'ebook proposé par le Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/files/39270/39270-h/complex.htm>) offre un espace blanc plus difficile à quantifier, l'écart entre les démarcations n'étant pas entièrement régulier. Christine Montalbetti, dans son article « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique » parle pour sa part de « demi-page blanche », ce qui signale une autre variation de l'espace alloué : elle se réfère à l'édition G.F. de 1982, traduction de Charles Mauron.

Christine MONTALBETTI, « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique », *Lalies*, Actes des sessions de linguistique et de littérature, n° 17, Presses de l'École normale supérieure, 1996, p. 161-173, p. 165.

3 Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 12-13. On notera d'ailleurs que, s'il est question du roman de Sterne à de nombreuses reprises dans l'ouvrage, Genette s'en tient à l'examen des éléments qu'il nomme textuels, comme les notes et les dédicaces, et évite globalement tout ce qui relèverait dans son système du péri-texte typographique.

Le blanc et la lacune

Préserver le cadre opéral en maintenant à tout prix une distinction entre texte et matière a de plus des inconvénients d'ordre plus pratique, au-delà du maintien d'un certain flou conceptuel. Une telle position empêche notamment de différencier la page blanche de *Tristram Shandy* d'autres cas de lacunes fictionnelles, comme celle que Furetière annonce en ces termes dans *Le Roman bourgeois* :

Je ne tiens pas nécessaire de vous rapporter ici par le menu tous les sentiments passionnés qu'il étala et toutes les raisons qu'il alléguait pour l'y faire résoudre, non plus que les honnêtes résistances qu'y fit Javotte, et les combats de l'amour et de l'honneur qui se firent dans son esprit : car vous n'êtes guère versés dans la lecture des romans, ou vous devez savoir vingt ou trente de ces entretiens par cœur, pour peu que vous ayez de la mémoire. Ils sont si communs que j'ai vu des gens qui, pour marquer l'endroit où ils en étaient d'une histoire, disaient « J'en suis au huitième enlèvement », au lieu de dire : « J'en suis au huitième tome. » [...] Vous entrelarderez ici celui que vous trouverez le plus à votre goût, et que vous croirez mieux convenir au sujet. J'ai même pensé de commander à l'imprimeur de laisser en cet endroit du papier blanc, pour y transplanter plus aisément celui que vous aurez choisi, afin que vous l'y puissiez placer¹.

Contrairement au texte de Sterne, qui joue continuellement des conventions typographiques, celui de Furetière ne contient, lui, aucun espace laissé blanc sur ses exemplaires, malgré les promesses du narrateur. Sophie Rabau pointe ainsi l'écart qui y apparaît entre la lettre du texte et son état matériel :

Si l'on suit la logique fictive de son propos, Furetière se montre fort libéral et tolérant à l'égard des possibles « entrelardeurs » de son œuvre qu'il appelle même de ses vœux. Pourtant cet apparent laxisme auctorial s'accompagne en fait d'un contrôle exacerbé sur toute intervention d'autrui. Si l'on reste à la lettre de la fiction, le projet, pour être évoqué, n'est pas mis en œuvre : le narrateur a « pensé » à laisser un blanc pour l'interpolateur, mais il ne semble pas l'avoir fait. L'évidence matérielle de la page contredit l'intention déclarée de laisser à l'autre loisir d'intervenir. Et pour cause : c'est précisément par le biais de cette évidence matérielle que Furetière contrôle l'interpolation ; s'il est possible au lecteur d'interpoler mentalement – nous le faisons tous, et couramment, en lisant – il lui est interdit d'interpoler réellement, c'est-à-dire en changeant le texte dans sa matérialité, en modifiant la version qui sera transmise à la postérité².

On ajoutera qu'en-deçà même de l'interpolation opérable qui serait celle du texte passant « à la postérité », l'interpolation par le lecteur de son propre exemplaire est également matériellement restreinte. Ce n'est, du moins théoriquement, pas le cas chez Sterne : on a

1 Antoine FURETIÈRE, *Le Roman bourgeois* (1666), Paris, Gallimard, 1981 (en ligne : <https://www.librairie-gallimard.com/livre/9782070372775-le-roman-bourgeois-antoine-furetiere/>, consulté le 26 juillet 2022) (édition originale : 1666), p. 156-157.

2 Sophie RABAU, « Pour une poétique de l'interpolation », *Fabula-LhT*, n° 5, novembre 2008 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/lht/5/rabau.html>, consulté le 26 juillet 2022).

donc bien affaire à des situations différentes, dont les effets sur la lecture ne se recoupent pas exactement. Christine Montalbetti a montré que, dans ces deux lacunes « actives », on pouvait identifier deux types de fonctionnement distincts : là où elle voit chez Furetière une « disproportion entre texte et architexte », *Tristram Shandy* ferait le choix de la « visibilité matérielle » pour rendre sensible le caractère lacunaire de ce qui est donné à lire¹. D'un roman à l'autre, il y a donc une différence de nature dans les moyens employés.

On peut s'interroger sur les raisons de cette divergence : parmi elles, la nature du geste proposé au narrataire/lecteur me semble mériter une attention particulière. D'un côté, on l'enjoint à laisser courir son imagination, et à suppléer le texte par une création originale, un portrait nécessairement unique ; de l'autre, à y interpoler des extraits issus d'autres œuvres, celles-là mêmes dont le narrateur – et Furetière – se moquent. On conçoit bien pourquoi, dans ce deuxième cas, l'absence d'espace blanc souligne que la comparaison doit rester mentale : ce qui a été lu et relu n'a guère besoin de venir s'inscrire en regard d'un texte qui, parce qu'il parodie les clichés romanesques, se donne comme sans commune mesure avec eux. Ce choix matériel constitue bien un rappel à l'autorité auctoriale, qui s'affirme ici comme autorité éditoriale : c'est sa propre intégrité que le texte met en scène par l'évocation de la lacune, et le refus d'une mise en concurrence directe avec des éléments issus d'œuvres extérieures. En d'autres termes, se trouvent soulignées ici les règles du paradigme opéral. La fausse promesse du narrateur nous rappelle que le travail matériel de la page résulte de choix et est porteur de certaines valeurs, implicitement affirmées par la forme du texte : l'exemplaire pourrait techniquement accueillir un espace blanc, ce n'est pas le cas. Le paradigme opéral ne saurait rendre compte d'une telle configuration, précisément parce qu'elle en dévoile la fabrique en mettant en scène la protection du texte auctorial par ses moyens d'inscription et l'investissement opéral de l'objet-livre.

Or si l'on ne voit pas *aussi* l'exemplaire, on *ne peut pas* voir la manière dont il est ici volontairement saturé par l'écriture, quand bien même cette saturation correspondrait par ailleurs à une pratique éditoriale standard. Si le lecteur récalcitrant désire malgré tout interpoler, il lui faudra se charger de reproduire le texte lui-même en l'éditant différemment, ou de démembrer son exemplaire. Le papier, en tant que matériau, permet de tels gestes : c'est l'œuvre qui ici les interdit.

1 Christine MONTALBETTI, « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique », *op. cit.*, p. 164-165.

Carnet de citations contre carnet à dessin

La comparaison avec *Tristram Shandy* est alors d'autant plus éclairante que la page blanche offre, *a minima*, les signes extérieurs d'une délégation provisoire de l'exemplaire au lecteur/narrataire. Sans me prononcer tout de suite sur le sérieux de l'offre du narrateur, il me faut d'ores et déjà noter l'indéniable *présence* de l'espace blanc. Contrairement à ce qui se passe chez Furetière, le narrateur ne renonce pas officiellement à une séquence topique au nom de l'usure narrative (bien que l'on puisse aussi interpréter la page blanche en ce sens) : ce qui semble justifier la mise en place du dispositif, c'est la variété des imaginations, et l'impossibilité de contrôler les représentations qui se forment au cours de la lecture.

Chaque lecteur ayant son « hobby-horse », ses marottes et préférences, Tristram juge inutile de laisser parler sa propre subjectivité et préfère céder la place. Si on le prend, justement, au mot, on doit donc noter que la lacune ne sert pas en premier lieu à distinguer le texte d'autres textes (comme c'était le cas chez Furetière), mais bien à thématiser la possibilité d'une distinction de l'exemplaire, qui se trouverait personnalisé par l'ajout qu'y ferait le lecteur. La différence est importante, car la « mise en concurrence » initiée par cet ajout serait d'une toute autre sorte que celle qui consisterait à confronter le *Roman bourgeois* aux œuvres qu'il parodie : la relation établie n'est plus strictement de nature intertextuelle, mais plutôt icono-textuelle, dans la mesure où elle repose sur un partage strict des tâches au sein duquel le narrateur écrit et le lecteur/narrataire dessine.

Le lecteur-copiste de Furetière semble en regard un peu plus sulfureux : non seulement sa tâche impliquerait qu'il se détourne pour un moment du texte qu'il est en train de lire, mais encore les extraits qu'il insérerait seraient eux-mêmes arrachés à des œuvres de peu de valeur. On peut d'ailleurs se demander s'il ne faut pas voir dans la suggestion du narrateur une référence moqueuse à ce qu'Andrei Minzétanu appelle une « lecture citationnelle¹ », soit une lecture de glanage, faite crayon en main et tournée vers la compilation de citations notables, susceptibles de servir de modèle d'écriture ou de matériau pour la méditation. D'origine humaniste et encore très répandue à l'époque de la publication du roman, cette pratique de lecture se trouverait ici parodiée puisque le lecteur est pour ainsi dire renvoyé à son carnet de citations de mauvais romans : les extraits recueillis sont de l'ordre du cliché, quand la sélection de citations devait au contraire faire ressortir la valeur des « morceaux choisis ». Le texte de Furetière se dérobe à une certaine appropriation rhétorique, préférant ne solliciter que

1 Andrei MINZETANU, *Carnets de lecture : généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 123-140.

la mémoire culturelle du lecteur, et se distingue matériellement du carnet de citations à une époque où ses vertus commencent à faire l'objet de débats¹.

De son côté *Tristram Shandy* sollicite, de manière peut-être plus inattendue, un lecteur-dessinateur. On pourrait avancer que, ce faisant, le texte de Sterne ne met pas véritablement en danger son identité opérable, puisque l'intervention programmée est de nature graphique et non textuelle, et qu'elle ne vise encore une fois que l'exemplaire individuel. Cependant, cette idée perd de sa puissance dès lors qu'on considère que le roman reflète dans son entier une absence de distinction stricte entre texte et image, entre la lettre et le trait graphique. Il faut de ce point de vue rappeler que l'œuvre fut, dès sa deuxième édition, illustrée de deux gravures de Hogarth, et que l'histoire de ses illustrations successives est particulièrement fournie² ; par ailleurs, Tristram dessine lui aussi à plusieurs reprises dans le fil de son récit.

Ces incursions sont toujours le moyen de l'expression d'une singularité, qu'elles rendent compte du mouvement particulier de la narration³ ou du moulinet de bâton du caporal Trim⁴. C'est ce même langage du singulier que la page blanche est censée accueillir, en faisant de l'exemplaire le lieu potentiel d'expression de la fantaisie du lecteur : à une époque où la caricature triomphe, notamment chez Hogarth, comme art de l'accentuation des traits individuels, le portrait de la veuve Wadman incite en quelque sorte le narrataire à se caricaturer lui-même. Son dessin doit en effet refléter les particularités de son imagination (*fancy*) et sa conception de la beauté. La page blanche se donne ainsi comme un miroir déformant, comme portrait en creux du lecteur par un narrateur toujours prêt à relever les bizarreries propres à chacun. À l'instar du *Roman bourgeois*, *Tristram Shandy* rend visible l'exemplaire de lecture, mais le désigne non plus uniquement comme support auctorial s'opposant au carnet de lecture à la manière de Furetière, mais comme surface illustrable renvoyant à l'expérience singulière. Dans un cas comme dans l'autre, l'exemplaire n'est plus strictement indifférent : l'attention que lui porte le lecteur se trouve nécessairement modifiée pour intégrer ses caractéristiques matérielles. Nier l'exemplaire, c'est encore le montrer.

1 *Ibid.*, p. 141-164.

2 Cette histoire est rappelée de manière succincte par Alexis Tadié dans le « Dossier » qui fait suite à l'édition Folio du roman, au chapitre « Illustrer Sterne ». Voir Laurence STERNE, *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy, Gentleman*, *op. cit.* p. 941-942.

3 *Ibid.*, p. 672.

4 *Ibid.*, p. 857.

B. Dessiner, ou non : la page blanche comme espace de différenciation

Ce constat nous amène cependant à une question restée jusqu'à présent en suspens : face à la page blanche, le lecteur de *Tristram Shandy* dessine-t-il ? J'ai en effet jusqu'ici maintenu ce que l'on pourrait appeler une lecture naïve de ce dispositif, une lecture qui acceptait le discours du narrateur de bonne foi, sans trancher l'épineux problème de l'adresse : le texte est-il en droit destiné à une figure de lecteur, et donc au seul narrataire, ou plus largement aux lecteurs et lectrices réels ?

Page blanche et possibles matériels

Il faut noter qu'une lecture purement opératoire du texte ne ferait que peu de cas d'une telle question. En effet dans ce cadre, on l'a vu, l'existence effective de la page blanche ne se distingue pas réellement de sa simple évocation par le texte, et peut donc être ignorée ; lorsqu'elle est prise en compte, elle aura tendance à être considérée comme intouchable en raison de son intégration au texte. Un lecteur récalcitrant qui dessinerait malgré tout dans son exemplaire prendrait alors le risque de dévaluer symboliquement sa copie, en figeant les potentialités multiples du texte en une seule image dont l'univocité nuirait à la relecture de l'œuvre. Alexis Tadié souligne ainsi que dessiner revient à éliminer l'univers des possibles pour obéir à Tristram¹, et Christine Montalbetti déclare quant à elle :

La configuration ludique tient précisément à cette manière dont le livre contient un espace matériel qui n'est pas à investir dans le temps de la réception, et qui est seulement cet (impossible) lieu où le narrataire tracerait son portrait. Et aucun lecteur ne s'y trompe, quand les exemplaires de *Tristram Shandy*, à moins d'un contresens, conservent leur page blanche².

Reste que, malgré les évidents jeux métaleptiques autour de la relation lecteur-narrataire présents dans ce texte, j'ai tenu à conserver au moins dans un premier temps la couche naïve de ma lecture. La raison en est simple, et elle a déjà été donnée plus haut : quoi qu'on puisse en dire par ailleurs, la page blanche de *Tristram Shandy* existe, ce qui signifie, au moins pour les éditions papier, que l'intervention lectorale y est matériellement possible.

1 *Ibid.*, p. 1023-1024, note sur la page 667 de l'édition.

2 Christine MONTALBETTI, « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique », *op. cit.*, p. 169.

Dans le cadre d'une approche qui entend tenir compte de ce que l'exemplaire donne à lire, il est délicat de décider, a priori et en excluant tous les cas de « contresens », que les lecteurs ne dessinent pas, et ne dessineront jamais. Une telle exclusion paraît d'autant plus difficile à justifier que les deux cas de lacunes fictionnelles que l'on a considérés réfèrent chacun à leur manière des pratiques réelles, l'interpolation citationnelle et l'illustration personnelle, qui coexistent culturellement avec la lecture d'œuvre et renvoient à des gestes de lecture concrets. Quand bien même ces pratiques seraient en définitive empêchées par la forme du texte, comme c'est le cas chez Furetière, la dynamique par laquelle elles sont exclues doit être interrogée car elle fait matériellement partie de la lecture. Ainsi, se demander si le lecteur dessine, c'est déjà adopter le point de vue de l'exemplaire, et ouvrir un éventail de possibles qui s'éloigne des tendances uniformisantes du modèle opéral. En commençant à le déplier, on aura un premier aperçu des différents enjeux qu'une telle lecture permet de saisir.

Tout d'abord, se poser la question du dessin engage à s'intéresser au type d'attention qui est accordée à la page blanche. Cette page, en effet, est-elle *lue* en quelque sorte « en négatif », comme une zone de texte sans texte, l'absence de la langue au sein même de la langue, ou *vue* comme un espace prospectif de dessin, une surface d'intervention même imaginaire ? Dans le premier cas, le blanc jouerait uniquement comme signe, il vaudrait essentiellement comme silence du texte et plus spécifiquement ici comme silence du narrateur – à la manière, notamment, de la page noire du roman, qui en marquant le deuil signifie aussi le retrait pudique de Tristram. Dans le deuxième, la page jouerait au contraire comme support, et ses propriétés matérielles prendraient alors une importance nouvelle¹. Ainsi posée, cependant, l'alternative n'est pas réellement satisfaisante : on peine à trancher, car aborder le texte selon l'une ou l'autre possibilité revient finalement à renouer avec une approche dualiste.

Cela permet d'emblée de souligner que l'intérêt principal de la question n'est pas d'appeler une réponse mais d'introduire une tension dans le regard porté sur la lecture. On dira donc plutôt que sans le texte qui la précède, la page blanche s'offrirait à la main lectorale d'une manière toute différente, non plus comme l'espace potentiel du portrait de la veuve Wadman mais comme une surface neutre qui pourrait également passer inaperçue. La numérotation de la page la situe au même plan que les pages de « pur » texte, signe

1 On remarquera que la même alternative peut, de façon moins évidente mais néanmoins intéressante, être posée pour la page noire : le « silence » du narrateur sur son deuil devient alors aussi une interdiction au lecteur d'intervenir (sauf à imaginer qu'il soit, par exemple, en possession d'une craie blanche...). Opposée à la page blanche, cette page deviendrait l'espace où ni l'imagination ni le dessin n'auraient leur place, par saturation du support en amont de la lecture.

supplémentaire d'indifférenciation. En retour, sans la présence d'un véritable blanc, on ne lirait pas non plus le même texte, car la question de l'intervention ne se poserait pas aux lecteurs dans les mêmes termes, elle n'impliquerait pas le même type de choix. Il faut dès lors revenir à l'indistinction que l'on notait chez Sterne entre texte et image pour y trouver, plus profondément, le modèle d'une autre conception du texte : à la fois signe et support, la page blanche lève le voile sur un texte nécessairement matériel, une matérialité textuelle qui se donne jusque dans l'absence apparente de sa lettre¹.

Narrataire contre lecteurs réels : une double adresse

Se demander si « le lecteur » dessine, c'est ensuite en venir à s'interroger sur la nature de l'instance de réception et la manière dont on doit la désigner. Malgré sa lourdeur, il y avait un sens à maintenir l'alternative lecteur/narrataire jusqu'ici : le type d'adresse introduisant la page blanche et, on pourrait l'avancer, présent dans la page blanche elle-même, est toujours double. Il induit une tension ontologique entre la figure lectorale représentée et ce que l'on appelle communément le « lecteur réel » qui a été souvent étudiée² ; cependant, on s'est moins souvent intéressé à l'efficace d'une telle tension, à ses effets concrets sur la lecture et aux facteurs qui faisaient que l'adresse pouvait ou non être reçue par le lecteur réel. La plupart des travaux sur la question mettent en général l'accent sur l'une ou l'autre instance, ce qui a des conséquences sur le type de lecture décrit.

L'approche de Christine Montalbetti, centrée sur l'interpolation virtuelle proposée au narrataire comme représentation du procédé intérieur de la lecture, implique que le lecteur ne dessine pas, ou du moins ne doit pas dessiner. Elle différencie ainsi l'adjonction mentale pratiquée par le lecteur de romans parodiques du fonctionnement des récits interactifs : ces derniers proposeraient des choix réels, là où les premiers reposeraient sur une

1 Cet entremêlement du vu et du lu, qui est en définitive propre à tout exemplaire, est similaire à celui qu'évoque Emmanuel Souchier dans le cadre de l'énonciation éditoriale, dont l'un des principes est que « tout texte est vu aussi bien que lu ». Si Souchier conserve une vision partiellement scindée du texte (linguistique et graphique) qui fait qu'il ne renonce pas tout à fait à la notion de texte auctorial idéal, l'idée d'une « image du texte » est pour sa part plus proche du phénomène que j'ai tenté de rendre apparent ici.

Emmanuel SOUCHIER, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n° 6, Gallimard, 1998, p. 137-145 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.htm>, consulté le 3 août 2022), p. 141 pour la citation.

2 Outre les travaux de Christine Montalbetti cités ci-dessous, voir notamment, pour une approche narratologique de cette question, Gérard GENETTE, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, ainsi que Monika FLUDERNIK, « Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism », *Style*, n° 28, Penn State University Press, 1994, p. 445-479 (en ligne : <http://www.jstor.org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/42946261>, consulté le 26 juillet 2022).

complémentation non-effective du texte auctorial. La séparation entre les deux genres reposerait ainsi sur la distance séparant narrataire et lecteur :

Pour que le récit interactif fonctionne, il faut que je prenne pour moi, et à tout coup, les directives que je lis ; dans le roman parodique, au contraire, il n'y a pas de continuité postulée entre le narrataire et le lecteur. Là où le narrataire interpole, le lecteur réel peut (doit) continuer sa lecture. Et de fait, la page blanche que laisse le narrateur de *Tristram Shandy* pour que son narrataire y trace le portrait de Madame Wadman ne m'est pas destinée¹.

L'objectif de Montalbetti est ici de montrer en quoi narrataire et lecteur réel ne sauraient se confondre d'un point de vue ontologique : là où le lecteur existe et peut agir sur le texte, le narrataire n'a aucune existence réelle, ce qui a pour conséquence d'autonomiser la fiction².

Cependant, et à la différence d'autres cas de figures envisagés par Montalbetti, l'intervention des lecteurs réels sur la page blanche reste ici concrètement possible. Même en séparant strictement narrataire et lecteurs ou lectrices effectifs du texte, on peut donc aussi imaginer des cas de figure où, faisant le choix d'une lecture « interactive », je prendrais pour moi l'invitation à dessiner. Décider que l'adresse n'est pas reçue revient ici à préserver l'idéalité de l'hypotexte construit par la narration, au fondement de la poétique de la lacune construite par Montalbetti, et la virtualité des possibles textuels mis en scène par les romans parodiques. Mais quand la page blanche, contrairement au narrataire, existe bien, comment affirmer que le lecteur peut (ou même qu'il doit) continuer à lire sans dessiner ? L'exemplaire, ici, crée le doute : il permet mon geste réel, tout en s'adressant à un narrataire qui ne peut pas ailleurs se confondre avec moi, comme le montrent assez les traits spécifiques qui lui sont attribués.

Ce narrataire est en effet genré au masculin, occupe une position sociale qui lui permet d'avoir des domestiques (« call for pen and ink ») ; il est pourvu d'une épouse et d'une maîtresse, et sa conscience n'est pour cette raison pas entièrement tranquille. Un narrataire aussi précisément situé n'offre pas un réceptacle idéal à l'identification pour bien des lectrices et lecteurs modernes, ce qui ne signifie pas pour autant qu'ils ne se fassent pas leur propre image de la veuve Wadman. Si la figure narratairiale est loin d'être universelle (mais quel

1 Christine MONTALBETTI, « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique », *op. cit.*, p. 169.

2 Cette question est au cœur de nombreux travaux de Christine Montalbetti. Voir notamment Christine MONTALBETTI, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992 ; « Pour une autarcie du narrataire », *Poétique*, n° 122, Seuil, avril 2000 ; « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 1^{er} janvier 2004 (DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.13>, consulté le 26 juillet 2022).

narrataire peut prétendre remplir un tel contrat ?), le phénomène de lecture mis en avant concerne lui, on le postulera, l'essentiel des lecteurs, avec les innombrables variations individuelles que cela entraîne. Le roman lui-même joue d'une telle idée, puisqu'il a la particularité de faire varier les adresses : en d'autres endroits du texte elles se font au féminin, et Tristram réprimande par exemple une lectrice inattentive, qu'il envoie relire le chapitre précédent¹. La construction genrée des figures de narrataires et les effets qui en sont tirés mérite un examen plus approfondi, qui trouvera sa place plus loin dans ma réflexion² ; pour le moment, nous pouvons remarquer que leur variabilité empêche la coïncidence de la représentation avec un lecteur individuel. Cette non-coïncidence, pour autant, n'entre pas en contradiction avec l'idée d'une intervention sur la page blanche, qui reste présentée comme l'espace du caprice singulier des imaginations.

Elle inscrit par contre la lecture dans une logique de comparaison : en identifiant un narrataire, le narrateur établit les critères selon lesquels les imaginaires individuels des lecteurs vont être amenés à diverger, précise la manière dont le lecteur ou la lectrice va pouvoir se penser comme différent du destinataire de l'adresse. Ainsi même si moi, lectrice singulière, je tentais de donner forme à l'image que je me fais, *hic et nunc*, du personnage de Mrs Wadman, je n'anéantirais pas pour autant les autres portraits possibles. D'abord parce que la narration, en multipliant les adresses, me rappelle sans cesse que je ne lis pas seule : d'autres récepteurs potentiels existent, et bien qu'ils soient ici fictifs, ils peuvent m'évoquer la présence d'autres lecteurs réels, en possession d'autres exemplaires. De plus, l'ajout d'un portrait dessiné me forcerait également à me confronter à moi-même et à l'instantané de ma lecture : dessiner, c'est aussi constater l'écart entre nos représentations mentales et nos capacités de représentation graphique, entre l'image rêvée d'hier et celle d'aujourd'hui, entre l'exemplaire que je découvrais et celui que je relis. Tout ceci sans compter que ma veuve Wadman pourrait à son tour en générer quantités d'autres, fruits des corrections mentales ou concrètes que je viendrais apporter au portrait, et des transformations que mon imagination pourrait lui faire subir : si on ne lit jamais deux fois le même texte, il n'y a pas de raison de penser que l'on contemple deux fois la même image, quelque amateur que soit son exécution.

Le refus de prendre en compte une hypothétique intervention réelle du lecteur, et l'hapax qu'elle pourrait créer, se justifie ainsi dans une perspective qui cherche à défaire l'illusion référentielle produite par le texte ; mais une telle approche a pour inconvénient de

1 Laurence STERNE, *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy, Gentleman*, op. cit., p. 126-127.

2 Voir chapitre 4.

promouvoir une vision fixiste de l'exemplaire. En effet, en considérant que l'exemplaire ne change pas et ne doit pas changer, elle fige en quelque sorte la lecture, en ne lui permettant pas d'établir, par le biais du dessin, un nouveau texte, lui-même susceptible d'en produire d'autres. Le cas d'école que constitue la page blanche de *Tristram Shandy* nous apprend entre autre que rien n'empêche une virtualité textuelle d'être matérielle, et que la double destination ne nous invite pas nécessairement à prendre nos distances vis-à-vis des narrataires, mais plutôt à nous y confronter. En ce sens, on dira que les adresses en deuxième personne, quand elles sont de nature métalectique, sont avant tout un facteur de *différenciation* des lecteurs, ainsi que la manière dont ils décident ou non d'y réagir. Dès lors, il apparaît que ce n'est pas nécessairement leur diversité qui pose problème, mais bien plutôt le principe théorique qui m'a fait parler jusqu'ici du « lecteur » au masculin singulier. La fiction d'un lecteur-modèle unique irrigue une grande partie des théories de la réception, et elle semble bien être l'instrument traditionnel de la lecture opérable ; cependant, lorsque l'on envisage la lecture à partir de l'exemplaire, comme nous invite à le faire la page blanche, on constate que l'unicité de cette figure est plutôt pensée contre toute singularité, toute divergence lectorale¹. Ainsi la véritable question n'est pas de savoir si « le lecteur dessine » mais de remarquer que la question du dessin fait surgir à l'horizon du texte une multiplicité de lectrices et lecteurs potentiels.

Ce soulignement des différents possibles matériels du texte permet d'éclairer autrement l'importance que le roman de Sterne a pu prendre dans le canon littéraire imprimé convoqué par les travaux consacrés à la littérature numérique. Le texte y est régulièrement cité en tant que précurseur des narrations hypertextuelles en raison de son recours systématique aux digressions et de la manière dont il travaillerait à partir des « contraintes » du livre². Le premier point est sujet à caution dans la mesure où, si le roman thématise le

1 Ces questions seront abordées plus en détails au chapitre 4.

2 Cette idée apparaît notamment chez Jay David Bolter qui décrit le roman comme « une attaque contre les technologies d'écriture et d'impression » (« an assault on the technology of writing and printing ») dans la section « Sterne and the Novel as Conversation » de son ouvrage *Writing Space: Computer, Hypertext, and the Remediation of Print*, 2^e éd., Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 2001, p. 140-143.

On la retrouve aussi chez George P. Landow dès la première édition de *Hypertext, The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, p. 102 et 107.

Elle est également courante dans le domaine francophone : ainsi l'ouvrage de synthèse qu'est *Un laboratoire de littératures : littérature numériques et Internet* y fait plusieurs fois allusion, et l'on y lit par exemple : « [d]e Laurence Sterne à Marc Saporta, l'histoire du roman est ainsi inséparable d'une réflexion récurrente des romanciers les plus novateurs sur les contraintes matérielles du livre ».

Serge BOUCHARDON (dir.), *Un laboratoire de littératures : Littérature numérique et Internet*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2007 (en ligne : <http://books.openedition.org/bibpompidou/214>,

désordre narratif, il n'ouvre pas réellement à la lecture fragmentaire et aux ordres alternatifs comme peut le faire un hypertexte. Cependant, au-delà des généalogies reconstruites, on peut penser que ces études ont été sensibles à la mise en scène par le texte de la diversité des expériences qu'il suscite, donnée importante dans l'appréhension des hypertextes où le parcours individuel est plus systématiquement pris en compte. En d'autres termes, c'est plutôt un « héritage interactif » de Tristram Shandy qui se dessine dans cette postérité, que la critique papier interpréterait peut-être comme une approche trop littérale du texte, mais qui a le mérite de permettre d'intégrer à la pensée de la lecture ses divergences matérielles¹. On ajoutera cependant que le roman de Sterne ne travaille pas contre le livre mais à partir du livre, et plus spécifiquement à partir des tensions ontologiques entre œuvre et exemplaire. Si l'on choisit de s'appuyer sur ce dernier, le texte ne s'offre plus uniquement au lecteur comme une œuvre, identifiée et protégée par son inscription auctoriale, mais aussi potentiellement comme une version, éventuellement propre à telle ou telle lectrice.

Se donner le choix : intervention lectorale et lecture d'exemplaire

S'il n'est donc pas indifférent de savoir qui dessine, il est peut-être tout aussi important de se demander pourquoi un lecteur dessine quand un autre s'en abstient. Une telle question renvoie aux tensions d'autorité qui animent les rapports entre paradigme opéral et paradigme exemplaire et informent le contexte dans lequel les choix lectoraux sont faits. Le mode de lecture opéral s'accommode mal, dans l'absolu, de la possibilité d'une modification matérielle : si l'espace blanc est intégré à l'œuvre, il y est fixé au même titre que le texte et relève lui aussi d'une forme d'inscription auctoriale, d'un contrôle éditorial sur la forme du texte qui ne doit pas être perturbé. Dans ce cadre, dessiner reviendrait à dévaluer son exemplaire en tant que copie d'une œuvre censée contenir une page *blanche*, et non une page interpolée graphiquement : l'intervention compromettrait la notion de texte commun, l'exemplaire devenant, au sens goodmanien du terme, non-conforme². Le volume contenant ma version du portrait de la veuve Wadman se trouve donc, d'un point de vue opéral, non pas

consulté le 26 juillet 2022), p. 98.

Katherine Hayles est par contre l'une des seules à établir un lien entre la matérialité spécifique de l'ouvrage et la lecture corporelle qu'il programmerait.

N. Katherine HAYLES, *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002, p. 38-39.

- 1 La question des liens entre interactivité et divergence des lectures sera explorée plus en détails au chapitre 6.
- 2 Nelson GOODMAN, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill Company, 1968, p. 114-116.

strictement exclu de la relation allographique, à laquelle il ne peut échapper, mais marginalisé : difficile, par exemple, de revendre un tel livre, qui en tant que copie « annotée », trop individuelle, perdrait l'essentiel de sa valeur sur le marché de l'occasion¹. Choisir de dessiner malgré tout c'est donc privilégier son exemplaire et sa lecture personnelle sur l'œuvre, ce qui peut passer, du point de vue de cette dernière, pour une mauvaise lecture. En effet, on l'a vu, la question de l'intervention matérielle représente plutôt, dans ce paradigme, un non-choix qui renvoie à la fois aux normes culturelles qui conditionnent la perception de l'objet-livre et à la conception même de la lecture qui y est adossée.

En regard, une lecture d'exemplaire intègre véritablement la possibilité d'une intervention ; elle ne me force pas, pour autant, à intervenir. On pense ici à Daniel Pennac qui, cherchant à établir la liste des droits du lecteur, accordait la première place à celui de ne pas lire² : contrairement à d'autres dispositifs littéraires requérant l'intervention lectorale³, la page blanche ne m'oblige pas, et ne saurait matériellement m'obliger à dessiner. Elle offre donc aux lecteurs les conditions d'un véritable choix. Ce qui ne revient pas à nier que ce choix est encadré par le texte auctorial : c'est sans doute ce que veut dire Alexis Tadié lorsqu'il écrit que si le lecteur ne dessine pas, il désobéit à Tristram⁴ – peut-être, ajouterons-nous, pour obéir à Sterne. En précisant que la page blanche vaut pour le portrait d'un personnage, le texte encadre un usage de l'exemplaire et un geste précis, le dessin, qu'il intègre de ce fait aux opérations de lecture.

Cependant, suggérer ce geste vis-à-vis de l'exemplaire, c'est aussi, en attirant l'attention sur sa matérialité, rendre indirectement plus visibles *d'autres* usages que le texte ne

1 Un certain nombre d'exemplaires échappent à cette règle, soit en raison de la célébrité de leur annotateur – on pense notamment aux bibliothèques d'auteurs –, soit parce qu'ils ont pris une valeur de document historique. Heather J. Jackson souligne dans *Marginalia : Readers Writing in Books* les variations de statuts qui affectent les exemplaires annotés : un livre récent annoté par un lecteur anonyme perd toute valeur, tandis que la British Library peut annoncer en grande pompe l'achat en 1998 d'un exemplaire d'*Istoria e dimostrazioni intorno alle macchie solari* de Galilée annoté par trois mains anonymes au XVII^e siècle. L'intérêt de l'acquisition est, dans ce cas, d'étudier la réaction des contemporains à la lecture de ce texte scientifique majeur. Dans une certaine mesure, et même si l'identité des annotateurs n'est ici pas connue, ce sont bien les traces d'une réception individuelle qui sont valorisées. De manière encore plus marquée, lorsque les interventions sont attribuées avec certitude à un lecteur célèbre, comme les volumes annotés par le poète Coleridge que Jackson étudie, elles distinguent les exemplaires où on les rencontre.

Heather J. JACKSON, *Marginalia: Readers Writing in Books*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2001, p. 1-3.

2 Daniel PENNAC, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 24 et suivantes.

3 On comparera ainsi le portrait *in absentia* de la page blanche de Sterne avec le dispositif de capture d'image présent dans *Déprise* de Serge Bouchardon, et commenté au chapitre 4, p. 213-214.

4 Laurence STERNE, *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy, Gentleman*, op. cit., note sur la page 667, p. 1023-1024.

prévoit pas. Qui m'empêchera, par exemple, d'écrire sur cette page blanche, et de fournir moi-même la description de la veuve Wadman que le narrateur me refuse ? De dessiner tout autre chose ? Ou même d'utiliser cette page pour des notes de lecture, à la façon d'une marge élargie, puisqu'elle s'y prête finalement très bien, étant placée en regard du texte. Bien entendu, ces gestes vont apparemment contre le dispositif textuel : mais pour qui considère les propriétés concrètes de son exemplaire, ils restent possibles. Par son indétermination matérielle, la page blanche peut hypothétiquement jouer le rôle d'une boîte de Pandore, et prêter le flanc à des usages sans doute minoritaires, qui enfreignent les règles établies par la lettre du paradigme opéral, mais qui restent permis par la matière du texte¹. À l'horizon d'un tel exemple se dessine donc la question de ce que l'on appellera les propriétés émergentes des textes : ce que le texte linguistique interdit ou ne suggère pas, le texte matériel peut le tolérer. Un paradigme de l'exemplaire a l'avantage d'intégrer les tensions entre ces deux textes, là où le paradigme opéral ne considère que peu, sinon pas, le deuxième. Or, comme je voudrais le proposer ici, ces tensions sont essentielles pour penser pleinement la matérialité littéraire, ce que n'autorise pas le cadre dualiste hérité de l'allographisme.

Un Tristram Shandy, des Tristram Shandy : multiplicité de la page blanche, du papier au numérique

Enfin, cette ouverture à des usages multiples du texte en lien avec les propriétés de l'exemplaire invite logiquement à considérer la diversité technique de ces exemplaires et le rôle que celle-ci peut jouer dans la lecture. Dans un cadre de référence où l'œuvre resterait centrale, et malgré les concessions que Genette fait à sa matérialité, ce qui importe en réalité est de pouvoir affirmer que, d'un exemplaire à l'autre, on a en définitive affaire au bon texte : que le travail typographique de Sterne ait été ou non respecté (aspect qui a varié selon les éditions), que la page marbrée soit issue d'un véritable apprêt coloré et glacé ou d'une reproduction en noir et blanc, que la page blanche prenne la forme d'une page de codex ou d'un espace laissé vacant sur un écran, l'enjeu est que l'on puisse toujours identifier *Tristram Shandy*. À un tel raisonnement, on pourrait cependant, au sein d'un paradigme de l'exemplaire, adresser la question suivante : s'agit-il pour autant du même *Tristram Shandy* ?

Pour qui donne du sens à l'usage que le lecteur individuel fait de son exemplaire, une telle interrogation va au-delà des enjeux d'authentification propres à la logique

1 La question de ce que font les lectrices et lecteurs d'un exemplaire, et la manière dont cette action s'invente en fonction des normes matérielles du texte seront examinées au chapitre 5.

allographique : elle implique de sortir de la fiction opérable selon laquelle il doit y avoir équivalence entre toutes les occurrences d'un texte dès lors qu'elles ont reçu le sceau auctorial. Une telle fiction est particulièrement difficile à maintenir dans le cas de *Tristram Shandy* et de ses différentes pages remarquables. La page marbrée était à l'origine conçue comme l'endroit d'une différenciation mécanique entre les exemplaires, du fait de la technique d'impression employée qui empêchait la reproduction d'un même motif, laissant son tracé évoluer au hasard du mélange des encres. En résultaient ce que l'on appelle, dans le langage de l'édition, des monotypes, soit des objets uniques. On gagera cependant que dans les éditions actuelles, lorsqu'elles sont bon marché, la double page marbrée a toutes les chances d'être issue d'une reproduction numérique d'anciennes planches de marbrure, et donc de varier seulement marginalement d'un exemplaire à l'autre. En d'autres termes, le principe même de différenciation peut dans ce cas précis fluctuer selon les types d'exemplaires : là où les exemplaires anciens se distinguaient nettement à un niveau individuel, les exemplaires récents ne varient plus en cet endroit que d'une édition à l'autre, selon la planche reproduite. Les autres pages nommées nous offriraient des exemples tout aussi visibles de variations plus ou moins marquées. Une reproduction photographique de l'édition originale du roman permet notamment de constater que la fameuse page noire ne l'est plus tellement : elle a, avec le temps, perdu de sa profondeur d'encre. En regard, une version numérique telle que celle de Masaru Uchida, développée à partir de l'*Oxford Text Archive*, peut offrir un noir complet et virtuellement inaltérable sous forme de pixels représentés à l'écran.



Figure 1 : Photographie de la page noire, première édition de *Tristram Shandy*,
source : <https://www.bl.uk/restoration-18th-century-literature/articles/the-stuff-of-tristram-shandy> .

[73]

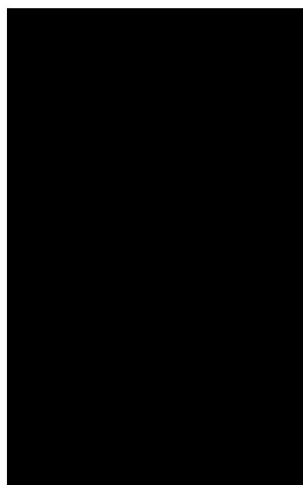


Figure 2 : Capture d'écran de la page noire, édition numérique de *Tristram Shandy* par
Masaru Uchida, <https://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/i.60-79.html#alas>, 2018.

Qu'en est-il, cependant, de la page blanche, que l'on pourrait imaginer être le dispositif le plus fixe de toutes les créations iconographiques du roman ? C'est une nouvelle fois en l'abordant par le biais du dessin que l'on pourra mesurer que chaque page blanche n'est pas blanche de la même manière, voire qu'elle ne consiste pas nécessairement en une

page. D'une édition à l'autre, on l'a vu, l'espace laissé vacant varie ; mais ce qui doit véritablement retenir l'attention tient plus précisément à la liberté d'intervention dont peuvent se prévaloir les lecteurs. En effet, tous les exemplaires de *Tristram Shandy* ne sont pas des livres, et ceux qui le sont n'appartiennent pas nécessairement à des lecteurs privés : il y a fort à parier que les 112 exemplaires du roman référencés dans le catalogue de la British Library, dont la plupart renvoient à des éditions différentes et dans des langues variées, conservent et conserveront leur page blanche intacte¹. Un tel constat repose sur les pratiques culturelles entourant actuellement la lecture et régissant l'usage des exemplaires ; les volumes en question pourraient néanmoins et dans l'absolu se prêter à ce qui serait alors sans nul doute qualifié d'acte de vandalisme.

Le cas des versions numériques est tout autre : parmi les éditions répertoriées par le projet *Tristram Shandy in Cyberspace*, aucune ne me permet de marquer la page blanche d'une manière qui serait comparable à ce qu'un codex m'autorise². Les possibilités d'intervention sur le texte à l'écran diffèrent sensiblement des versions imprimées : si la souris et le clavier servent d'intermédiaires à un certain nombre de gestes nouveaux, il m'est impossible de marquer visuellement le texte. Dans ces versions, la page blanche ne se donne donc pas immédiatement comme un espace d'intervention potentielle ; le blanc de l'écran n'est pas celui du papier. Ce qui ne signifie pas que le numérique interdise absolument le dessin. D'abord parce qu'il est aisé d'imaginer une version dans laquelle, une fois parvenue à la page blanche, les actions virtuelles qui me sont proposées s'enrichiraient d'opérations graphiques. Ensuite parce que le texte sur lequel mon curseur de souris se pose, celui que je consulte ici et maintenant, n'existe jamais comme un objet autonome, contrairement au codex, mais est toujours saisi dans un environnement numérique plus vaste, auquel la machine informatique me donne accès, et au sein duquel je peux user de nombreux outils d'édition. De cette manière, si l'exemplaire numérique ne se prête pas nécessairement à une modification

1 Recherche effectuée le 21 juin 2021 à partir de la fonction « Explore » du catalogue de la British Library : http://explore.bl.uk/primo_library/libweb/action/search.do?vid=BLVU1. On notera que l'on se cantonne ici aux exemplaires en langue anglaise, mais la British Library possède également un grand nombre d'exemplaires du roman en traduction.

2 Masaru UCHIDA, *Tristram Shandy*, édition en ligne, sur *Laurence Sterne in Cyberspace – Gifu University*, <https://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/contents.html>, mis en ligne le 14 avril 2018, consulté le 2 août 2022. Il s'agit pour l'essentiel de livres numériques et de numérisations d'éditions anciennes, ce qui explique que ce type de modification ne soit pas permis aux lecteurs. L'*e-book* est une forme numérique axée sur la consultation du texte, qui ne permet généralement pas d'intervenir sur sa lettre (l'annotation reste possible). Les numérisations en ligne, qui s'apparentent à une reproduction photographique du texte, n'autorisent pas non plus ce type de geste dans la mesure où les mêmes images sont présentées à tous les internautes. Il s'agit cependant de choix d'édition et non de limitations techniques : il est tout à fait possible d'imaginer une version plus interactive du texte, qui offrirait à chaque lectrice la possibilité de dessiner dans l'espace blanc.

directe, il n'est pas toujours impossible à la lectrice d'en reproduire des portions à des fins de modification : une simple capture d'écran me permettra d'isoler la page blanche, devenue image potentiellement inscriptible via différents logiciels d'édition graphique.

D'un exemplaire papier à un exemplaire numérique, la page blanche peut donc diverger non seulement visuellement, mais encore par les gestes qu'elle rend possibles ou impossibles : il est très probable qu'un lecteur confronté à l'espace blanc de l'écran compare mentalement celui-ci à la page blanche d'un livre, qu'il reproduit sans en être l'équivalent, et ressent en conséquent l'absence du choix offert par le papier. De plus, le support numérique, parce qu'il génère toujours le texte que je lis par le biais d'un calcul machinique, ouvre à des possibilités d'intervention lectorale plus étendues que le livre. D'une part, certains formats textuels, bien qu'ils soient peu utilisés en contexte littéraire, fonctionnent selon le principe d'un exemplaire partagé par plusieurs lecteurs, où chaque modification devient visible par tous¹. Que deviendrait alors la page blanche mise entre les mains d'un groupe de lectrices ? D'autre part, toute intervention qui porterait directement sur le code d'une version numérique de *Tristram Shandy*, qu'elle soit permise par le dispositif textuel ou qu'elle résulte d'un geste de piratage, pourrait pérenniser une modification individuelle et la répercuter sur tous les exemplaires générés subséquentement. Si les versions numériques recensées du roman n'intègrent pas actuellement de telles propriétés techniques, une utilisation de ce type relèverait de fonctionnalités bien réelles, exploitables à l'occasion de détournements textuels. Les conditions de réalisation, de conservation et de circulation d'un portrait de la veuve Wadman dépendent directement des propriétés matérielles des exemplaires et de la manière dont celles-ci sont exploitées : or ces propriétés varient non seulement du papier au numérique mais aussi selon des choix auctoriaux et éditoriaux. Le cas de la page blanche nous invite donc à nous intéresser à la forme qui est donnée à l'exemplaire, élément qu'une pensée de l'œuvre aura toujours tendance à négliger, ainsi qu'aux différences fondamentales qui peuvent exister entre un exemplaire imprimé et un exemplaire sur écran².

1 C'est notamment le cas des « pads », textes produits par des éditeurs de textes collaboratifs en ligne tels que Framapad ou Etherpad, qui ont la particularité de fonctionner sur le principe du partage d'un exemplaire unique pour tous les contributeurs.

2 Ces questions, liées à la variabilité des exemplaires, seront examinées au chapitre 3.

C. « Paint Her to Your Own Mind » : vers l'autographisme, la page blanche exposée

Comme le montre la comparaison entre versions papier et versions numérique du roman, prêter attention aux possibilités d'intervention lectorale sur les exemplaires permet d'aborder autrement la question du support textuel et invite à tenir compte de l'influence de la dimension techniques des textes sur les usages individuels et collectifs. On offre ainsi une place inédite à ces usages dans leur dimension la plus pérenne : les variations individuelles peuvent en effet se donner à lire à d'autres lecteurs que ceux qui les ont produites, accentuant le phénomène de différenciation à l'œuvre dans toute réception. Ce type de circulation ne concerne pas uniquement la textualité numérique et ses exemplaires directement partageables ou communs : elle existe également sur papier, selon des modalités différentes. Rien ne m'empêche ainsi de prêter mon volume de *Tristram Shandy* afin de propager ma vision personnelle de la veuve Wadman. La page elle-même peut circuler et être reproduite : l'exposition « Paint Her to Your Own Mind », organisée en 2016 par le Laurence Sterne Trust, en offre un exemple intéressant.

Consacrée à la page blanche¹, et faisant suite à des initiatives similaires autour de la page noire² et de la page marbrée du roman³, l'événement reposait sur une volonté de rendre visible les multiples appropriations auxquelles elle pouvait donner lieu. Le portrait manquant de la veuve Wadman correspondant à la page 147 du 6^{ème} volume de l'édition originale, la fondation a fourni 147 reproductions de la page blanche à autant d'artistes, les invitant à en livrer leur propre interprétation, et à exprimer par cette voie leur « conception de la beauté⁴ ». Le catalogue de l'exposition, consultable en ligne, permet donc d'avoir accès à autant d'usages individuels de la page. Certes, l'initiative est restreinte au sens où elle ne s'adresse qu'à des artistes reconnus, qu'ils soient plasticiens ou écrivains ; de plus, seule la page blanche est reproduite, ce qui a pour avantage, d'un point de vue opéral, de ne pas

1 LAURENCE STERNE TRUST, « Paint Her to Your Own Mind », <https://blankpage147.wordpress.com/>, 2016.

2 LAURENCE STERNE TRUST, « The Black Page: Black Page 1 », http://blackpage73.blogspot.com/2009/08/blog-post_21.html, 2009. Le projet réunissait 73 contributions.

3 LAURENCE STERNE TRUST, « Catalogue », sur *Emblem of My Work*, <http://emblemofmywork169.blogspot.com/>, 2011. Le projet réunissait, suivant toujours la logique du numéro de la page reprise, 169 contributions.

4 « Continuing the theme of the two previous exhibitions (*The Black Page & Emblem of My Work*) *Paint Her to Your Own Mind* invites 147 artists / writers / composers to join in creating 147 different representations of beauty. »

LAURENCE STERNE TRUST, *Paint Her to Your Own Mind*, York, The Laurence Stern Trust, 2018, catalogue publié de l'exposition.

compromettre l'intégrité de l'ensemble textuel. Cependant, il faut noter que si la liste des artistes participants est donnée, les différentes pages ne sont pas attribuées dans le catalogue en ligne : ce choix est lié aux enchères qui ont suivi l'exposition pour la vente des pages, et invite les spectateurs à se faire enquêteurs voire commissaires-priseurs, mais entretient aussi l'idée que les contributions sont le fait de lecteurs parmi d'autres¹. Est ainsi reproduite l'expérience de découverte d'un exemplaire rare ou inhabituel telle qu'elle peut survenir en bibliothèque ou dans les rayons d'un bouquiniste.

De plus, les propositions me permettent d'accéder, en tant que lectrice, à une diversité de points de vue qui peut alimenter la tension entre narrataire et lecteurs réels et orienter autrement ma perception du dispositif de la page blanche. Tous les contributeurs, en effet n'« obéissent » pas à Tristram : l'écriture, le collage, la photographie côtoient le dessin parmi les moyens employés ; toutes les pages ne constituent pas, au sens strict, un portrait ; parmi elles, certaines prennent leurs distances avec les représentations traditionnelles de la beauté féminine. Je voudrais maintenant analyser rapidement quelques unes des pages qui témoignent de cet écart avec la consigne narrative, afin de mettre en lumière les formes de différenciation qu'elles suggèrent.

1 Le catalogue physique, pour autant, associe bien chaque page blanche à un nom d'artiste par le biais d'un feuillet supplémentaire qui liste les contributeurs et lui attribue un numéro.

Page blanche n°78 : portrait inclusif



Figure 3: « Lady in Red », page n°78, « Paint Her to Your Own Mind », 2016.

L'une des pages, intitulée « Lady in Red », donne par exemple à voir le portrait d'une « dame » pourvue d'une pilosité faciale et corporelle visible, maquillée et vêtue d'une robe rouge et de bijoux. Cumulant certains éléments stéréotypiques de l'iconographie de la femme fatale (couleur et coupe de la robe, lunettes papillon, cigarette et rouge à lèvres) et des traits physiques socialement identifiés comme masculins et féminins, cette représentation non-binaire intéresse en ce qu'elle échappe au cadre hétérosexuel et cisgenre décelable dans le texte de Sterne, et à la fiction d'un lecteur masculin susceptible de s'inventer une épouse et une maîtresse. On peut également y voir un écho des variations de genre qui touchent les adresses aux narrataires, et des déplacements imaginaires auxquels elles engagent la lectrice ou le lecteur, amenés à se projeter alternativement dans tel ou tel rôle. En somme, cette image de la beauté témoigne à sa manière d'une fidélité décalée au roman, en ce qu'elle rappelle la diversité de son lectorat, tout en valorisant un corps que l'on dira minoritaire.

Page n°59 : hybridités matérielles



Figure 4: Page n°59, « Paint Her to Your Own Mind », 2016.

La page n° 59 joue pour sa part des différences entre supports, et consiste en une impression numérique de la page blanche sur laquelle est reproduite l'interface d'un logiciel d'édition graphique. Au centre, une carte mémoire d'appareil photographique sur laquelle a été imprimé le portrait d'une femme :

The Photoshop window, with painting toolbox at the ready, has two files open, but the chosen one is obscured by the 'unknown', an image overexposed to the point of emptiness. The space is occupied instead by a camera card hanging like a miniature portrait. This 'ShanDisk', labelled using an image seemingly from a vintage glamour magazine (and whether or not currently blank) gives scope for endless further portraiture¹.

La fenêtre de Photoshop, avec sa barre d'outils graphiques prête à servir, affiche deux fichiers ouverts, mais celui qui est sélectionné est masqué par le fichier « inconnu », une image surexposée jusqu'à sembler vide. L'espace est occupé par une carte mémoire qui se présente comme un portrait en miniature. Ce « ShanDisk », sur lequel on a collé une

1 Description issue du catalogue, page n° 59, 2016, <https://blankpage147.wordpress.com/2016/07/10/page-111/>.

image qui semble découpée dans un magazine glamour rétro ouvre (qu'il soit vierge ou non) la perspective sur une infinité de portraits à venir².

La surface de cette page blanche se présente comme hybride : version imprimée, et donc dépourvue d'interactivité numérique, d'une image écranique, elle reste cependant appropriable comme page de livre, puisqu'elle conserve des espaces blancs ; de plus, le « ShanDisk », jeu de mot formé à partir de SanDisk, nom d'une célèbre marque de cartes mémoires, est présenté comme le support potentiel de nouvelles variations sur le portrait de la veuve Wadman, et invite donc son acquéreur à se faire photographe. Cette page redouble en quelque sorte le dispositif de la page blanche en refusant de livrer un portrait définitif (l'onglet « Blank Page » reste inaccessible au spectateur puisque la page est imprimée) et en mettant en scène un passage de relais symbolique du côté de la réception.

Lieu de comparaison entre le codex et l'écran, elle souligne leur air de famille : les opérations d'édition représentées par les icônes du logiciel évoquent pour la plupart des manipulations éditoriales issues du support papier : dessiner, couper, coller... Est ainsi rappelée la dimension matérielle du numérique, souvent masquée par un discours centré sur le « virtuel » : la carte mémoire est un objet physique, tout comme la machine informatique qui permet de modifier les images qui y sont stockées. À travers la rencontre des médias sur la page, c'est donc bien le potentiel de démultiplication matérielle du texte qui est mis en exergue, ainsi que les différents modes de production des exemplaires : on nous montre en somme la page blanche à l'heure de sa reproductibilité technique, que cette technicité renvoie à l'imprimerie ou à diverses formes de numérisation.

2 Je traduis.

Page n°63 : portrait in absentia

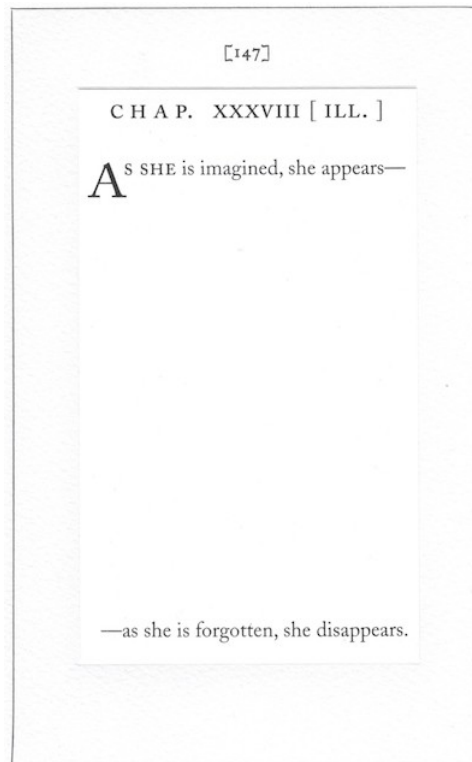


Figure 5: Page n°63, « Paint Her to Your Own Mind », 2016.

Dernier cas qui retiendra notre attention, la page n°63, tout comme la page n°59, laisse à la lectrice la possibilité de préférer le blanc et l'incomplétude à un portrait fixe. Elle le fait cependant, au contraire de cette dernière, avec les moyens de l'écriture : l'espace central est laissé vacant, mais deux phrases encadrent désormais ce qui est présenté comme une illustration : « On l'imagine—elle apparaît [...] on l'oublie—elle disparaît¹ » (« As she is imagined, she appears—[...]—as she is forgotten, she disappears. ») La formule décrit, et de ce fait redouble, le processus mental par lequel toute lectrice va imaginer la veuve Wadman, qu'elle ait ou non choisi d'en dessiner le portrait. L'écriture, en adoptant un point de vue lectoral, marque en quelque sorte le caractère éphémère et répété de la création du portrait dans le for intérieur : les mots miment l'effort de figuration du personnage, voire le provoquent, mais ils en donnent également le point d'arrêt, car la page est vite tournée, et la veuve Wadman disparaît à la fois de la vue des lecteurs et de leur esprit.

La page n°63 se présente donc, de manière peut-être plus nette que les pages précédentes, comme une réflexion sur la lecture et sa nature performative : le blanc n'est ici

1 Je traduis.

« comblé », du moins si l'on suit le texte, que de manière provisoire. L'expérience commune de la lecture confirme que, s'il est compliqué de ne pas imaginer le personnage, son image sera difficilement aussi fixe et précise à qu'une image graphique ; quand bien même ce serait le cas, il resterait ardu de maintenir ce degré de précision tout au long de la lecture et au fil des réapparitions de Mrs Wadman dans différentes situations. Pour cette raison, la page n°63 souligne en quelque sorte ce que la page blanche de *Tristram Shandy* doit à la nature de la fiction, et ce qu'elle dit en retour de cette nature. Elle remet ainsi en cause le rapprochement entre texte et image opéré en de nombreux endroits du roman de Sterne. Le dispositif proposé met en scène une forme de création lectorale : l'investissement de la page donne à lire, de manière quasi démiurgique, un pouvoir de lecture que ne renieraient pas, cette fois, les théories de la réception.

L'intérêt de la comparaison avec les autres pages, encouragée par l'architecture même du catalogue et de l'exposition, est de rendre sensible la manière dont cette page particulière investit le blanc et lui invente une autre matérialité : informée par le texte, elle se fait plus fuyante que chez Sterne, et plus conditionnée encore par la logique technique du livre, puisque le geste de tourner la page y prend un sens plus marqué. Bien qu'elle emploie les mêmes matériaux que la page blanche « originale », elle en déplace le sens et n'en reproduit pas la forme : elle se donne comme un *autre lieu* de différenciation, qui s'invente néanmoins en dehors de l'exemplaire complet du texte. Car en effet, et ce n'est pas sans conséquence, cette page blanche, une fois tournée, ne débouche pas pour moi sur la suite du récit de Tristram, comme ce serait le cas dans un exemplaire du roman, mais bien sur d'autres versions de la page blanche, d'autres images pour ainsi dire coupées du contexte matériel auquel elles font référence et qu'elles reproduisent partiellement en reprenant toutes en tête de page la même numérotation et le même chapitrage.

Des pages autographes ?

L'exposition, en rendant visible des appropriations individuelles de la page blanche, repose donc aussi sur une fragmentation de l'exemplaire qui témoigne de l'influence persistante du modèle opéral : les différentes pages proposées par les contributeurs sont rendues indépendantes des exemplaires dans lesquels elles pourraient s'inscrire, et en acquérant l'une d'entre elles, on n'acquiert pas le texte complet. Il faut par ailleurs noter que c'est l'édition originale qui dicte le nombre des versions présentées en servant de référence pour le numéro de page : cela laisse à penser que les pages blanches sont conçues en vue

d'une insertion virtuelle au sein du tirage particulier que constitue l'édition d'origine, plus fortement marquée par l'intention matérielle de l'auteur et devenue avec le temps un objet précieux sur lequel il est d'autant plus transgressif d'intervenir.

Les différentes pages, si elles rendent bien compte de toutes les tensions identifiées plus haut dans le cadre d'une lecture d'exemplaire, ne remettent pas directement en cause le primat de l'œuvre : devenues exposables et authentifiables, elles font plutôt figure d'objets autographiques au statut exceptionnel. Ce changement de régime, de l'allographisme vers l'autographisme, n'est pour autant pas dénué d'intérêt pour la réflexion qui nous occupe : il offre en quelque sorte un appui à la pensée en permettant d'imaginer, au-delà de ces deux pôles, un système où chaque exemplaire particulier, quelle que soit sa rareté ou son ancienneté, recevrait cette attention autographique dans le cadre de la lecture. « Paint Her to Your Own Mind » peut se concevoir comme une invitation à rêver aux millions d'exemplaires anonymes de *Tristram Shandy* que sans doute je n'aurai jamais sous les yeux, mais qui portent peut-être la marque des lecteurs et lectrices qui les ont eus entre les mains. Elle témoigne ainsi, au sein même du modèle opéral, des possibilités ouvertes par un autre mode de relation au texte, ni tout à fait allographique ni tout à fait autographique, qui interroge les limites de ces deux catégories.

La page blanche de *Tristram Shandy*, dans ses versions multiples et transformations possibles, est donc décidément une page remarquable, un espace propre à faire émerger l'exemplaire dans toute sa matérialité. C'est à ce titre que j'ai choisi de l'utiliser ici comme une matrice théorique : tous les fils de lecture qu'elle a permis de mettre au jour seront déroulés un à un dans le cours des chapitres à venir, et tissent d'ores et déjà le canevas de ce que serait un paradigme de l'exemplaire. Une telle page ouvre ostensiblement une zone de liberté qui peut rester hypothétique, mais qui force en tout cas chaque lecteur, chaque lectrice à s'inscrire dans un rapport particulier au texte : elle propose à la lecture une incertitude matérielle vis-à-vis de laquelle on doit nécessairement se situer. Apparaissent ainsi un ensemble de questions qui ne trouvaient traditionnellement pas leur place dans les théories de la lecture : lire matériellement, c'est non seulement se demander quoi faire du texte, mais aussi ce qu'il est possible de faire du texte. Plus encore, c'est prendre conscience de son statut de lectrice singulière, et du fait que d'autres lecteurs, sur d'autres exemplaires, ont fait ou feront sans doute autrement.

Mais, si l'exemple offert par le roman est aussi remarquable que ses célèbres pages, il ne faut pas pour autant y voir un hapax. *Tristram Shandy* n'est pas l'exemplaire qui cacherait une forêt d'œuvres existant dans la plus parfaite transparence matérielle. Le blanc vient en l'occurrence comme une confirmation que la matière littéraire n'est pas muette, même quand elle semble ne rien dire. Il représente ici un moment parmi d'autres où la surface du texte se dénude, et non un des rares cas où elle s'autorise à exister. Et lui prêter attention, dans le cours de notre lecture du roman de Sterne, c'est commencer à *voir* que tout endroit du texte, qu'il soit ou non inscrit, qu'il soit ou non mêlé d'une langue qui peut chercher à le recouvrir comme à l'exposer, nous adresse toujours cette question du *faire*, que l'on pourra tour à tour choisir d'ignorer ou d'entendre. Que doit-on faire, que peut-on faire de cette page, de cette marge, de ce carré d'écran, quelles injonctions et quels interdits émanent de la matière particulière d'un exemplaire dans le cours d'une lecture ? Pour commencer à mieux cerner ces enjeux, il faut d'abord s'intéresser de plus près à la nature de cette matière que l'allographisme refuse de penser.

II. Les matérialités de l'exemplaire : de la scission dualiste à la tension signifiante

Le problème identifié dans le modèle allographique était le suivant : une séparation nette de la matière et de la langue qui débouchait, du côté des théories de la lecture et du texte, sur un effacement presque total de la matérialité littéraire ; et du côté des théories de l'hypertexte sur une valorisation technicisante qui se voulait débarrassée de l'abstraction de la langue. De part et d'autre, la hiérarchie opérée au sein de cette opposition avait des conséquences sur le statut accordé à l'exemplaire, et plus largement sur sa définition : il était soit tenu à l'écart de la lecture en tant que matière inerte et privée de sens, soit confondu avec un support technique précis, et idéalisé au point de ne plus relever que d'une matérialité fantasmée. Pour opposées qu'elles soient en apparence, les deux positions critiques se rejoignaient finalement autour d'une illisibilité fondamentale de l'exemplaire : on pouvait y voir le signe d'une appartenance commune au paradigme de l'œuvre, qui résistait aux renversements hiérarchiques opérés d'un pôle à l'autre.

Pour penser ce que serait une lecture d'exemplaire, il importe donc d'identifier des alternatives à la scission dualiste qui structure l'allographisme. La solution, on le verra, ne semble pas résider du côté d'une inversion complète des valeurs qui conduirait à traiter les

exemplaires comme de purs objets autographes : un tel retour de balancier, diversement stigmatisé dans la théorie et dans la fiction autour du motif de la bibliophilie devenue, à l'occasion du passage du texte à l'écran, technophilie, ne pourrait conduire qu'à prendre le parti de la non-lecture. Il s'agit plutôt de refuser le choix attentionnel entre langue et matière qu'impose un paradigme de l'œuvre, car c'est un choix qui, du point de vue des lecteurs, ne peut pas faire sens : dès lors que je lis, je lis toujours quelque chose qui n'est ni de la langue pure, ni un simple objet matériel. À partir de ce constat, on s'intéressera aux évolutions qu'a connu le concept de matière dans la critique récente, pour y identifier la trace d'une tension nouvelle : en raison d'un intérêt inédit pour les techniques d'inscription qui doit beaucoup aux développements du numérique, celle-ci ne se donne plus uniquement comme un produit, mais également comme un processus. Les comparaisons médiatiques permises par ce type d'approche révèlent pour autant que ce processus, largement marqué par des phénomènes d'hybridation, participe directement de la lecture et la façonne en invitant les lecteurs à des constructions matérielles qui dépassent la réalité technique des supports. La notion d'exemplaire révèle ici toute son utilité, puisqu'elle permet de penser l'élaboration matérielle des textes au-delà des frontières assignées aux différents médiums de l'écrit, et donc de prendre en compte ce qui déborde, si l'on veut, la technique. Ainsi, en prêtant attention aux propriétés concrètes des textes aussi bien qu'à la manière dont elles sont retravaillées, on entend prendre au sérieux l'idée d'une matérialité *littéraire*, c'est-à-dire une matérialité qui participe pleinement du sens.

A. La relation bibliophilique : matérialité et fétichisme autographique de l'exemplaire

Évoquant dans *L'Œuvre de l'art* la relation au livre (à défaut de la prise en compte d'autres supports), Gérard Genette opère une partition nette qui vient trancher dans le vif de l'expérience littéraire : face au texte, il faudrait choisir entre un rapport d'immanence, qu'il nomme « relation de lecture » et qui consiste à lire l'œuvre par-delà l'exemplaire, et un rapport matérialiste à l'objet-livre, appelé « relation bibliophilique », dans lequel l'exemplaire est vu sans pouvoir être lu¹. Cette méfiance pour les « déviations fétichistes de la bibliophilie² », qui réduisent le texte au rang d'objet à posséder, à collectionner, voire à détruire, se retrouve chez d'autres théoriciens, à commencer par Michel Picard à qui l'on

1 Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, op. cit., p. 144.

2 Michel PICARD, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 155.

emprunte l'expression. En dehors de ses usages métaphoriques, c'est d'ailleurs l'unique modalité sous laquelle apparaît la matière des exemplaires dans les discours sur la lecture examinés au chapitre précédent. Il existe de ce point de vue une convergence intéressante entre la théorie et le *topos* littéraire que constituent les représentations négatives de la bibliophilie. Les bibliophiles, enfermés dans leur attachement matériel aux volumes, sont en effet les représentants d'un type paradoxal, celui du lecteur qui ne lit pas¹. Les modalités de cette non-lecture, nombreuses, ont en commun de déboucher sur une occultation du texte, et on peut voir dans ce motif une défense en creux d'un art qui, du côté de la littérature papier, ne se laisse pas réduire à un travail matériel de l'objet-livre.

Littérature papier et relation bibliophilique : l'impasse de l'extériorité

Si, comme le signale Marine Le Bail, la condamnation littéraire des bibliophiles est déjà présente chez les auteurs antiques, et en particulier chez Sénèque, c'est au Moyen Âge que cristallise durablement la figure du « bibliofol », attaché à l'apparence des livres au détriment de leur contenu². Dans *La Nef des fous*, texte du xv^e siècle, Sébastien Brant écrit ainsi :

Je me fie à ma librairie
 J'ai force tomes en ma maison.
 Qu'importe si je n'y entends mie:
 Je les tiens en très haute estime,
 Les époussette, les émouche³.

Le fou de livres est représenté dans les gravures de l'ouvrage armé d'un plumeau qui lui sert de sceptre. On voit ici combien le rapport concret aux exemplaires et les gestes qui l'accompagnent sont stigmatisés pour leur extériorité au texte : entretenus comme des objets d'arts, les livres ne sont jamais ouverts et ainsi condamnés à l'illisibilité.

C'est d'ailleurs souvent lorsque l'on parvient à s'arracher à la contemplation des reliures et à dépasser la couverture que l'on peut échapper au piège de la bibliophilie marchande, comme si l'intérieur du livre était, lui, dépourvu de matière et constituait la substantifique moelle de la lecture véritable. Proust en offre un exemple célèbre dans *Le*

1 Sur ce *topos* et son possible retournement en vue de l'élaboration d'une écriture bibliophile, voir Marine LE BAIL, *L'amour des livres la plume à la main : écrivains bibliophiles du XIX^e siècle*, thèse de doctorat, sous la direction de Fabienne Bercegol et de Françoise Mélonio, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2016.

2 *Ibid.*, p. 84-86.

3 Sebastian BRANT, *La Nef des fous* (1494), Nicole Taubes (trad.), Paris, Corti, 2004 (édition originale : 1494), p. 43-44.

Temps retrouvé : réfugié dans la bibliothèque du prince de Guermantes avant l'épisode du « bal des têtes », le narrateur se trouve face à une collection d'éditions originales que les Goncourt ont louée dans leur *Journal*. Alors qu'il saisit « distraitemment » les volumes, c'est en ouvrant un exemplaire de *François le Champi* que son attention est soudain retenue et que s'enclenche, à partir des sensations retrouvées de la lecture d'enfance, une réflexion sur la « véritable » bibliophilie, celle qui valorise non plus les éditions originales, mais les souvenirs immatériels de la première édition lue. Le prince, on le comprend, est loin d'être un grand lecteur, et accumule les volumes par mondanité et comme capital à la fois symbolique et marchand. On trouve entre autres dans sa collection un livre de Bergotte dans lequel le narrateur ne parvient plus à reconnaître « les pages qu'[il] aimai[t] tant », mais qui contient par contre « une dédicace d'une flagornerie et d'une platitude extrêmes » : celle-ci donne sans doute une grande partie de sa valeur à l'édition, et c'est implicitement à cette spéculation bibliophile que s'oppose le discours de Marcel, qui situe l'expérience de l'art bien au-delà de la « chose » seule que constitue le livre.

C'est que les choses — un livre sous sa couverture rouge comme les autres — sitôt qu'elles sont perçues par nous, deviennent en nous quelque chose d'immatériel, de même nature que toutes nos préoccupations ou nos sensations de ce temps-là, et se mêlent indissolublement à elles¹.

Le texte, s'il n'est pas dépourvu d'ambiguïtés concernant l'attachement à des livres particuliers, oppose tout de même aux apprêts extérieurs des exemplaires les nécessités intérieures de la mémoire individuelle, jusqu'à l'indistinction célèbre qui superpose le contenu des pages lues et les sensations passées dans un palimpseste du souvenir. Il est logique, pour cette raison, que le narrateur rattache ce premier pan de sa réflexion à une forme alternative de bibliophilie qui n'est pas uniquement une bibliophilie de l'exemplaire, mais bien aussi, et paradoxalement, une bibliophilie de l'œuvre : il dit ainsi qu'il l'associerait « non pas à l'exemplaire matériel [...] mais à l'ouvrage », à l'image du volume de *François le Champi*, qui n'est pas au sens strict identique à celui de son enfance (non-dédicacé), mais qui par son seul titre suffit à raviver sa mémoire.

Si l'objectification à outrance du livre nie l'expérience individuelle du lecteur, elle peut même en venir à directement l'empêcher. De ce point de vue, c'est parfois une hybridation avec les arts autographes qui permet de présenter l'exemplaire comme le support d'un non-lu problématique. Au sein de cette épopée de l'exemplaire qu'est à bien des égards

1 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé* (1927), Pierre-Edmond Robert (dir.), Paris, Gallimard, 1990 (édition originale : 1927), p. 191.

Si une nuit d'hiver un voyageur d'Italo Calvino, cette tendance est incarnée par le personnage d'Irnerio, artiste conceptuel qui réalise des sculptures à partir des volumes qu'il trouve. Traitant les livres comme une pure matière à travailler et qualifié de Non-Lecteur¹, il sert symboliquement de double inversé au protagoniste du récit, le Lecteur, qui cherche pour sa part désespérément la suite des histoires qu'il lit dans des exemplaires incomplets. De manière intéressante, Irnerio oppose à la lecture un « faire » qui semble reléguer celle-ci du côté de l'inaction :

Non è per leggere. È per fare. Faccio delle cose coi libri. Degli oggetti. Sì, delle opere: statue, quadri, come li vuoi chiamare. Ho fatto anche un'esposizione. Fisso i libri con delle resine, e restano lì. Chiusi, o aperti, oppure anche gli do delle forme, li scolpisco, gli apro dentro dei buchi. È una bella materia il libro, per lavorarci, ci si può fare tante cose².

Ce n'est pas pour lire. C'est pour faire. Je fais des choses avec les livres. Des objets. Oui, des œuvres : statues, tableaux, appelle-les comme tu voudras. J'ai même fait une exposition. Je fixe les livres avec des résines et ils restent là. Fermés ou ouverts, ou alors je leur donne des formes, je les sculpte, je fais des trous à l'intérieur. Belle matière à travailler le livre, on peut faire tellement de choses³.

Si l'on en croit le personnage, ce n'est qu'en cessant d'être lecteur pour devenir artiste que l'on commence à pouvoir faire quelque chose d'un livre⁴. Que l'exemplaire soit ouvert ou fermé n'a plus d'importance ici, puisqu'il n'est plus destiné à être lu : la résine se charge de le figer dans son mouvement, rendant ainsi toute consultation impossible.

À travers l'œuvre plastique d'Irnerio, c'est le livre-objet ou le livre d'artiste qui est opposé à l'exemplaire lisible, familier et banal, et qui va servir de repoussoir dans le cadre d'une lecture solidaire de la quête du Lecteur : il est en effet présenté comme le fruit d'une entreprise de destruction du livre qui n'est en définitive que le prolongement naturel du fétichisme bibliophile. Plus tôt dans le récit, le personnage donne d'ailleurs une surprenante leçon de non-lecture illustrant à *la lettre* la relation bibliophilique telle qu'elle est définie par Genette : il faut, explique-t-il, fixer les mots sur la page jusqu'à ce qu'ils disparaissent⁵. C'est seulement dans cette disparition du linguistique que l'exemplaire peut, une fois de plus, se donner à voir, et *faire œuvre* de manière autonome. Le basculement dans l'autographique semble ici la seule alternative au modèle allographique, et il est de ce point de vue

1 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, *op. cit.*, p. 210.

2 Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Turin, Einaudi, 1979, p. 149.

3 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, *op. cit.*, p. 210.

4 La pratique d'Irnerio renvoie de ce point de vue aux nombreuses créations réelles qui traitent le livre comme matériau artistique et le rendent parfois illisible à travers des transformations plastiques.

5 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, *op. cit.*, p. 72.

symptomatique que l'action ne soit pensée que du côté de la création artistique d'une œuvre « originale » (bien que dérivée de matériaux préexistants). À la question « que faire de ce texte », qu'une lecture d'exemplaire permettait de faire entendre comme j'ai tenté de le montrer plus haut, Imerio répond par la voix d'un matérialisme radical qu'il n'y a rien à en faire si ce n'est autre chose, ou plutôt une *chose* autre que cette entité insaisissable qu'est l'exemplaire lu.

Ces représentations fictionnelles d'une bibliophilie matérialiste peuvent ainsi se lire comme la mise à distance d'un certain rapport autographique aux exemplaires, dont elles déclinent les principales caractéristiques : appréhension extériorisante de l'objet-livre ; valorisation de l'exemplaire selon les critères extérieurs du marché et non ceux, intérieurs, de l'expérience de lecture ; neutralisation du texte au profit de ses propriétés plastiques.

De la bibliophilie à la technophilie : le texte numérique comme gadget ?

Que devient cette inquiétude autographe si l'on tente d'étendre les considérations genetiennes au-delà du support qu'elles se donnent pour référence ? La question d'une appréhension uniquement matérielle du lu n'est pas absente des œuvres numériques, mais elle s'y transforme dans une perspective qui dépasse les références, par ailleurs nombreuses, au livre¹.

On identifie ainsi dans certaines d'entre elles une critique d'un rapport purement technologique au texte sur écran. *De la déception*, œuvre web de Xavier Malbreil mise en ligne en 2007², en offre un exemple frappant en abordant ce thème de façon réflexive et métaphorique. Différentes formes de déception sont déclinées au fil des pages web : déception des relations interpersonnelles, déception de soi, déception de la chair, des objets, mais aussi, au sein d'une page-pivot qui peut orienter l'interprétation, déception produite par les œuvres de littérature numérique.

Il est intéressant de remarquer que cette page prend place dans une série de textes et d'images consacrée à des déceptions matérielles, ou plus exactement aux déceptions qui découlent du matérialisme. Elle apparaît ainsi à la suite d'un fragment de texte consacré à la

1 Je laisse ici volontairement de côté les œuvres numériques qui jouent, dans leur présentation matérielle, sur une hybridation avec le codex, et reproduisent une partie de ses propriétés. Au delà des cas évoqués plus loin dans le chapitre, on en trouvera de nombreux exemples dans la thèse d'Anaïs GUILLET, *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, thèse de doctorat, sous la direction de Denis Mellier, Poitiers et Montréal, Université de Poitiers et Université du Québec à Montréal, 2013.

2 Xavier MALBREIL, *De la déception*, <http://www.0m1.com/deception/decept0.htm>, 2007.

possession décevante des objets, parmi lesquels l'ordinateur. Sur plan iconographique, les pages menant à ce passage contiennent, en arrière-plan du texte, des images mettant en scène des corps féminins impossibles à travers des effets de collage : un corps de femme nue à visage de momie, les yeux immenses d'un personnage de manga puis, pour la page consacrée au numérique, un corps de manga dont le visage a été remplacé par celui du buste de Néfertiti par Thoutmôsis. Cette évolution visuelle permet de renforcer symboliquement le propos, qui fait le lien entre la création numérique et les avant-gardes théoriques des années 1960 et 1970 : cette littérature se présente ainsi comme la rencontre de l'ancien (les antiquités égyptiennes) et du nouveau (le manga, qui n'est en réalité pas un art récent mais qui peut connoter ici, par l'intermédiaire de l'espace culturel japonais, l'intérêt pour la technologie voire, en jouant sur un stéréotype occidental, pour le gadget).



Figure 6: Xavier MALBREIL, *De la déception*, page consacrée aux œuvres de littérature numérique, <http://www.0m1.com/deception/decept16.htm>, 2007.

Le texte fait directement écho à l'idée d'une matérialisation des concepts mise en avant par les premières théories de l'hypertexte :

[O]n peut constater que la polysémie du texte, la place du lecteur dans une œuvre ouverte, etc., tout ce que revendiquait la critique post-structuraliste dans les années 60-70, a été effectivement réalisée [sic] par la littérature informatique, mais à présent pourrait-on se demander qui réalisera vraiment les visées, les espoirs de la littérature informatique ?

Cette matérialisation semble ici consommée : les créations de la littérature numérique auraient effectivement permis de concrétiser le « programme » littéraire du post-structuralisme. Cependant, c'est la perspective d'un dépassement qui est ici ouverte par Malbreil : à force de se rapporter à ce modèle théorique, les auteurs et autrices numériques en auraient oublié de développer des ambitions artistiques propres. L'œuvre date de 2007, moment de retour critique sur les espoirs révolutionnaires de cette période, et c'est ici la déception qui domine, tant pour la qualité que pour la quantité des œuvres produites.

Cette page centrale, où un « je » plus personnel remplace le « nous » présent dans le reste de l'œuvre, permet d'éclairer la lecture de la section suivante, assez énigmatique et consacrée à trois catégories d'objets décevants : les objets « faits à la main », « de grande série », « conceptuels ». Parmi les « objets faits à la main », on trouve notamment une « console de déception », expression qui désigne ici un meuble ; cependant, on peut soupçonner un effet de syllepse qui renverrait également à la console système, terminal informatique qui permet la saisie de commandes et se présente donc comme l'un des espaces privilégiés de l'interactivité homme-machine¹. À ce glissement s'ajoute un jeu de mot qui laisse planer le doute : est-ce la console informatique qui consolera des déceptions ? Ou renvoie-t-elle justement à une déception numérique qui sera peut-être atténuée par un retour à une forme de création plus plastique ? Tous les objets dont on nous présente l'image, y compris ceux dits « de grande série », sont par ailleurs des objets d'apparence artisanale, anciens ou usés, qui évoquent plus le bricolage que la technologie de pointe. Certains d'entre eux peuvent même renvoyer directement à la forme hypertextuelle de l'œuvre : une mosaïque assez grossière, et un coffre contenant un bric-à-brac de branches, pommes de pin et morceaux de chaise cassée. Comme ces objets, *De la déception* a une forme fragmentaire : il s'agit d'un hypertexte, mais sa structure peut sembler rudimentaire, car elle ne présente que très peu d'embranchements, et pour ainsi dire aucun choix signifiant dans l'ordre de lecture des fragments. Elle cultive aussi sur le plan esthétique une dimension brute qui se traduit par les effets de collage déjà commentés, le choix d'une police monospace évoquant la machine à écrire, et l'absence de tout effet d'animation du texte ou des images au profit d'une

1 C'est ce que semble suggérer la présentation de la « console » dans le cadre d'un autre projet de Malbreil, une « structure interactive non-numérique » réalisée pour l'exposition « Premiers pas » de l'association Mille Tiroirs. Cette sculpture renvoie en effet à la réorientation progressive de l'artiste vers le travail plastique. Cette évolution retient l'attention, dans la mesure où elle semble témoigner d'un cheminement personnel sur la question de la matérialité que l'on retrouve chez d'autres praticiens du numérique. On notera par ailleurs que l'installation est présentée sur le site consacré aux œuvres numériques de Malbreil, et non pas sur celui qui présente son travail de la pierre : Xavier MALBREIL, *Autoportrait lacéré*, <https://www.0m1.com/Inst/all1.htm>.

superposition plus sobre. Xavier Malbreil s'étant fait remarquer dans le milieu de la création numérique pour ses réalisations en poésie animée et ses œuvres en Flash¹, cette simplicité technique paraît délibérée : loin de chercher à incarner l'exemplaire idéal des théories de l'hypertexte, *De la déception* peut se donner à lire comme une œuvre elle-même décevante.

En juxtaposant des images d'objets « pauvres », Malbreil semble interroger la fascination technophile qui a pu orienter l'appréhension des œuvres numériques. Très actif sur le site E-critures.org, consacré aux écritures numériques, au début des années 2000, il y a exprimé sa méfiance à l'égard du mirage que représentait selon lui une lecture fondée uniquement sur la technique :

Beaucoup d'œuvres existantes actuellement se contentent davantage d'explorer les miracles de la technique que de proposer un contenu vraiment palpitant. [...] Se focaliser sur un processus, et sur des procédés, je ne vois pas très bien où cela mène. Une fois que l'on se sera émerveillé sur l'exploit technique, ou sur la contorsion intellectuelle à l'œuvre dans l'œuvre, quoi d'autre ? S'il y a une désaffection actuelle pour tout ce qui touche au Net, n'est-ce pas, aussi, parce que beaucoup se sont laissé embarquer par la fascination pour la technique pure ? Le récit interactif deviendra vraiment ce que nous souhaiterions qu'il soit – un nouveau genre littéraire, par exemple, ou bien un nouvel art – quand le lecteur, activant un lien, se trouvera face à face avec quelque chose qui le bouleversera comme la lecture de Flaubert ou de Dostoïevski aura pu le bouleverser. Ce ne sera pas parce que l'auteur aura conçu son récit en fonction d'une idée qu'il se fait du récit interactif, mais parce qu'il aura su trouver ce qui, dans les nouvelles techniques qui nous sont données, permet d'exprimer une émotion tout à fait inédite, et dont néanmoins le lecteur avait déjà une idée. Par quel biais, cela reste à découvrir².

Il n'est pas anodin, dès lors, que l'œuvre numérique mette en scène une série d'objets inertes, qui ne *disent* rien : ils pourraient représenter une version désenchantée de la machine textuelle parfaite rêvée par la théorie, ce qui reste de l'exemplaire technique idéal une fois écaillé le vernis révolutionnaire. De ce point de vue, les « objets de grande série » mis au rebus ou les objets conceptuels inutiles décrits par le texte peuvent se lire comme les équivalents numériques des exemplaires fermés ou figés représentés par la littérature papier, et le produit non plus d'une bibliophilie, mais d'une technophilie outrancière qui contribue à inscrire la littérature numérique du côté du gadget.

Les références à des arts autographiques (sculpture ou mosaïque) ont ici des retombées moins glorieuses que chez Calvino : si le travail d'Irnerio est, ironiquement, encensé par la

1 Notamment ses *10 Poèmes en 4 Dimensions*, présents dans plusieurs répertoires institutionnels en ligne (NT2, ELMCIP) et parfois analysés dans la critique universitaire, par exemple dans Alexandra SAEMMER, *Matières textuelles sur support numérique*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2007, p. 111-116.

2 Message du 9 novembre 2001, cité par Serge BOUCHARDON (dir.), *Un laboratoire de littératures*, op. cit., p. 126. Le site E-critures, et sa liste de diffusion Yahoo, dont sont issues les discussions archivées par les auteurs de l'ouvrage, ne sont plus accessibles aujourd'hui.

critique¹, les objets présentés chez Malbreil ont un statut artistique moins assuré, et sont mêlés à des objets beaucoup plus ordinaires. C'est peut-être cette dimension quotidienne qui autorise, au-delà du désenchantement, une lecture plus optimiste de l'œuvre : il n'est pas impossible que *De la déception*, en se présentant comme une forme technique pauvre, nous invite également à modifier nos attentes face au numérique, pour échapper à la déception et accéder à une autre matérialité, détachée de toute démonstration de force technologique.

Lire double : vers un premier brouillage de la distinction langue / matière

Si le motif bibliophilique et ses avatars numériques disent avec force l'impasse que représente un rapport purement autographique aux textes, la littérature ne s'en tient pas, comme le fait Genette sur le plan théorique, à la représentation d'une scission sans retour entre matérialité et lecture. Bien qu'elle rende compte d'une certaine angoisse matérielle du support littéraire, qui constitue un motif fictionnel ancien, elle offre aussi des pistes de dépassement en suggérant que d'autres types de rapport au texte sont possibles. Ainsi, c'est à nouveau chez Calvino que l'on trouve la réfutation la plus claire de la distinction établie par le poéticien entre relation bibliophilique et relation de lecture. Revenons brièvement aux conseils donnés par Irnerio pour désapprendre à lire :

Mi sono abituato così bene a non leggere che non leggo neanche quello che mi capita sotto gli occhi per caso. Non è facile: ci insegnano a leggere da bambini e per tutta la vita si resta schiavi di tutta la roba scritta che ci buttano sotto gli occhi. Forse ho fatto un certo sforzo anch'io, i primi tempi, per imparare a non leggere, ma adesso mi viene proprio naturale. Il segreto è di non rifiutarsi di guardare le parole scritte, anzi, bisogna guardarle intensamente fino a che scompaiono².

Je me suis si bien habitué à ne rien lire que je ne lis même pas ce qui me tombe sous les yeux par hasard. Ce n'est pas facile : on nous apprend à lire dès l'enfance et après on reste esclave toute sa vie de tous ces trucs écrits qu'on nous balance sous les yeux. Peut-être ai-je fait moi-même un certain effort, au début, pour apprendre à ne pas lire, mais maintenant ça me vient vraiment naturellement. Le secret, c'est de ne pas refuser de regarder les mots écrits, au contraire, il faut les regarder intensément jusqu'à ce qu'ils disparaissent³.

En s'entraînant à ne plus lire les mots, Irnerio peut se livrer à un travail purement matériel sur les livres : il se situe donc, comme on l'a vu plus haut, du côté de la relation bibliophilique. Mais, comme souvent dans le roman, ce passage joue à la fois au niveau intra- et extradiégétique : le discours du personnage possède une certaine efficacité en dehors du cadre

1 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, op. cit., p. 210-211.

2 Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 55.

3 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, op. cit., p. 72.

de la fiction, dans la mesure où il peut aussi perturber la lecture réelle en attirant mon attention sur les mots écrits que je suis en train de lire sans véritablement les voir. Cette perturbation, pour autant, n'interrompt pas ma lecture : je suis simplement rappelée, momentanément, à son caractère automatique.

C'est en ce point précis que le roman permet de contrer une approche dualiste de la matérialité littéraire : à travers ses jeux métatextuels, le récit me fait régulièrement *lire double*. L'illustration la plus flagrante de ce phénomène se trouve sans doute dans l'incipit du premier récit emboîté lu par le Lecteur :

Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso. Nell'odore di stazione passa una ventata d'odore di buffet della stazione. C'è qualcuno che sta guardando attraverso i vetri appannati, apre la porta a vetri del bar, tutto è nebbioso, anche dentro, come visto da occhi di miope, oppure occhi irritati da granelli di carbone. Sono le pagine del libro a essere appannate come i vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si posa la nuvola di fumo¹.

Le roman commence dans une gare de chemin de fer, une locomotive tonne, un postillon de piston couvre l'ouverture du chapitre, un nuage de fumée cache une partie du premier alinéa. Dans l'odeur de gare passe une bouffée d'odeur de buffet de gare. Il y a quelqu'un qui regarde à travers les vitres embuées, il ouvre la porte vitrée du bar, tout est brumeux, même à l'intérieur, comme vu à travers les yeux d'un myope, ou à travers des yeux irrités par des escarbilles. Ce sont les pages du livre qui sont embuées comme les vitres d'un vieux train, c'est sur les phrases que se pose le nuage de fumée².

Marie-Laure Ryan, qui qualifie le roman de Calvino de « récit d'une immersion frustrée » (« tale of frustrated immersion³ »), analyse dans ce passage la manière dont les images qui se forment dans l'esprit à la lecture sont intégrées à la fiction et objectifiées. Elle y voit le signe de ce qu'elle appelle une narration virtuelle (« virtual narration »), c'est-à-dire un récit formé à partir de la description d'un dispositif spéculaire (correspondant ici à l'exemplaire du roman lu par le Lecteur) qui existe matériellement dans le monde fictionnel⁴. La fiction emboîtée à laquelle on nous donne ici accès est à la fois rendue visible et masquée par l'évocation des procédés qui en conditionnent la représentation. C'est à nouveau la matière de l'exemplaire qui gêne la construction des images du monde fictionnel que découvre le Lecteur, et l'anti-lecture prônée par Irienerio semble se manifester ponctuellement dans ce paragraphe pour le flouter. Cependant, cette gêne renvoie-t-elle véritablement à du non-lu ? Dans mon

1 Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 11.

2 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, op. cit., p. 19.

3 Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 168.

4 *Ibid.*, p. 163-171.

exemplaire, aucun nuage de fumée ne dissimule matériellement le premier alinéa. Mais il est très probable qu'en lisant cette première phrase, mon attention se déplace sur cet alinéa, et passe donc des images de la gare qui commencent à peine à prendre forme dans mon esprit à la disposition concrète du texte sur la page que j'ai réellement sous les yeux. Sans perdre pour autant le fil du texte, je pourrai alors constater la présence et la lisibilité de l'alinéa avant de me perdre à nouveau dans les odeurs de la gare.

Il me semble que la particularité de cette narration virtuelle est de doter l'exemplaire matériel d'un double fictionnel avec lequel la lecture va nécessairement le comparer. Ce passage me fait lire double à plus d'un titre : il met en miroir mon exemplaire et mes processus de figuration avec ceux du Lecteur, et me permet donc de voir, simultanément ou dans une alternance rapprochée, le texte inscrit *et* le texte « mental », la lettre *et* son sens. En d'autres termes, et selon la partition opérée par Genette, je me rapporte ici à la fois à l'œuvre et à mon exemplaire, un cas de figure qu'il semble exclure. Dès lors, la distinction entre relation bibliophilique et relation de lecture semble compromise. Ce phénomène de double vue s'éloigne en effet sensiblement des représentations topiques de la bibliophilie, puisque l'attention portée à l'exemplaire participe à la construction du sens et informe à la fois le texte et mon geste de lecture. Loin d'être fermé ou figé dans la posture d'un objet autographe, l'exemplaire est ici engagé dans une relation dialogique avec l'œuvre qui fait qu'il ne peut être considéré comme contingent. Sa prise en compte fait ainsi pleinement partie de la lecture.

Selon Ryan, il est rare que la narration virtuelle domine dans un texte de façon prolongée. Le procédé est très souvent instable, et évolue généralement, comme c'est le cas chez Calvino, vers des modes de narration plus traditionnels permettant l'immersion dans le monde fictionnel¹. Cependant, comme la page blanche de *Tristram Shandy*, *Si une nuit d'hiver un voyageur* ne constitue pas une exception à la règle d'une lecture qui resterait par ailleurs purement opératoire. Le roman permet au contraire de rendre visible le phénomène par lequel tout texte prend en charge sa propre matérialité, que celle-ci fasse ou non l'objet d'un commentaire explicite. Si le récit peut à tout moment me renvoyer à mon exemplaire, c'est bien que, de manière répétée, il choisit de ne pas le faire et se donne à lire dans la perspective d'une transparence matérielle du texte. Mais cette transparence, et c'est ce qu'illustre admirablement l'exemple de Calvino, n'est qu'une fiction : elle se construit dans l'oubli de certaines propriétés matérielles du texte et de certains gestes qui structurent de manière sous-jacente mon expérience de lecture. Il suffit que, de mon propre chef ou suivant les orientations

1 *Ibid.*, p. 170-171.

d'un texte qui, comme chez Sterne, ouvre ostensiblement plusieurs possibles matériels dans l'espace du récit, je renonce au processus d'immersion mis en scène dans *Si une nuit d'hiver un voyageur* pour que cette fiction tombe d'elle-même et soit remplacée par d'autres formes de lecture, plus attentives aux propriétés spécifiques de mon exemplaire.

Dans la mesure où les deux dimensions du texte, linguistique et matérielle, peuvent être perçues à peu près simultanément, la distinction ontologique sur laquelle repose le modèle allographique se délite au profit d'un partage attentionnel mouvant, plus à même de rendre compte, non seulement d'une diversité des usages de lecture, mais aussi de la manière dont un texte se saisit de sa propre matérialité pour la rendre plus ou moins expressive. Chez Calvino, ce travail passe par la confrontation du discours tenu sur la matérialité de l'exemplaire fictif et sur les propriétés concrètes de mon exemplaire réel, et débouche sur la mise en évidence d'un écart. Dès lors, derrière l'opposition caduque entre matière et langue, c'est désormais la question d'une double matérialité textuelle qui se pose : d'une part ce que le texte dit qu'il est, et d'autre part ce qu'il est ou peut être concrètement.

B. *Material turn* et redoublement théorique : les matérialités plurielles de l'inscription

En se défaisant, l'hypothèse bibliophilique nous invite à penser une matérialité textuelle dédoublée, qui constituerait une alternative à l'approche dualiste du texte. Cette reformulation parcourt, sous diverses formes, de larges pans de la recherche récente et l'on peut en faire une des caractéristiques du *material turn* critique dans son versant littéraire et documentaire. Pour des raisons qui tiennent autant à l'effet de nouveauté produit par le numérique qu'à l'influence importante de la sémiologie et de l'étude des médias dans son appréhension, c'est autour du texte sur écran que l'on voit apparaître les signes les plus visibles d'un glissement conceptuel : autrefois effacée, la matérialité devient progressivement le cœur d'une tension théorique qui en redistribue les caractéristiques. Si le numérique joue donc le rôle de révélateur, il est possible d'identifier les traces d'une tension similaire dans la littérature papier : la double lecture analysée chez Calvino serait ainsi l'indice d'un phénomène plus global, dépassant les singularités des supports pour renvoyer à toute expérience de réception d'un texte littéraire. À mesure que les propriétés concrètes des textes prennent une place plus importante dans le discours critique, c'est la dimension construite de

la matérialité littéraire qui émerge, contribuant à en faire un concept dynamique, qui s'organise de plus en plus nettement entre ces deux pôles.

Le signe le plus visible de cette reformulation est sans doute la multiplication des binômes conceptuels visant à approfondir ou à remplacer la notion traditionnelle de texte dans une perspective plus directement matérielle. En France, ce travail est surtout mené par les sciences de l'information et de la communication (SIC), et vise en priorité à une prise en compte de la « matérialité propre du numérique¹ », sujet dont les études littéraires traditionnelles se sont peu emparées en raison de l'approche idéale du texte qui y domine. Il est intéressant de constater que si cette approche, qui imprégnait l'opposition œuvre-exemplaire, n'a pas nécessairement disparu de tous les couples notionnels mis en place pour appréhender le texte écranique, elle y est *a minima* atténuée afin de faire exister la part matérielle du texte à côté d'une part considérée comme plus virtuelle.

Contenu / document

Le binôme le plus représentatif de cette tendance est peut-être le couple contenu-document, qui se substitue à la notion de texte dans la branche documentaire des SIC. Dans le cadre ontologique qu'il délimite dans le champ de l'ingénierie des connaissances, Bruno Bachimont définit le contenu comme une « forme matérielle interprétable² », c'est-à-dire une inscription considérée dans son vouloir-dire et son contexte de réception. Le document est lui compris comme l'inscription ordonnée d'un contenu sur un support³. Bachimont cherche à préserver la matérialité des deux pôles qu'il convoque pour l'interprétation et l'appropriation des informations documentaires : le contenu et le document sont présentés comme matériels. Cependant, comme il le souligne lui-même, la notion de contenu reste ambiguë, car elle désigne à la fois l'objet matériel possédant un sens, et le sens isolé de son expression matérielle : c'est ce qui permet de parler de dématérialisation des contenus en contexte numérique⁴.

1 Milad DOUEIHI, « Le livre à l'heure du numérique : objet fétiche, objet de résistance », dans Marin Dacos (dir.), *Read/Write Book : Le livre inscriptible*, Marseille, OpenEdition Press, 2010, p. 95-103 (en ligne : <http://books.openedition.org/oep/155>, consulté le 26 juillet 2022), p. 96.

2 Bruno BACHIMONT, *Ingénierie des connaissances et des contenus : le numérique entre ontologies et documents*, Paris, Hermes Science Publications : Lavoisier, 2007, p. 173.

3 *Ibid.*, p. 81-82.

4 *Ibid.*, p. 249.

On rencontrera régulièrement de tels tiraillements conceptuels dans la terminologie employée pour parler de la matérialité textuelle : ils traduisent un effort théorique pour échapper au dualisme allographique. En l'occurrence, on a pu reprocher à Bachimont de prêter le flanc à une approche encore trop idéalisante. En insistant sur la dimension interprétable du contenu, il l'ouvre en effet à des dématérialisations, ou plutôt à des rematérialisations successives au gré des reformulations et réécritures qui sont nécessaires à son appropriation dans le cours de la lecture. Cette virtualisation de la notion de contenu a d'ailleurs connu une grande fortune médiatique : la « création de contenus » désigne aujourd'hui en langage marketing toute forme de création numérique, et l'expression « Contenus Générés par les Utilisateurs » (CGU) est largement employée pour décrire les productions médiatiques partagées sur les réseaux sociaux. On retrouve donc ici, au terme d'une sorte de boucle conceptuelle, une critique couramment formulée dans les recherches sur la textualité numérique : la notion de contenu nourrirait un idéal certes différent de celui qui s'exprime dans l'allographisme, mais fondé sur l'image trompeuse d'une « société de l'information » entièrement immatérielle, et devenue hostile à la notion de texte¹. Serge Bouchardon considère pour sa part que le couple contenu-document de Bachimont est peu adapté pour aborder les œuvres de littérature numérique qui, en mettant en tension les liens entre matière et sens, nous inviteraient au contraire à les tenir ensemble au sein d'une compréhension renouvelée de la notion de texte. Il préfère parler pour ces œuvres d'« abstraction matérialisée² ». On peut trouver la formule, au même titre que la définition bicéphale du contenu proposée par Bachimont, encore trop empreinte d'un parfum d'allographisme : dans sa dimension oxymorique, elle représente néanmoins un effort intéressant de synthèse des contradictions propres à ce modèle.

Texte / support

En dehors des approches plus directement documentaires, le glissement conceptuel dominant consiste à adjoindre à la notion de texte celle de support, afin d'en redéfinir les caractéristiques dans une perspective matérielle. Bien que le terme de support ait une acception plus générale que celui d'exemplaire, y recourir ne garantit pas en soi d'échapper à

1 Yves JEANNERET, « Le procès de numérisation de la culture : Un défi pour la pensée du texte », *Protée*, vol. 2, n° 32, 2004, p. 9-18.

2 Serge BOUCHARDON, *La valeur heuristique de la littérature numérique*, *op. cit.*, p. 149-150. La formule est aussi employée par Yves Jeanneret, à qui Bouchardon l'emprunte certainement : elle renvoie à une certaine conception sémiologique du texte dans le mouvement des sciences de l'information et de la communication en France.

la logique dualiste ; une analyse étymologique du terme révèle d'ailleurs sur ce plan une ambiguïté fondamentale. Le support est-il en effet une surface d'accueil passive, qui « subit » ou « tolère », ou peut-il au contraire « supporter » voire « encourager » le sens¹ ? En d'autres termes, renvoie-t-il à la matérialité textuelle inerte dont il a été question au chapitre 1, ou ouvre-t-il la voie à la prise en compte d'une autre matérialité ?

L'intérêt de cet ajout réside, au-delà du sens donné à la notion elle-même, dans la manière dont elle est mise en relation avec le texte. Il n'est plus question de traiter les pôles de la langue et de la matière de manière strictement hiérarchique : contrairement au couple œuvre-exemplaire, le couple texte-support ne repose habituellement pas sur une invisibilisation de l'un des partis. Ainsi Yves Jeanneret définit-il le texte comme « configuration sémiotique empirique attestée, produite dans une pratique sociale déterminée et fixée sur un support² ». Ici, cependant, on peut encore hésiter : si l'œuvre pouvait éventuellement, de par sa nature idéale, se passer de réalisation concrète et exister sans exemplaires, le texte « fixé » sur son support constitue-t-il « un objet adhérent, mais doté d'autonomie³ », susceptible de diverses incarnations ? C'est la position qu'illustre le courant sémiotique auquel Jeanneret appartient, et auquel on peut aussi rattacher les travaux d'Emmanuel Souchier ; mais l'« incarnation » du texte s'y comprend malgré tout dans un sens beaucoup moins idéal que chez Genette. Le texte n'y est pas traité hors de toute considération matérielle, mais justement dans le mouvement de sa mise en forme et en support, de son « énonciation éditoriale⁴ » complexe qui sollicite divers acteurs et dispositifs. Cet équilibre entre texte et support a pour effet reconnu de fragiliser le concept de texte⁵, mais

1 Les termes présentés ici renvoient à l'analyse que fait Anne Zali de l'étymologie du verbe latin *supportare*, afin de problématiser la notion de support dans Anne ZALI et Estelle GIRARD (dir.), *L'aventure des écritures II : matières et formes*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998, p. 12.

2 Yves JEANNERET, « Le procès de numérisation de la culture : Un défi pour la pensée du texte », *op. cit.*, p. 9. Cette définition, comme il le signale, procède d'une réorientation sémiotique de celle, purement linguistique, proposée par François Rastier dans *Arts et Sciences du texte*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

3 *Ibid.*, p. 12.

4 Yves JEANNERET et Emmanuel SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication & Langages*, n° 145, 2005, p. 3-15 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3351).

5 Yves Jeanneret écrit ainsi : « Si le texte n'est pas réellement un concept, c'est parce que le "texte comme objet" ne peut être détaché de son histoire. Il a pour nous le double statut de catégorie et de résultat. Il est le nœud où se rejoignent les dimensions logistique, mémorielle, sociale, langagière de l'héritage. Il est aussi cet objet contingent par lequel cette rencontre s'est traduite à un stade particulier de notre histoire. Les médias informatisés nous enjoignent de disjoindre ces deux figures de la textualité : ils poursuivent la rencontre entre objets, signes et pratiques, mais l'organisent tout autrement que ne le faisait le texte, dans ses diverses variantes inscrites et imprimées. »

Yves JEANNERET, « Le procès de numérisation de la culture : Un défi pour la pensée du texte », *op. cit.*, p. 17.

il permet aussi de s'écarter d'un dualisme strict en maintenant entre les deux termes une relation dynamique pensée comme entremêlement plus que comme opposition. C'est en exploitant cette fragilité que Souchier se ressaisit pour sa part du texte pour le dédoubler. Il y a en effet pour lui deux entités : le texte premier, linguistique et auctorial, et le texte second, « dont le signifiant n'est pas constitué par les mots de la langue, mais par la matérialité du support et de l'écriture, l'organisation du texte, sa mise en forme, bref par tout ce qui en fait l'existence matérielle¹ », soit le produit de l'énonciation éditoriale. Pour autant, ces deux textes ne sont plus pensés dans une relation hiérarchique : ils n'existent que l'un à travers l'autre. Par la voie de la sémiologie, la scission se fait progressivement tension.

La cohérence de ces binômes conceptuels, qu'il s'agisse de l'alliance contenu-document, texte-support ou des deux textes de l'énonciation éditoriale, se comprend donc encore à l'aune d'un processus de matérialisation, mais elle représente en même temps une prise de distance vis-à-vis du dualisme linguistique en réhabilitant la matérialité textuelle. L'importance nouvelle accordée aux aspects concrets du texte révèle par comparaison à quel point l'exemplaire allographique faisait figure de notion théorique *faible*, essentiellement définie par sa négativité, et constituait un pendant sacrificiel destiné à délivrer l'œuvre du poids de la matière. Envisagée à l'écart de telles hiérarchies, celle-ci gagne une ampleur théorique qui trouvera ses extensions les plus visibles du côté de la textualité numérique.

Matérialité double du numérique : entre technique et forme

En effet, considérée par certains critiques comme plus mouvante et plus variée que celle du papier², la matérialité du texte numérique fait l'objet d'une attention marquée qui favorise son autonomisation. Le dynamisme de l'écran, qui rend sensibles les transformations physiques du texte, permet ainsi d'introduire plus nettement dans le discours critique l'idée non plus seulement d'une textualité dédoublée, mais bien d'une *matérialité double*.

Remarquons que les difficultés conceptuelles qu'il souligne correspondent dans une large mesure à une tension entre les notions d'œuvre et d'exemplaire telles que je les ai commentées précédemment. Après avoir superposé ces deux entités (le « nœud » immatériel et « l'objet contingent »), il propose de les séparer selon une tripartition sémiotique (« objets, signes et pratiques ») qui, si elle distingue trop nettement entre des réalités qui, dans l'exemplaire, se confondent, n'est pour autant pas tout à faire étrangère à la nature de ma démarche théorique.

- 1 Emmanuël SOUCHIER, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *op. cit.*, p. 144.
- 2 Serge BOUCHARDON, *La valeur heuristique de la littérature numérique*, *op. cit.*, p. 184-185. Cette idée paraît tout à fait contestable dès lors qu'on l'examine à l'aune de l'histoire du codex et du livre, comme on l'illustrera au chapitre 3.

L'expression est notamment employée par Serge Bouchardon pour rendre compte à la fois des propriétés perceptibles du texte numérique et de son devenir matériel particulier, ainsi que de ses capacités de transformation¹. Matthew Kirschenbaum, dans le domaine états-unien, scinde pour sa part encore plus explicitement la question de la matérialité numérique en deux aspects distincts : d'une part la « forensic materiality », matérialité « traçable » qui obéit à un principe d'individuation (chaque texte numérique repose sur des traces matérielles uniques, qui restent lisibles même à l'échelle du *bit*) ; d'autre part la « formal materiality », matérialité formelle et procédurale qui rend compte du potentiel de transformation et de modelage des textes via les manipulations symboliques permises par la machine informatique². Le premier type de matérialité est associé aux fonctions traditionnelles de stockage des inscriptions, qui furent la caractéristique dominante des technologies informatiques au XX^e siècle, et le second aux fonctions de reproduction, de conversion et de dissémination des objets numériques qui peuvent faire varier leurs paramètres de lecture et ont été intensifiées par la circulation accrue des données à partir de l'invention du web³. Ces deux aspects correspondent en fait aux deux faces de la notion d'inscription, qui constitue à la fois un produit et un processus. Par ce biais, la matérialité ne se trouve plus attribuée de manière isolée à l'un des pôles du binôme proposé : elle est tour à tour conçue comme un donné et un devenir. Entre trace technique et mise en forme, la matérialité numérique semble ainsi se déprendre, révélant en elle-même un écart toujours reconduit par une écriture en perpétuelle réinscription.

C'est aussi cet écart qu'identifie Yves Jeanneret, par le biais plus spécifique du multimédia, lorsqu'il attribue la variété matérielle du texte sur écran à une forme de mise en fiction, liée aux propriétés citationnelles du numérique :

Non seulement l'écrit d'écran tient ses propriétés de la matière sur laquelle il repose (ou plutôt des matières qui le véhiculent), mais en outre sa rhétorique est tributaire d'une mémoire des matérialités de la culture. Car l'écrit d'écran ne peut se présenter comme « multimédia » sans évoquer une multiplicité d'objets matériels. Loin de s'affranchir de la matérialité, il est obligatoirement amené à fabriquer une matérialité en trompe-l'œil au sein de l'écran lui-même – puisque cet écran, unique, ne peut évoquer à lui seul la pluralité des médias. Toutes les formes d'expression sont concentrées sur un écran unique ; mais cet écran n'a pas les propriétés matérielles des supports traditionnels des messages. Or, sans ces supports, les signes ne peuvent exister dans leur spécificité, parce

1 *Ibid.*, p. 149.

2 Signalons que cette double matérialité peut être comparée à celle des textes de l'ère pré-imprimée : chaque manuscrit est individué comme porteur d'une inscription unique ; dans le même temps, il est aussi le produit de transformations qui sont inhérentes au processus de copie et engagent un certain rapport à la reproduction et à la dissémination.

3 Matthew G. KIRSCHENBAUM, *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2008.

que dans les régimes culturels qui les identifient, les documents sont liés à leur support. La fiction d'un multimédia nécessite la fabrication d'un univers de leurres. Outre sa propre matérialité (réseau, mémoire, écran, clavier, etc.) l'écrit informatisé est donc une reprise, une citation, une mise en abyme de toutes les matérialités de la culture documentaire. Le document, décomposé en quelque sorte dans la masse du réseau, retrouve son identité dans la citation matérielle de ses supports. L'un des exemples spectaculaires de cette exigence est celui de la page : sur le plan technique, l'écrit d'écran ne s'organise pas en pages, c'est-à-dire en objets isolables et saisissables par la main, mais sur le plan des formes symboliques, il est entièrement déterminé par les formes culturelles de l'objet page, qu'il ne cesse de reproduire et de mimer. [...] Il n'y a donc pas dans l'écrit d'écran une perte de matérialité, mais au contraire une double présence du matériel, une matérialité au carré : celle qui caractérise le média lui-même, et celle que le média éprouve le besoin de citer¹.

En imitant des formes textuelles préexistantes, la matérialité numérique se donnerait ainsi toujours comme autre, prise dans une tension entre ce qu'elle est et ce qu'elle prétend être. Si l'objectif est ici de mettre en lumière les pouvoirs de simulation de la machine informatique, le phénomène de citation matérielle doit retenir notre attention à une plus large échelle. Nul besoin, en effet, d'en passer par la computation pour citer : la reprise en seconde main peut être linguistique comme graphique, et il paraît dès lors injustifiable d'en limiter l'analyse à la seule textualité numérique.

C. Des matérialités hantées : de la page à l'écran, et retour

Les « matérialités de la culture documentaire » dont parle Jeanneret sont elles aussi traversées par une tension comparable à celle identifiée sur écran, selon l'hypothèse, commune en médiologie mais trop souvent oubliée dans la confrontation du papier et du numérique, qui veut que les médias se hantent les uns les autres. Le concept de remédiatisation (*remediation*) développé par Jay David Bolter et Richard Grusin autour des médias numériques a ainsi permis de souligner que l'histoire médiatique était jalonnée d'emprunts et d'imitations² qui justifie que l'on retrouve dans les formes textuelles actuelles des traits émulés et transformés issus de matérialités plus anciennes. Ce qui va varier, ce n'est donc pas ce que l'on pourrait appeler l'essence du support (le livre inerte *versus* l'écran dynamique), mais les moyens dont les différents supports disposent pour se citer entre eux.

1 Yves JEANNERET, *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ? : Nouvelle édition revue et corrigée*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017 (en ligne : <http://books.openedition.org/septentrion/13894>, consulté le 26 juillet 2022), p. 159.

2 Jay David BOLTER et Richard Arthur GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2000. J'emprunte la traduction du terme « remediation » en « remédiatisation » à Jan BAETENS, « Remédiatisation / Remediation », sur *Glossaire du Réseau des narratologues francophone*, <https://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/remediatisation-remediation/>, mis en ligne le 19 septembre 2018, consulté le 26 juillet 2022.

Présences du manuscrit dans les formes imprimées

Les travaux des historiens du livre ont montré que la page, évoquée plus haut par Jeanneret, ne constitue pas un donné fixe, mais n'a elle-même cessé d'évoluer depuis l'invention du codex à travers des hybridations médiatiques précoces, par l'adjonction d'images ou sous l'influence tabulaire de la presse¹. De la même manière, les formes imprimées ont longtemps reproduit la disposition et l'apparence des formes manuscrites. Le phénomène est particulièrement perceptible dans le cas des incunables, les livres produits dans les premiers temps de l'imprimerie, avant le XVI^e siècle. Les premiers caractères mobiles créés par Gutenberg imitent l'écriture manuscrite gothique dite « de forme », la Textura, donnant ainsi naissance à la première police par un phénomène de fac-similé². Les marques d'organisation du texte sont parfois encore indiquées à la main, avec des lettrines ou des rubriques rajoutées après impression, et certains incunables sont structurés de manière à accueillir l'écriture manuscrite³.

On peut notamment citer le cas de la *Chronique de Nuremberg*, incunable célèbre pour ses illustrations : son auteur, Hartmann Schedel, intègre après le récit qu'il fait de l'histoire du monde six pages blanches, afin que ses lecteurs puissent consigner dans leur exemplaire les événements survenus après l'impression du livre. À la suite de ces six pages, le codex se clôt par l'avènement de l'Antéchrist et l'annonce de l'Apocalypse⁴. Cette délégation théorique du travail de la chronique modifie la configuration de l'espace réservé à l'écriture des lecteurs, qui de marginale peut devenir centrale, et affecte du même coup la matérialité spécifique de chaque exemplaire. La page imprimée n'est pas ici une réalité homogène, puisqu'elle côtoie un autre type de page, donnant lieu à un autre type d'inscription : intégrant certains aspects de

1 Voir à ce sujet Christian VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Éditions La Découverte, 1999, ainsi qu'Anthony GRAFTON, *La page de l'Antiquité à l'ère du numérique : histoire, usages, esthétiques*, Jean-François Allain (trad.), Paris, Éditions Hazan, 2012.

2 Guy BECHTEL, *Gutenberg et l'invention de l'imprimerie : une enquête*, Paris, Fayard, 1992, p. 328-331 et Yves PERROUSSEAU, *Histoire de l'écriture typographique*, La Fresquièrre, Atelier Perrousseau, 2005, p. 78-79.

3 Roger CHARTIER, « Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ? », *Lumen*, n° 36, Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle, 2017, p. 1-20.

4 Cet exemple est mentionné dans Michel JEANNERET, « Œuvres à faire », *Littérature*, n° 99, 1995, p. 74-87 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_99_3_2375). On en trouve aussi une description chez Anthony GRAFTON, *La page de l'Antiquité à l'ère du numérique*, op. cit., p. 105-130.

On peut consulter un exemplaire de la *Chronique* sur Gallica : *Cronica Cronicarum ab Initio Mundi*, dite *Chronique de Nuremberg*, Bibliothèque nationale de France, 1493, (en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490060t>, consulté le 3 août 2022). Les pages en blanc débutent après le feuillet 258 verso : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8490060t/f534.item> (consulté le 20 septembre 2022).

la culture manuscrite, l'œuvre imprimée se fait momentanément cahier personnel et abandonne la forme-sens de la page reproductible.

De telles pratiques ont perduré jusqu'au XVIII^e siècle sous diverses formes, ce qui dit quelque chose à la fois de la temporalité d'accoutumance à de nouvelles matérialités textuelles, toujours longue, et de la nature même du mouvement d'invention des techniques d'inscription¹. Certes, l'écart entre les propriétés matérielles concrètes des textes et les propriétés qu'ils imitent est moins grand, dans ces exemples, que ce que l'on peut observer sur écran : les incunables contiennent des interventions manuscrites concrètes, quand la « page » écranique ne saurait se confondre sur ce plan avec sa jumelle de papier ou de parchemin. Mais lorsque l'écriture imprimée s'invente chez Gutenberg à travers la reproduction du tracé manuel, elle infuse dans la lecture une fiction technique qui accompagne les évolutions de tout support, et dont on peut penser qu'elle est inhérente à l'ensemble des manifestations écrites.

Simuler la matérialité : mises en scène visibles et lisibles du numérique et du papier

On peut considérer que le numérique, pour sa part, accentue plus particulièrement la capacité de simulation visuelle des textes. Ceci grâce à la liberté d'organisation qui caractérise l'écrit d'écran, qui lui permet de décliner les formes lisibles depuis la reproduction photographique d'une page de manuscrit sur Gallica jusqu'aux fragmentations hypertextuelles des pages web. Les débuts de la textualité numérique ont ainsi vu se multiplier les formes citant directement le livre, dont de nombreux traits structurels étaient émulsés afin de provoquer chez les utilisateurs un effet de reconnaissance visuelle. C'est notamment le cas des livres numériques dits homothétiques, qui se donnent comme des équivalents sur écran du livre papier en conservant sa mise en page avec une plus ou moins grande fixité : de nombreux *e-books* commercialisés actuellement relèvent de ce modèle².

Ce type de texte numérique joue de la plasticité de l'écran pour représenter des opérations matérielles propres au livre, afin de favoriser une certaine continuité des usages de

1 Roger CHARTIER, « Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ? », *op. cit.*

2 Les deux formats principaux employés pour les livres numériques homothétiques sont le PDF et l'EPUB. Le format PDF, orienté vers l'impression, peut reproduire un exemplaire papier de manière rigide, sous forme de scan ou de reprise informatique de la mise en page imprimée. L'EPUB offre une plus grande souplesse de présentation, car il peut s'adapter à l'écran de consultation et propose certains paramètres de personnalisation de l'affichage. Il faut ajouter à ces deux formats standards divers formats propriétaires comme le AZW d'Amazon, version protégée basée sur l'EPUB.

lecture. Il est par exemple possible sur la plupart des liseuses de « corner » des pages comme si l'on avait affaire à un objet papier ; pour autant, ni le geste ni la modification opérée ne sont les mêmes, et c'est le seul contact de mon doigt avec la partie inférieure droite de l'écran qui y fait apparaître l'image d'une corne (un simple triangle)¹. Les livres numériques « enrichis », qui intègrent, eux, des contenus multimédia au texte reproduit, peuvent tirer parti de citations sonores et visuelles pour rappeler le livre à travers une sensorialité plus diversifiée : Anaïs Guilet parle ainsi de véritable « simulation » pour décrire l'expérience de lecture proposée par la plateforme d'édition en ligne Calaméo². Les publications qui y sont proposées (il n'est nulle part question de « livre ») ont la particularité de représenter par une animation le mouvement de la page qui se tourne suite au clic de l'utilisatrice ; il s'accompagne d'un effet sonore qui rappelle le bruit accompagnant ce geste pour un livre papier³.

Dans la continuité de la problématique du « livre augmenté⁴ », des créations numériques web utilisent également l'image du livre comme un support visuel propre à créer des effets de sens particuliers. *Principes de gravité*, de Sébastien Cliche, une œuvre en ligne datant de 2005, repose ainsi sur une figuration du livre papier qui renforce paradoxalement pour le lecteur le sentiment de son absence⁵. Le texte débute par l'image photographique d'une main s'apprêtant à ouvrir un livre au papier jauni. On accède ensuite à une table des matières paginée, dont les entrées constituent en fait des hyperliens nous permettant d'atteindre différentes sections thématiques du recueil d'aphorismes pessimistes que forme l'œuvre. Mais déjà l'image du codex s'estompe, puisque l'image du curseur vient remplacer

-
- 1 Sur une liseuse Kobo standard, on remarque qu'il n'est par contre pas possible de corner le coin supérieur de la page. Allié au fait que les liseuses ne nous donnent virtuellement à lire, dans leur structure technique, que des rectos, ce phénomène rappelle à quel point ce genre de simulation est dépendant de choix de programmation qui n'imitent que jusqu'à un certain point les propriétés du livre papier.
 - 2 Anaïs GUILLET, *Pour une littérature cyborg*, *op. cit.*, p. 341 et suivantes. Le site de Calaméo est encore disponible aujourd'hui, mais de nombreux liens morts semblent indiquer qu'il est néanmoins en fin de vie : <https://en.calameo.com/> (consulté le 22 juin 2021).
 - 3 De manière intéressante, et comme le note Anaïs Guilet, *op. cit.*, p. 343, la page numérique fait ici plus de bruit, en se tournant, que son homologue de papier : cet effet de surlignement est révélateur de la volonté de créer un simulacre de codex, augmenté jusque sur le plan sensoriel, ce qui peut aussi constituer, au-delà de l'effet de familiarisation recherché, un argument de vente.
 - 4 Sur cette question, voir la thèse d'Arnaud LABORDERIE, *Le Livre augmenté, de la remédiatisation à l'éditorialisation*, thèse de doctorat, sous la direction de Ghislaine Azémard, Paris, Université Paris 8, 2017.
 - 5 Sébastien CLICHE, *Principes de gravité*, <http://projets.chambreblanche.qc.ca/principes/index.html>, 2005. En raison de la disparition du logiciel Flash, l'œuvre n'est aujourd'hui accessible qu'en recourant à un émulateur. On consultera avec profit la page du répertoire du laboratoire NT2 qui lui est dédiée : <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/principes-de-gravite-0>. Par ailleurs, elle a donné lieu à plusieurs gloses universitaires : voir notamment Anaïs GUILLET, *Pour une littérature cyborg*, *op. cit.*, p. 344-354, et Sandra DUBÉ, « Le “principe de gravité” du choix ou l'apprentissage de la perte | ALN | NT2 », *Cahiers virtuels du NT2*, n° 3, juin 2009 (en ligne : <https://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/le-principe-de-gravite-du-choix-ou-lapprentissage-de-la-perse>, consulté le 26 juillet 2022).

celle de la main, et qu'on lit désormais sur fond noir alors que seule une ombre vient rappeler sur les bords de l'écran les contours du livre virtuel par lequel on avait abordé le texte. L'avant-propos qui accompagne la table des matières met en exergue le mot d'ordre de *Principes de gravité* : « choisir, c'est perdre quelque chose ». Dans le contexte d'une œuvre de littérature numérique, cette affirmation est riche de sens, et met en lumière la part de négativité inhérente aux comportements interactifs qui sera discutée au chapitre 6. Placée en ouverture de la lecture, une telle maxime peut d'ores et déjà être mise en relation avec la question du choix du médium textuel : bien qu'elle représente le codex, l'œuvre lui fait aussi très vite ses adieux, au point que le livre y est véritablement fantomatique, jusqu'à cette main inconnue et clignotante qui ne peut se confondre avec la mienne et qui vient ostensiblement ouvrir pour moi un volume dont le texte s'emploie ensuite à déconstruire la présence.

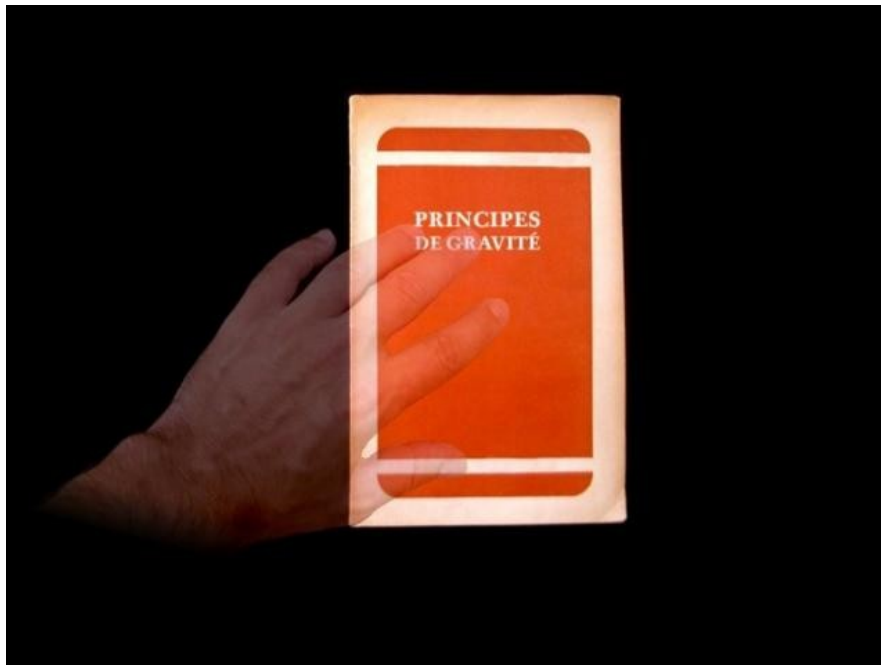


Figure 7: Sébastien CLICHE, *Principes de gravité*, animation d'introduction, 2005. Capture d'écran issue de la fiche de répertoire du laboratoire NT2 : <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/principes-de-gravite-0>.

La mise en scène visuelle du livre vient donc ici souligner tout l'écart qui peut exister entre une lecture sur écran et une lecture de livre, et les effets de citation médiatiques sont exploités par l'auteur à contre-courant de la familiarisation recherchée par les livres numériques : une inquiétante étrangeté matérielle affecte les « pages » du recueil, rendant saillantes les ambiguïtés que peuvent produire les hybridations.

En regard, la littérature papier antérieure aux développements du numérique nous offre de manière plus marquée des exemples de simulation s'appuyant sur la langue, qui ont pu

donner lieu à diverses fictions matérielles. Là où l'écran tend à citer en montrant, cette littérature est plus susceptible de dire, ce qui correspond à un autre type d'élaboration à partir des propriétés concrètes du support. Il suffit de songer à certains *topoi* et sous-genres romanesques comme ceux du manuscrit trouvé, du roman par lettres ou du journal fictionnel pour constater qu'un texte littéraire, dès lors qu'il fait référence à sa propre matérialité, peut la déguiser et la mettre en scène¹. Il est alors évident que ce que j'ai entre les mains n'est pas une lettre issue de la correspondance privée entre la marquise de Merteuil et le vicomte de Valmont, de même que les adresses incessantes du narrateur de *Tristram Shandy* à diverses figures de lecteurs n'en font pas une conversation mondaine : cependant, ma lecture intègre cette capacité de la littérature à reformuler sa propre matière. Les pages blanches de la *Chronique de Nuremberg* ou du roman de Sterne n'apparaissent ainsi comme des surfaces d'inscription privilégiées de gestes manuscrits que parce que la langue du texte les désigne pour telles. Leur statut est différent des pages blanches systématiquement intégrées dans les éditions modernes, qui encadrent le texte afin d'assurer une transition avec la page de titre et la quatrième de couverture, et ne sont d'ailleurs pas paginées. Mais il est important de noter qu'ici, le degré de fictionnalisation matérielle varie. Publiées en recueil, les lettres des *Liaisons Dangereuses* se donnent comme des reproductions imprimées et reliées de leurs originaux absents, dont la forme fait signe vers une matérialité extérieure au livre. Dans le cas des textes à pages blanches, c'est la matérialité du livre qui est directement mise en scène : le texte pointe alors le passage possible d'une technique d'inscription à une autre, jouant de la longue histoire scripturale de l'objet-livre.

Influence du numérique sur les formes éditoriales du livre imprimé

Ce sont justement les évolutions historiques de ces techniques qui font qu'il y aurait peu de sens à séparer aujourd'hui de manière hermétique matérialités écraniques et matérialités livresques : le rôle prépondérant que jouent actuellement les technologies numériques dans le monde éditorial a considérablement accentué les capacités de simulation visuelle du codex. En témoignent les nombreuses « œuvres cyborgs » étudiées par Anaïs Guilet, et plus spécifiquement celles qui reproduisent sous forme imprimée l'apparence de

1 Ces différents cas se rattachent au phénomène que Michał Głowiński identifie comme « mimésis formelle », soit « une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires ». Głowiński a une approche essentiellement structurelle de ce processus d'imitation, mais il est nécessaire, à mon sens, d'intégrer au concept l'idée d'une imitation matérielle qui passe aussi bien par des choix typographiques que par la manière dont le texte s'invente un support fictionnel. Michał GŁOWIŃSKI, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, Seuil, 1987. L'article est également présent dans le recueil *Esthétique et poétique*, sous la direction de Gérard Genette, Seuil, 1992, p. 294.

textes numériques. La publication papier d'un blog à succès, *Chroniques d'une mère indigne* de Caroline Allard, adapte ainsi à la page du codex la disposition propre aux billets de blogs et en reproduit également les commentaires¹. Dans ce cas de remédiatisation, l'imitation de l'écran par la page vient signaler les origines numériques du texte et s'adresse à des lecteurs familiers de l'architecture spécifique du blog. Mais Guilet montre qu'un tel phénomène ne se limite pas aux œuvres « nativement numériques » : des textes sans existence écranique préalable, comme le roman *House of Leaves* de Mark Danielewski², ou intégrés au sein de projets hypermédiatiques plus larges, comme *Tokyo* d'Eric Sadin³, livre qu'accompagne une œuvre numérique multimédia nommée *TOKYO_REENGINEERING*⁴, peuvent également jouer d'effets de mise en page complexes rappelant pour l'un le fenêtrage propre aux hypertextes, et pour l'autre une typographie typique du web, riche en barres obliques (*slash*) et tirets bas (*underscore*).

La culture numérique et les formes textuelles qui lui sont associées sont donc susceptibles de nourrir le livre imprimé au-delà d'une pure logique d'adaptation, signe d'une hybridation médiatique qui rend poreuse la frontière entre codex et écran. Danielewski souligne dans une interview que, bien qu'il ait écrit *House of Leaves* pour l'essentiel à la main sur des carnets, il a ensuite fallu recourir à des logiciels spécifiques afin de que le texte puisse correspondre visuellement à ce qu'il imaginait⁵. Ce travail numérique de l'imprimé renvoie en fait à la situation plus globale du monde du livre, où les techniques d'impression dépendent directement des technologies informatiques. Celles-ci ont accru les capacités citationnelles de l'imprimé, au point d'y faciliter également les références à la « mémoire des matérialités de la culture⁶ » dont parlait Jeanneret. L'édition du roman *Bastard Battle* de Céline Minard réalisée en collaboration avec la graphiste Fanette Mélier en constitue une illustration saisissante : s'appuyant sur le contexte médiéval de l'intrigue et la fiction de manuscrit copié dans laquelle

1 Caroline ALLARD, *Les Chroniques d'une mère indigne*, www.mereindigne.com, 2007 et Caroline ALLARD, *Les Chroniques d'une mère indigne*, Québec, Canada, les Éditions du Septentrion, 2007. Le blog à l'origine de cette publication était disponible à l'adresse www.mereindigne.com, aujourd'hui inaccessible.

2 Mark Z. DANIELEWSKI, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000.

3 Éric SADIN, *Tokyo*, Paris, France, P.O.L., 2005.

4 Éric SADIN, *TOKYO_REENGINEERING*, <http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/>, 2004. L'œuvre utilise Flash et demande donc aujourd'hui à être émulée : on peut se reporter à sa fiche dans le répertoire du laboratoire NT2 : <http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/tokyoreengineering-0> (consulté le 22 juin 2021).

5 Larry McCaffery et Sinda Gregory, « Haunted House : An Interview with Mark Z. Danielewski », *Critique : Studies in Contemporary Fiction*, n°44, vol. 2, p. 99-135. Cité par N. Katherine HAYLES, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2008, p. 177-178.

6 Yves JEANNERET, *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ?*, op. cit.

elle s'insère, la mise en page joue de déformations ponctuelles de la police traditionnelle pour faire apparaître en certains endroits de la page des caractères gothiques. À ces références anciennes s'ajoutent d'autres transformations typographiques rappelant, elles, les polices des comics américains ou des mangas japonais, et qui renvoient au jeu intertextuel qu'instaure Minard avec des représentations plus contemporaines de l'héroïsme et de la violence qui informent les affrontements émaillant le roman¹.

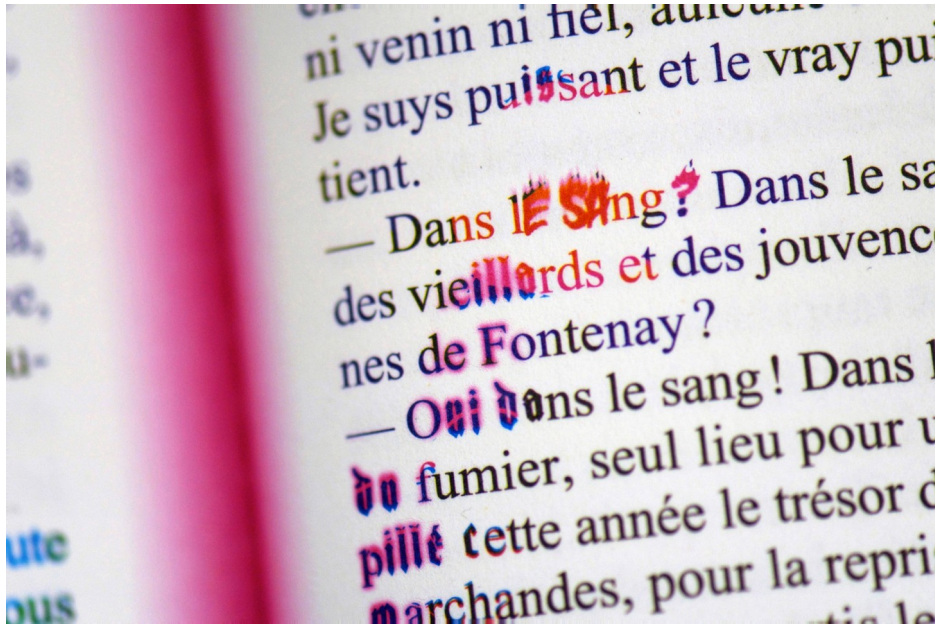


Figure 8: Céline MINARD et Fanette MÉLIER, *Bastard Battle*, Editions Dissonances, 2008. Déformation typographiques : la police Times New Roman évolue vers la lettrine gothique et la police de comics.

C'est ainsi toute l'histoire du codex et des techniques d'inscription qui lui sont associées qui se trouvent convoquées sur la page, page elle-même façonnée par des techniques numériques. La conception d'un tel objet dépend en effet directement de logiciels d'édition et de création graphique, qui permettent entre autres de retravailler les caractères qu'une composition traditionnelle d'imprimerie, typographique ou par photocomposition², traiterait comme des images fixes.

Livre et écran peuvent donc, chacun à leur manière, simuler et citer d'autres matérialités textuelles que celle qui leur est assignée en surface : que les supports exploitent

1 Céline MINARD et Fanette MÉLIER, *Bastard Battle*, Chaumont, Éditions Dissonances / Pôle graphisme de la Ville de Chaumont, 2008. L'ouvrage a été tiré à 1000 exemplaires ; le roman est disponible en édition de poche sous une forme « standard » aux éditions Léo Scheer. Des images de l'édition graphique sont consultables sur le site de l'artiste : <https://fanettemellier.com/project/bastard-battle/>.

2 L'impression dite typographique désigne au sens large toutes les formes d'impression qui font usage du relief, à partir des techniques inventées par Gutenberg. Elle domine jusqu'à la moitié du XX^e siècle, avant d'être remplacée par la photocomposition, où les caractères prennent désormais la forme de négatifs photographiques impressionnés sur le support par un procédé lumineux.

cette capacité à des fins esthétiques ou pratiques, ils s'inscrivent désormais dans une histoire commune qui invite à renoncer aux partages trop stricts pour interroger la matérialité, à une plus large échelle, comme phénomène littéraire dépendant d'une lecture, et non plus comme caractéristique médiatique particulière.

III. Lire la matérialité littéraire : théorie des deux exemplaires

La complexité des phénomènes d'hybridation médiatiques et la manière dont texte numérique et texte papier ont évolué de concert montrent qu'il est plus pertinent d'aborder la matérialité littéraire de façon transversale, sans faire des différences techniques propres aux supports des barrières ontologiques infranchissables. Les variations matérielles identifiées d'abord du côté de l'écran invitent en retour à se défaire d'une perception uniformisante du codex. Dans la mesure où elles s'appuient sur des logiques de citation et de simulation, il faut également prendre en compte leur caractère partiellement construit : les effets de sens qui en découlent demandent à ce que la place de la lecture dans l'élaboration matérielle du texte soit reconsidérée.

Les tentatives de modélisation faites dans ce sens restent peu nombreuses : parmi les quelques travaux issus du *material turn* qui présentent un corpus mixte et s'intéressent simultanément à l'écran et au livre, seuls ceux de Katherine Hayles s'appuient sur une redéfinition explicite de la matérialité. La liant à la production du sens, la chercheuse états-unienne en fait une propriété textuelle émergente, dont on ne peut faire l'expérience a priori :

An emergent property, materiality depends on how the work mobilizes its resources as a physical artifact as well as the user's interactions with the work and the interpretive strategies she develops – strategies that include physical manipulations as well as conceptual frameworks. In the broadest sense, materiality emerges from the dynamic interplay between the richness of a physically robust world and human intelligence as it crafts this physicality to create meaning¹.

Afin de qualifier ce phénomène d'interaction entre les objets concrets et les opérations interprétatives, Hayles introduit un concept reposant sur une apparente contradiction terminologique : celui de « métaphore matérielle ». Proche de la notion d'interface, la métaphore matérielle renvoie à la continuité ontologique qui peut être établie entre le langage et le monde. Cet aspect est particulièrement visible dans le traitement symbolique que les

1 N. Katherine HAYLES, *Writing Machines*, op. cit., p. 33.

machines informatiques font du langage : les instructions du code sont traduites en inscriptions binaires (les *bits*) qui, lorsqu'elles sont lues informatiquement, ont des effets concrets sur le système technique qui les abrite. Mais Hayles l'étend également au livre en tant que structure matérielle symbolique conditionnant l'acte de lecture¹. L'expression est intéressante pour deux raisons. D'abord, elle exprime de façon condensée le caractère double d'une matérialité qui n'est plus seulement approchée dans ses spécificités techniques (comme ce pouvait être le cas lorsqu'on ne la considérait que du point de vue du support) mais bien dans sa dimension littéraire, en ce qu'elle décrit un phénomène qui concerne des textes lus. De ce fait, elle pose explicitement un continuum entre la matière et le sens. Ensuite, on y identifie les mêmes tiraillements oxymoriques que l'on relevait plus haut dans le concept d'abstraction matérialisée proposé par Serge Bouchardon. Si ces deux formulations prennent acte d'une tension au cœur de la définition de la matière littéraire, elles ne cherchent pas réellement à l'expliquer, dans la mesure où les analyses qu'elles appuient visent surtout à saisir les spécificités médiatiques des œuvres considérées plutôt que la nature singulière de l'expérience de lecture. Si l'on cherche au contraire à mettre cette expérience au premier plan, il devient nécessaire d'examiner la manière dont cette tension joue au niveau de ce qui est effectivement lu par le lecteur individuel.

A. L'exemplaire réel et l'exemplaire imaginaire

Pour ce faire, il faut revenir brièvement sur les différents avatars du dédoublement matériel identifiés jusqu'ici. Du côté de la littérature papier, en réponse à la scission proposée par Genette entre lecture et bibliophilie, on a reconnu chez Calvino la présence de deux exemplaires concurrents : celui qui est sous les yeux du lecteur, et celui que le texte met en scène. Le renouvellement terminologique initié autour de la textualité numérique a pour sa part révélé une tendance à opposer une matérialité technique du texte et une matérialité simulée. Pour résumer, la matérialité littéraire serait toujours saisie entre deux pôles : celui d'une actualité des propriétés concrètes du texte, et celui d'une construction signifiante de ces propriétés, correspondant à la manière dont le texte les rend expressives. Il semble donc que la tension qui la caractérise soit plus interne que ne le pense Hayles, qui propose d'emblée de faire des stratégies de manipulation et d'interprétation des lecteurs le deuxième pôle de sa définition. Ces stratégies devront être réintroduites dans notre compréhension de la lecture

1 *Ibid.*, p. 21-24.

matérielle, mais seulement dans un second temps. Cela ne signifie pas que l'appréhension matérielle de l'exemplaire se fasse en dehors de la lecture : les propriétés concrètes et les propriétés construites ne peuvent être désignées comme telles que parce que je (ou tout autre que moi) lis, ici et maintenant, un exemplaire qui se donne à moi d'une façon particulière. Afin de rendre compte de cette expérience, à la manière de ce qui a été observé dans *Si une nuit d'hiver un voyageur*, je propose de considérer qu'une lectrice a toujours affaire non pas à un, mais à *deux* exemplaires ; non pas à une réalité unifiée et monolithique, mais à un objet tensionnel dédoublé¹. Ce dédoublement se rapproche de celui que proposait déjà Souchier en distinguant deux textes dans le texte ; cependant, il n'opère pas selon la même ligne de démarcation, puisqu'on laisse ici de côté le texte linguistique « pur ». On dira plutôt que la matérialité littéraire se construit pour un texte donné par une mise en tension d'un exemplaire réel, ou concret, et d'un exemplaire imaginaire, ou construit.

L'exemplaire réel

Précisons cette définition. Par « exemplaire réel », on désigne l'exemplaire dans ses propriétés concrètes, c'est-à-dire tel qu'il se donne à lire et à manipuler physiquement. Ces propriétés correspondent dans une certaine mesure à tout ce que le système allographique déclarait contingent dans l'exemplaire, à ceci près que l'on ne séparera plus ici cette matière appréhendable de l'expérience de lecture qu'elle conditionne : du point de vue des lecteurs comme des exemplaires, lire est toujours un acte physique, s'appuyant sur des gestes et des structures matérielles, comme en témoigne d'ailleurs toute expérience de lecture interrompue ou empêchée. Par ailleurs, et à la différence des approches médiatiques évoquées plus haut, qui cherchent à isoler les propriétés inhérentes aux différents médiums, on considérera qu'en droit toutes les caractéristiques physiques d'un exemplaire font partie de la lecture et peuvent être pertinentes pour en comprendre le caractère matériel et plus largement pour en saisir la singularité. Ce qui pouvait apparaître comme des lacunes ou des erreurs dans le système allographique – une page arrachée, une fonctionnalité buguée empêchant la lecture d'une partie du texte – prend ainsi une importance nouvelle, de même que ce qui n'y jouait aucun rôle – le poids et le format d'un codex, les caractéristiques de la machine utilisée pour accéder à un texte numérique.

1 J'emprunte cette expression à Samuel Archibald, qui l'applique pour sa part à la notion de texte. Elle joue chez lui un rôle qui est plutôt méthodologique : l'usage qui en est fait ici est plus nettement ontologique. Voir Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Le Quartanier, 2009, p. 76 et suivantes.

Ainsi, les conditions de production matérielle des exemplaires ne peuvent plus être ignorées. La lecture est nécessairement influencée par les techniques de reproduction employées pour produire le texte : l'édition ou la version consultée, le logiciel utilisé, l'ancienneté de l'exemplaire sont autant de facteurs à reconsidérer dès lors que l'on s'écarte du paradigme opéral. Mais, de manière peut-être moins attendue, les modifications de la copie qu'est généralement l'exemplaire, qu'elles soient volontaires ou accidentelles, d'origine humaine ou d'origine machinique, doivent également intégrer le cadre au sein duquel on pense la lecture. Depuis les annotations manuscrites ou numériques jusqu'au paramétrage de l'écran, le marquage personnel d'un exemplaire peut devenir signifiant, dès lors qu'il n'est plus placé dans la dépendance d'un original idéal¹.

Cela a pour conséquence notable que l'exemplaire réel ne peut pas être considéré comme un donné fixe, dans la mesure où il est susceptible de varier pour chaque lectrice ou lecteur et à travers le temps. Les conditions de variation dépendront, comme nous le verrons au chapitre suivant, à la fois du support concerné et du mode de circulation des exemplaires, qui peuvent être ou non partagés avec d'autres lecteurs. Étant donné le caractère inépuisable des particularités physiques qui font de chaque exemplaire d'un texte un individu distinct au sein de sa catégorie, toute analyse de la matérialité d'une lecture devra nécessairement y opérer un tri afin d'identifier les plus saillantes, imitant en cela le tri attentionnel auquel nous procédons nous-mêmes lorsque nous lisons. Une telle sélection ne devient possible qu'à travers un dialogue avec l'autre exemplaire auquel a affaire la lecture, que l'on a nommé « exemplaire imaginaire ».

L'exemplaire imaginaire

L'exemplaire imaginaire est un concept qui se laisse saisir de manière peut-être moins intuitive que l'exemplaire réel, dans la mesure où il correspond justement à ce que je n'ai pas strictement *sous la main*. Il est cet exemplaire intangible mais néanmoins porteur d'une matérialité particulière, travaillée et mise en forme par la langue. En d'autres termes, il renvoie à une certaine idéalité de la matière littéraire, dont le système allographique ne tenait aucun compte, mais qui explique les difficultés théoriques que l'on identifiait chez Genette autour de la catégorie d'« œuvre mixte ». Car le texte littéraire *exprime* toujours quelque chose de sa propre matérialité, y compris lorsqu'il semble rester muet ou détourner

1 Sur les dynamiques d'appropriation et de modification lectorale des exemplaires, voir le chapitre 7.

absolument l'attention des lecteurs de la question. Il contribue ainsi à lui donner du sens, orientant l'expérience de lecture de façon déterminante.

On peut considérer que l'exemplaire imaginaire est ce qui organise la perception et la compréhension de la matière concrète de l'exemplaire réel. Il joue ainsi un rôle déterminant dans les opérations de simulation matérielle que l'on a analysées, en imprégnant symboliquement la lecture de différents imaginaires techniques. Dans un exemplaire des *Liaisons dangereuses* se superposent ainsi les propriétés concrètes de l'objet que je consulte (qu'il s'agisse d'un livre ou d'un fichier EPUB) et les propriétés imaginaires des « lettres » de la correspondance. Les exemples littéraires qui ont été examinées jusqu'ici avaient d'ailleurs pour point commun de rendre visible en différents endroits cette part construite de leur matérialité.

Cela explique notamment l'importance qu'ont pris dans le raisonnement mené les romans parodiques : leur particularité est en effet de mettre en scène cette dimension de l'exemplaire comme si elle pouvait s'incarner dans des objets autonomes. Les multiples « textes absents » qui y sont évoqués, de l'exemplaire pourvu d'une page blanche du *Roman bourgeois* jusqu'à l'exemplaire embrumé et incomplet consulté par le Lecteur de Calvino, sont ainsi autant d'exemplaires imaginaires momentanés qui viennent influencer la lecture. La disproportion entre le texte et son référent que Christine Montalbetti identifie dans le genre parodique¹ tiendrait alors à une accentuation de l'écart entre exemplaire réel et exemplaire imaginaire. Parmi les cas qu'elle évoque, nul n'illustre aussi bien cette dynamique que le « texte écrit là-haut » de *Jacques le Fataliste*. Métaphysique livre des destinées auquel les lecteurs n'accèdent que ponctuellement par le biais d'un narrateur qui accepte parfois d'en révéler le contenu, il métaphorise aussi de manière ironique le texte effectif, qui fait à côté de lui figure de « mauvaise version ». Il joue en d'autres termes le rôle d'exemplaire imaginaire, filtre perceptif par lequel la matière de mon exemplaire réel va prendre sens. Comme le souligne Montalbetti, ce texte « demeure illisible, parce qu'il n'est pas tangible² », une remarque que l'on peut étendre à tous les exemplaires imaginaires. Ceux-ci, en effet, sont toujours en quelque sorte « écrits là-haut » : ils ne sont jamais lisibles en eux-mêmes car ils ne coïncident pas avec l'exemplaire réel sur lequel ils s'appuient. Ils sont par contre l'instrument par lequel se construit la lisibilité, ce qui rend signifiant les propriétés concrètes du texte en y

1 Christine MONTALBETTI, « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique », *op. cit.*

2 *Ibid.*, p. 170.

introduisant du jeu. C'est par ce biais que je peux donc « lire flou » des caractères nets dans *Si une nuit d'hiver un voyageur*, ou avoir la sensation, face à mon volume intact de *Jacques le Fataliste*, de consulter un texte incomplet.

B. *It is as if you were doing work* : exemplaire double et fiction parodique sur écran

Afin d'illustrer plus clairement la manière dont s'articulent exemplaire réel et exemplaire imaginaire, et de montrer que l'intuition d'une idéalité partielle de la matérialité littéraire peut être étendue à tous les types de textes indépendamment de leur support, je voudrais m'intéresser à un exemple qui, en créant sur écran une disproportion nette entre exemplaire réel et exemplaire imaginaire, peut faire figure de fiction parodique *numérique*. Il rend de ce fait comme ses homologues de papier la construction de la matérialité littéraire particulièrement perceptible, et constitue un cas d'école mettant en relief la tension matérielle telle qu'elle se déploie au sein de l'exemplaire de lecture.

Parodie d'interface et matérialité aliénée : le vrai et le faux bureau informatique

Mise en ligne en 2017, *It is as if you were doing work*, œuvre de l'artiste néo-zélandais Pippin Barr¹, se propose comme son titre l'indique de mettre son lecteur ou sa lectrice « au travail ». Elle tire pleinement parti des capacités de simulation visuelle de l'écran analysées plus tôt, mais les exploite dans une perspective tout à fait différente de celle de *Principes de gravité*. En effet, le premier écran auquel on est confronté se compose d'une interface de connexion qui invite à utiliser mes « identifiants professionnels » afin d'accéder à un faux espace de travail. Une fois ces informations saisies (ce qui est entré n'ayant aucune incidence sur la suite de la lecture), le navigateur utilisé affichera un environnement de bureau, c'est-à-dire une interface graphique que l'on rencontre dans la plupart des systèmes d'exploitation, et qui permet normalement aux utilisateurs d'interagir avec l'ordinateur sans avoir à entrer manuellement des commandes dans une console. Ce bureau, calqué sur celui de Windows 95² suivant une esthétique rétro, va immédiatement m'assigner un nombre grandissant de tâches à

1 Pippin BARR, *It is as if you were doing work*, <https://pippinbarr.com/https://pippinbarr.com/itisasifyouweredoingwork/>, 2017.

2 Comme expliqué par l'artiste dans un billet de blog daté du 10 juin 2017 : Pippin BARR, « It is as if you were back to work (2017-06-10) », <https://pippinbarr.com/itisasifyouweredoingwork/process/blog-posts.html#it-is-as-if-you-were-back-to-work-2017-06-10>, 10 juin 2017.

accomplir : des fenêtres pop-up apparaissent en divers endroits du cadre, me sommant d'écrire un courriel, de cocher les cases d'un formulaire, ou encore de rédiger un document de travail. Chacune de ces tâches fournit du texte à lire, qu'il s'agisse d'instructions ou du script prédéterminé qui se dévoile lorsque je tente d'écrire au clavier. Si je m'en acquitte, de nouveaux objectifs apparaissent et me permettent d'accumuler des points qui peuvent me conduire à une promotion, sans que la nature des actions proposées ne change. Des « pauses » chronométrées sont régulièrement imposées, au cours desquelles j'ai la possibilité de modifier le fond d'écran ou la musique d'ambiance, et de jouer à un jeu de casse-brique accessible via l'une des icônes du bureau fictif.

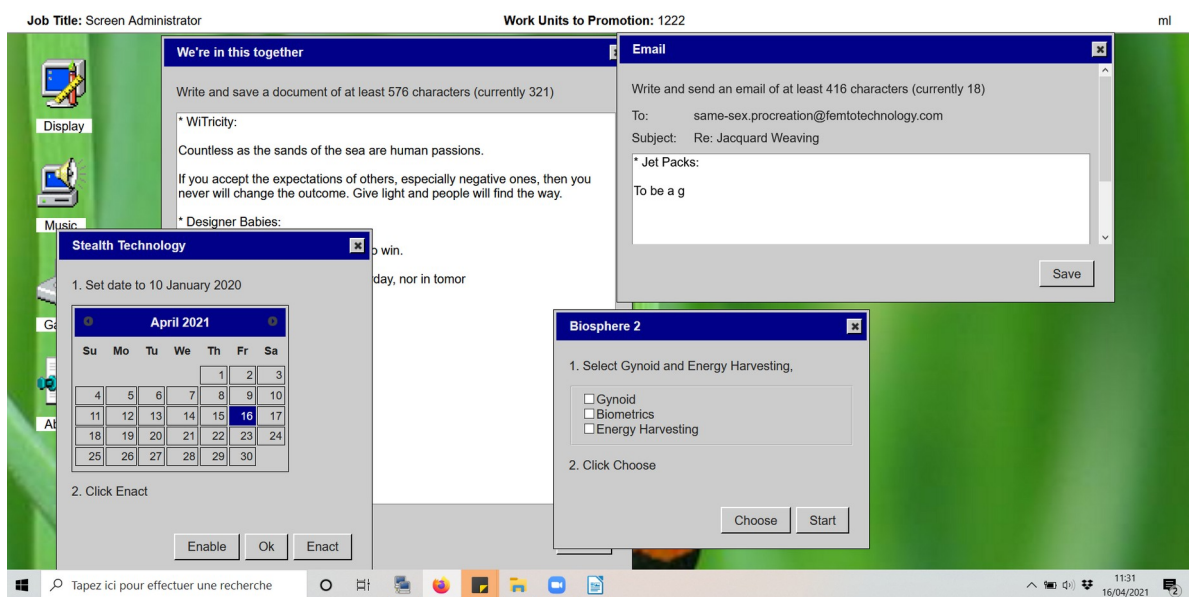


Figure 9: Pippin BARR, *It is as if you were doing work*, 2017 : capture d'écran dans un navigateur Firefox.

On l'aura compris, l'exemplaire dont on fait l'expérience ici imite une partie des propriétés d'un environnement de travail tel qu'on pourrait le rencontrer sur n'importe quel ordinateur, mais il n'est pas une véritable interface utilisateur et ne peut donc reproduire toutes les fonctionnalités. Les fenêtres qui apparaissent dans le bureau sont par exemple redimensionnables, et il est possible de les fermer ou de les déplacer, mais je ne contrôle pas leur apparition ; je peux également saisir du texte dans les champs dédiés (courriels, documents), mais ce qui s'y affiche ne correspond pas à ce que je tape. En d'autres termes, l'exemplaire réel me fait faire l'expérience d'une lecture multi-fenêtrée, non-linéaire et souvent empêchée par la prolifération des fenêtres et des tâches, et n'est que faussement inscriptible. Pour autant, le sentiment de frustration qui en découle est largement attribuable à l'exemplaire imaginaire : en effet, c'est parce que l'œuvre se présente comme un environnement de bureau qu'elle laisse attendre une maîtrise sur ce qui est lu et écrit. De la

même manière que chez Calvino ou chez Diderot, ce sont les propriétés matérielles absentes qui orientent ma lecture pour la rendre insatisfaisante : le « bon » bureau, celui qui me permettrait réellement de lire et de travailler, est inaccessible dans le temps de consultation de l'œuvre, et d'autant plus inaccessible qu'il renvoie, par une forme de nostalgique ironique, à une technologie ancienne et obsolète.

Pippin Barr fait ainsi un usage expressif de ce que le langage informatique nomme « skeuomorphisme », terme qui désigne les choix de design par lesquels certains objets, en l'occurrence des objets numériques, imitent l'apparence d'objets anciens, souvent concrets, qu'ils viennent remplacer. L'environnement de bureau informatique est l'un des exemples de skeuomorphisme informatique les plus visibles et les plus ancrés dans les usages actuels : introduit dans les années 1970 par la firme Xerox, il avait pour but de familiariser les nouveaux utilisateurs avec le fonctionnement des ordinateurs par l'intermédiaire de l'image connue d'une table de travail¹. C'est ce qui explique qu'aujourd'hui encore nous sauvegardions nos documents informatiques en cliquant sur une icône en forme de disquette, plusieurs décennies après leur disparition comme support de stockage, ou que nous les supprimions en les mettant à la « corbeille ». Ici le faux bureau informatique recréé dans le navigateur fait signe vers le vrai bureau informatique que j'ai très probablement utilisé pour accéder à l'œuvre, mais aussi et plus largement vers le sentiment d'être « au bureau », dans une véritable situation de travail qui se trouve satirisée. Sur son site, Pippin Barr inscrit en effet l'œuvre dans un contexte science-fictionnel où le travail aurait entièrement disparu des suites de sa mécanisation généralisée, et où le simulateur viendrait combler une certaine nostalgie pour les tâches répétitives et les injonctions capitalistes à la productivité :

The robots are here! No more work! It's great! Is it great?! Wait! You feel apathetic and unproductive! You miss clicking buttons! You miss waiting for progress bars! You miss checkboxes! You miss work! But it's going to be okay! Use this handy application and it is as if you were doing work² !

Les robots sont là ! Fini le travail ! C'est formidable ... non ? Une minute ! Vous vous sentez mou et improductif ! Cliquer sur des boutons vous manque ! Et surveiller des barres de chargement ! Cocher des cases ! Vous avez la nostalgie du bureau ! Mais ça va s'arranger : utilisez cette application très pratique, et tout se passera comme si vous étiez en train de travailler³ !

1 Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, op. cit., p. 196-198.

2 Pippin BARR, « It is as if you were doing work: Info », <http://pippinbarr.com/itisasifyouweredoingwork/info/>.

3 Je traduis.

Comme souvent chez Pippin Barr, le ton est ironique, et l'utopie se révèle immédiatement dystopique. En exploitant la tension entre l'exemplaire concret, un multi-fenêtrage envahissant qui ne me laisse pas lire librement, et l'exemplaire imaginaire, une interface utilisateur destinée à donner du sens à la machine informatique et à la rendre lisible, *It is as if you were doing work* ouvre à une réflexion sur les valeurs associées au travail, et sur l'aliénation à laquelle renvoie le besoin d'accomplir des tâches répétitives et dénuées de sens. En ne proposant à la lecture qu'une suite de slogans qui évoquent les textes de développement personnel et toute une littérature capitaliste enjoignant à se faire « entrepreneur de soi », tout en ne me laissant jamais le temps de lire le détail des instructions qui me sont données, l'œuvre me met véritablement dans le rôle d'une machine, prête à exécuter mécaniquement les tâches qui lui sont assignées.

Une littérature « anti-numérique » dans la lignée de la tradition anti-romanesque imprimée ?

Il est intéressant de mettre en regard cette matérialité aliénée avec celle dont on peut faire l'expérience dans *Si une nuit d'hiver un voyageur*. Chez Calvino, l'incomplétude des exemplaires imaginaires de romans consultés par le personnage était une source de frustration aussi bien pour les lecteurs réels que pour le Lecteur fictionnel, et un sentiment d'aliénation pouvait naître de cette limite matérielle que nous imposait le texte. Mais cette insatisfaction était aussi le moteur de la fiction, et donnait lieu à une multiplication des récits qui peut aussi déboucher sur une certaine ivresse de lecture. Dans *It is as if you were doing work*, au contraire, le rapport aux extraits présentés est plus uniformément négatif, justement parce qu'ils ne sont pas convoqués pour susciter la curiosité et stimuler l'imagination, mais au contraire pour connoter le déjà lu, le cliché, et l'absence de sens. La frustration qui naît de la lecture empêchée est donc moins forte, même si elle est reconduite à un rythme soutenu : ces textes sont en quelque sorte déjà perdus pour la lecture.

Dans les deux cas, la matérialité idéale de l'œuvre joue contre les lecteurs, mais elle n'a pas le même sens : dans le roman de Calvino, elle est informée par le plaisir toujours renouvelé de la lecture et de la fiction, ce qui justifie son rattachement à la tradition du roman parodique, alors que chez Pippin Barr elle renvoie à des formes de travail existantes qui font un usage comptable et appauvri de la langue. Si l'exemplaire réel constitue alors une « mauvaise version » du texte lu et produit sur un bureau informatique, c'est parce qu'il en accentue les défauts, plus qu'il n'en révèle la supériorité. En ce sens, l'œuvre peut être

rattachée à une tradition parodique différente, propre à l'histoire de la textualité sur écran et que l'on verra ressurgir en d'autres endroits de cette réflexion, tradition qui satirise certains usages de l'informatique et les tropes technophiles qui y sont associés.

Entre concret et imaginaire, tension matérielle variable de l'exemplaire littéraire

Cet exemple numérique permet également de montrer que la singularité matérielle de l'exemplaire imaginaire se construit différemment de celle de l'exemplaire réel. Là où les variations physiques permettent de différencier deux exemplaires réels d'un même texte, l'exemplaire imaginaire dépendra de la manière dont le texte met ou non en scène ces variations, et du type d'écart instauré avec elles. En raison de son idéalité, l'exemplaire imaginaire sera donc plus stable, pour un même texte, que l'exemplaire réel. Pour autant, il est tout à fait susceptible de varier au cours de la lecture : *It is as if you were doing work* constituait un cas de simulation mettant en avant son exemplaire imaginaire à un niveau global, mais la page blanche de *Tristram Shandy*, sur laquelle s'ouvrait ce chapitre, illustre une transformation bien plus ponctuelle (le roman en connaît beaucoup d'autres) où le livre imprimé se présente momentanément comme un carnet de croquis. À ce titre, un exemplaire réel est aussi susceptible de contenir une multitude d'exemplaires imaginaires : c'est d'ailleurs ce sur quoi joue *Si une nuit d'hiver un voyageur*.

Enfin, et même si l'on fait l'effort de les traiter séparément ici pour des raisons de clarté, il faut retenir qu'exemplaire réel et exemplaire imaginaire se tissent toujours l'un dans l'autre. En cas de modification importante de l'exemplaire réel, l'exemplaire imaginaire peut ainsi se trouver affecté. Imaginons par exemple – même si la chose est difficile pour des raisons de compatibilité des technologies – que *It is as if you were doing work* soit lu sur un ordinateur qui utilise effectivement un bureau Windows 95 : par un effet de convergence, l'exemplaire imaginaire deviendrait alors une copie plus ou moins fidèle de mon véritable bureau, ce qui transformerait quelque peu le sens de la simulation (notamment sur le plan esthétique) et introduirait une comparaison plus directe avec mon usage quotidien de l'informatique. On pourrait proposer le même genre d'analyse à partir des versions numériques de *Tristram Shandy* où la possibilité de dessiner sur la page blanche n'est pas prise en charge par le code et les logiciels de lecture utilisés.

Ainsi, à l'aune de la compréhension double de la matérialité littéraire que ces exemples ont permis d'exposer, on peut affiner la définition du concept d'exemplaire tel qu'il se déploie au sein d'un paradigme matériel : on considérera que l'exemplaire que je consulte au moment de la lecture est le produit de la tension qui unit, de façon interne, exemplaire réel et exemplaire imaginaire, matérialité concrète et matérialité construite.

C. Styles matériels de la littérature

Un point reste cependant à préciser : je me suis attachée jusqu'ici à des textes qui faisaient un usage expressif particulièrement marqué de leur matérialité en accentuant la tension entre leurs deux composantes. Il est important de souligner qu'au-delà de ces cas très visibles, les équilibres matériels que l'on rencontre dans les textes littéraires sont variés, et créent des effets différents d'un exemplaire à l'autre. Ainsi lorsque le livre numérique imite le livre papier en me permettant de corner une page, il ne s'agit plus, comme dans les textes anti-romanesques, de faire ressortir l'écart entre matérialité concrète et construite, mais au contraire d'accompagner l'évolution des pratiques de lecture par le biais d'une simulation matérielle familiarisante. La manière dont les deux pôles de l'exemplaire entrent en relation donne en fait lieu à toute une gamme de styles matériels, qui vont se distinguer aussi bien à l'échelle d'un genre littéraire que d'un exemplaire individuel selon les propriétés concernées. Cette idée permet d'éclairer autrement l'impression de transparence matérielle du texte qui soutenait les approches dualistes de la lecture : le « style transparent » peut en effet être analysé à l'aune des rapports entre les deux matérialités de l'exemplaire et des différentes stratégies qui ont pu être employées au fil des siècles pour atténuer la perception des aspects concrets des textes. En constatant que cet effet peut cependant être annulé par diverses attitudes de lecture, on confirmera le caractère construit d'une matérialité qui ne se laisse en réalité jamais vraiment oublier.

Construire la transparence matérielle

On a notamment laissé de côté les nombreux textes qui non seulement ne semblent pas jouer de leur matérialité d'une manière spécifique, mais l'effacent tout à fait et n'y font jamais référence. Or la littérature s'est souvent employée, dans sa construction historique, à effacer la

matérialité de ses supports plutôt qu'à la faire saillir¹. Au point que romans parodiques, livres d'artistes ou œuvres interactives font plutôt figure d'hapax aux côtés d'une tradition parallèle, en particulier narrative, qui favorise les phénomènes d'immersion et de transparence dans la réception. La lecture d'un roman de Zola ne me confronte pas, à première vue, à la fiction d'une matérialité qui m'échapperait : le monde décrit, ses personnages, les événements de leur vie semblent se présenter à moi sans autre médiation que celle du récit. Je peux tourner la page de mon codex, toucher la marge de l'écran de ma liseuse pour poursuivre ma lecture, et oublier ces gestes devenus automatismes au profit de l'univers représenté. Comme le souligne René Audet, les conventions de mise en forme, pour le genre romanesque et la fiction, contribuent par leur répétition à exclure le texte du régime du visible pour en favoriser la lisibilité immersive :

Les pratiques littéraires – et encore plus fortement les pratiques romanesques – ont habitué les lecteurs à une textualité convenue et, de ce fait, plutôt invisible. La compréhension des aventures d'Emma Bovary ou du couple archétypal d'un roman Harlequin ne demande en effet que de parcourir les phrases, de saisir leur enchaînement et de tourner adéquatement les pages les unes après les autres. La séparation du pavé de texte en chapitres, l'insertion de dialogues ou la segmentation en paragraphes sont des mises en forme si communes qu'on les oublie, qu'elles n'apparaissent pas aux yeux des lecteurs. Une telle invisibilité laisse toute la place aux ressorts discursifs des romans, entre création d'un monde fictionnel et récit des anecdotes composant la trame romanesque. Le refus d'adhérer à cette convention tacite bouscule le rôle dévolu au texte comme unique véhicule invisible de mots, syntagmes et phrases, alors qu'il est propulsé simultanément dans un régime d'iconicité².

Beaucoup de ces conventions de mise en forme ne sont pas fondamentalement bouleversées dans un grand nombre de textes « nativement numériques », dont la prise en main ne sera pas toujours défamiliarisantes pour des utilisateurs réguliers. En effet, si les répertoires institutionnels, qui ont joué un rôle déterminant dans la conceptualisation de la « littérature numérique », se sont constitués autour d'œuvres codées mettant en avant une matérialité souvent en rupture avec les usages, les formes de lecture qui se sont développées avec

1 Cet effacement est un fait d'écriture autant qu'un fait de réception. Marie-Ève Thérénty liste ainsi les facteurs ayant contribué à effacer le rôle du support dans les poétiques d'écriture : « la dématérialisation judiciaire (la propriété littéraire s'applique au texte et non au manuscrit), les présupposés de la critique textuelle (elle a dans sa forme la plus radicale, le structuralisme, affirmé l'absolu du texte, détaché de toute forme physique particulière et réduit à sa seule structure verbale) et enfin aujourd'hui les nouveaux traitements électroniques des textes (leur circulation démultipliée en format texte sur le web) ». Ces facteurs sont donc à la fois juridiques, institutionnels (si tant est que la critique joue pour la littérature le rôle d'une institution) et techniques. Marie-Ève THÉRENTY, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, vol. 1, n° 143, Armand Colin, 2009, p. 109-115 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-1-page-109.htm>, consulté le 26 juillet 2022), p. 111.

2 René AUDET, « L'objectification (visuelle, numérique) des romans, ou la narrativité à l'épreuve de l'expérience matérielle des œuvres », *textImage*, n° 11, 2019 (en ligne : https://www.revue-textimage.com/17_blessures_du_livre/audet1.html).

l'arrivée du web se caractérisent plutôt par une certaine ergonomie. C'est par exemple le cas de nombreux écrits en ligne, comme les blogs ou les archives de fanfiction, qui donnent à lire des textes sous une forme plutôt fixe, dans une interface qui se laisse facilement oublier, et jouent peu d'effets de décrochage matériel. La différence principale avec le papier tient ici au fait qu'en raison de l'affichage dynamique de l'écran, l'effet de transparence est plus facilement brisé : une fenêtre peut apparaître dans le cours d'une lecture immersive pour me proposer de laisser un commentaire, soulignant ainsi la fonction interactive du paratexte numérique ; un tapotement prolongé sur l'écran de ma liseuse me permettra d'annoter le texte de Zola, faisant apparaître une interface d'écriture habituellement masquée. Les variations matérielles seront dans ce cas plus marquées, car elles sont organisées par l'exemplaire lui-même, ce dont la littérature numérique joue plus volontiers que la littérature papier.

Variations historiques et génériques de la transparence matérielle en littérature

Dans tous les cas, et quel que soit le support considéré, la transparence matérielle ne constitue pas un état neutre du texte avec lequel les exemples étudiés plus haut viendraient rompre. Une « poétique historique du support », que Marie-Ève Thérénty appelle de ses vœux, permettrait de constater l'influence qu'ont pu avoir l'évolution des techniques de reproduction et l'histoire culturelle des média sur l'écriture littéraire et la réinvention perpétuelle de sa matérialité¹. Plus encore, elle offrirait l'occasion de mettre en lumière les diverses techniques littéraires employées pour créer la transparence. En effet, l'effacement de la matérialité ne signifie pas son absence : quelle que soit sa forme, l'exemplaire réel ne disparaît jamais, ou bien c'est la lecture qui disparaît avec lui. Dès lors, c'est à l'exemplaire imaginaire que doit être attribuée la construction de la transparence textuelle, qui va justement reposer sur une dissimulation et un recouvrement des propriétés concrètes du texte. Une lecture transparente n'est ainsi pas le signe de l'annulation de l'exemplaire imaginaire, mais la consécration de son idéalité : au lieu de produire un support imaginaire identifiable mis en concurrence avec le support réel, il devient un filtre qui en atténue la perception. Il simule, en quelque sorte, l'absence de sa propre matière. En soi, un tel exemplaire est aussi illisible que le « texte écrit là-haut » : en tant que version désincarnée du texte actuel, il m'échappe en

1 Marie-Ève THÉRENTY, « Pour une poétique historique du support », *op. cit.* Voir aussi Marie-Ève THÉRENTY, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIX^e siècle », *Communication & langages*, vol. 4, n° 166, NecPlus, 2010, p. 3-19 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2010-4-page-3.htm>, consulté le 1^{er} août 2022). On notera qu'à la différence du présent travail, la poétique du support proposée par Thérénty se fait dans une perspective qui est résolument tournée vers l'auteur et non vers la lecture.

réalité tout autant. Cependant ce dessaisissement n'est pas, le plus souvent, source de frustration : au lieu de maximiser la tension entre exemplaire réel et exemplaire imaginaire, comme le faisaient les traditions parodiques, la littérature immersive cherche au contraire à la minimiser en faisant oublier l'un de ses deux pôles. Dès lors, et afin d'amender l'image d'une littérature immatérielle qui souffrirait uniquement quelques exceptions, on peut affirmer qu'il existe au niveau des textes différents « styles matériels », correspondant à différents équilibres et arbitrages entre exemplaires réels et exemplaires imaginaires.

De ces styles matériels, la littérature tire des effets divers. Entre la transparence absolue et la thématization explicite de l'écart entre exemplaire réel et exemplaire imaginaire propre aux textes matériellement parodiques, il existe une large palette de possibilités que chaque exemplaire investit différemment et que chaque genre littéraire a également contribué à renouveler. L'histoire matérielle de ces genres mériterait assurément de plus amples développements, mais elle ne constitue pas l'objet de ce travail ; qu'il me soit néanmoins permis, au prix de quelques simplifications, d'en donner un exemple. J'évoquais à l'instant la lecture immersive permise par un roman de Zola : de fait, l'écriture naturaliste s'appuie sur un certain effacement du support de lecture pour accentuer l'impression d'une observation directe du réel, posture construite par la narration et dans laquelle on entend généralement placer le lecteur. Historiquement, cet effacement particulier coïncide avec une familiarisation du livre, devenu progressivement un objet de grande consommation via l'industrialisation de ses modes de production¹ : moins rare, intégré au quotidien du plus grand nombre, il se fond dans le paysage social au moment où celui-ci devient un objet d'étude pour la littérature. Mais cet effacement attentionnel ne signifie bien entendu par que le livre ne joue plus son rôle de médium : simplement la manière dont cette médiation s'exerce repose sur des modèles matériels qui sont moins visibles que ceux employés, par exemple, par la tradition parodique. Le XIX^e siècle, où le roman peut devenir pour certains « un miroir que l'on promène le long d'un chemin », est selon l'expression de Philippe Hamon le « siècle du regard », où la prolifération des images dans l'espace public et les nombreuses découvertes techniques dans le domaine optique modifient de manière décisive le régime scopique. On peut donc envisager que la transparence fictionnelle s'y construise, de miroirs mobiles en « fantasmagories », par le biais d'une idéalité iconique permettant à la littérature de prétendre montrer directement². Le référent optique jouerait ici le rôle d'un mécanisme de substitution : on dira que les récits

1 Marine LE BAIL, *L'amour des livres la plume à la main*, op. cit. p. 31-49.

2 Philippe HAMON, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.

transparents sont susceptibles de convoquer d'autres régimes médiatiques que celui du texte, plus aptes que lui à produire cette transparence, et qui viennent, par un phénomène d'hybridation, orienter la lecture¹. La construction textuelle de la transparence, pour autant, reste une feintise : au-delà des variations individuelles qu'elle peut connaître d'un roman à l'autre et d'un exemplaire à l'autre, elle est rarement homogène à l'échelle d'un texte entier (pensons aux adresses aux lecteurs d'un Balzac), et reste dépendante, dans le temps de la lecture, du bon vouloir des lecteurs.

Par ailleurs, ce qui vaut culturellement comme effet de transparence est toujours susceptible d'évoluer, comme le montre aussi l'effet d'accoutumance au numérique. Le modèle d'une communication orale directe, régulièrement convoqué dans la tradition parodique pour son potentiel de rupture de l'illusion référentielle (je sens bien que ce n'est pas à moi que Tristram s'adresse), a aussi pu être employé pour produire l'immersion : les histoires que Shéhérazade conte au sultan dans *Les Mille et Une Nuits*, en s'enchantant sans cesse, font oublier au souverain le passage du temps, et aux lecteurs que l'accès à la suite du récit dépend bien, *in fine*, des manipulations que requiert leur support de lecture. Il n'en reste pas moins que cette transparence demeure fragile, et nécessairement incomplète : Sophie Rabau a ainsi analysé, pour le modèle narratif du conte, la manière dont se mettait en place une fiction de présence au sein de laquelle est en définitive soulignée l'absence de la voix qui raconte². En effet, si la tension entre exemplaire réel et exemplaire imaginaire peut être atténuée, elle ne disparaît jamais tout à fait : on ne peut se défaire de la matière textuelle.

Ajustements lectoraux : matérialité littéraire et comportements de lecture

Enfin, comme on le verra plus spécifiquement au chapitre 5, aux styles matériels des textes répondent également des styles de lecture qui peuvent atténuer ou accentuer les effets de disproportion ou de transparence matérielle qui s'y déploient. En effet, l'attitude évoquée plus haut, celle d'une lectrice attentive qui s'immerge dans un roman de Zola ou dans une

1 Cette hypothèse reprend à son compte, dans une perspective cependant plus théorique qu'historique, la proposition critique faite par Max Milner à l'ouverture de *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, selon laquelle « la création imaginaire, dans le domaine littéraire comme dans le domaine pictural, est conditionnée en partie, non seulement dans ses contenus, mais dans son fonctionnement même, par l'évolution des théories et des techniques qui modifient les rapports de l'homme avec son environnement et la représentation qu'il se fait de sa situation dans le monde ».

Max MILNER, *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1982, p. 5.

2 Sophie RABAU, *Fictions de présence : la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.

fanfiction au point d'adhérer aux effets de transparence produits est loin d'être la seule possible, même si elle occupe une place de choix dans nos représentations de la lecture. Il est pourtant courant de ne pas lire en vue de la fiction, ou du moins de s'en détacher partiellement pour prêter attention à d'autres aspects du texte. Comme le rappelle Christine Montalbetti, un phénomène de décrochage ponctuel peut intervenir à tout moment de la lecture et venir perturber l'ordre du texte, produisant ce qu'elle appelle des interpolations virtuelles :

[L]orsque (couramment) l'ordre de ma lecture n'épouse pas rigoureusement celui du texte, si je relis un paragraphe, je pratique l'interpolation par répétition d'une séquence ou d'une phrase, si je me rapporte par curiosité un peu rapidement à la clause, j'interpole, toujours dans ce texte intangible que produit à chaque fois ma lecture, les dernières phrases du livre à cet endroit où je me suis arrêtée¹.

Ce type de lecture, on le voit, appelle des manipulations spécifiques qui, en s'écartant d'une progression purement linéaire, sont plus susceptibles de détourner momentanément mon attention du monde de la fiction. Marc Escola parle pour sa part de « lecture en piqué » pour décrire un phénomène proche, qui consiste à lire par extraits, à la recherche de fragments que l'on aurait gardés en mémoire, une lecture de butinage qui implique elle aussi de se confronter au support du texte². De la même manière, il suffit que je lise mon Zola crayon ou clavier en main, avec l'intention d'annoter mon exemplaire, d'en commenter un passage précis ou d'en extraire des citations, que je sélectionne tel ou tel terme à l'usage vieilli dans ma liseuse afin d'en obtenir une définition grâce au dictionnaire intégré, pour que ma perception de la matérialité du texte change. Dans le cas de la lecture sur écran, un manque de familiarité avec la machine ou le logiciel employé peut également influencer mon rapport au lu et m'arracher aux rebondissements du récit. Ces comportements de lecture, qui modifient l'équilibre entre exemplaire réel et exemplaire imaginaire au-delà des stratégies matérielles propres aux textes ne sont pas toujours inclus dans la compréhension littéraire, souvent uniformisante, de la lecture : dès lors que l'on admet l'existence double de l'exemplaire, une telle exclusion devient difficilement justifiable.

1 Christine MONTALBETTI, « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique », *op. cit.*, p. 168.

2 Marc ESCOLA, « Lire avec des ciseaux, par Louis-Ferdinand Céline (1933) », sur *Atelier de théorie littéraire*, https://www.fabula.org/atelier.php?Lire_avec_des_ciseaux, mis en ligne le 7 mai 2016, consulté le 26 juillet 2022.

Conclusion

À partir de l'exemplaire se dessine donc une compréhension de la matérialité littéraire suffisamment générale pour ouvrir à la comparaison du papier et du numérique et éviter toute essentialisation des supports, mais suffisamment attentive aux particularités et accidents de la matière pour rendre compte des variations d'équilibres et de stratégies expressives propres à chaque texte, et potentiellement à chaque exemplaire d'un texte. Par un dédoublement conceptuel interne à l'exemplaire, on peut échapper à l'approche dualiste du système allographique, et rendre sa signifiante à la matière textuelle. Cette opération constitue le fondement d'un paradigme de l'exemplaire qui ne consiste donc pas en l'inversion simple des valeurs de l'allographisme : s'il peut désormais recevoir un type d'attention proche de l'autographisme, il ne devient pas pour autant le fétiche qui servait de repoussoir aux critiques de la bibliophilie et de la technophilie. En effet, mon exemplaire existe, dans la plupart des cas, aux côtés d'autres exemplaires, plus ou moins différents, avec lesquels il entretient néanmoins des liens de proximité. Il s'agit donc plutôt de penser cet exemplaire matériel et signifiant, vu et lu, comme un membre de la série ouverte à laquelle il appartient. Dans ce contexte la notion d'œuvre, en tant qu'origine de ses copies et construction linguistique idéale, est rendue caduque et absorbée par un exemplaire qui se tient désormais simultanément dans ma main, et dans la langue.

Chapitre 3 — Construire la divergence matérielle : variations d'exemplaires, du papier au numérique

- Ça me touche beaucoup, ce que vous faites, parce que j'ai un père, il a quatre-vingt quatre ans maintenant, quand il a eu un peu d'argent il a fait relier les livres qui l'avaient enchanté, qu'il avait aimés. Et, je me souviens d'un... des *Poésies* de Leconte Delisle, chez Lemaire. Et vous, vous êtes en train de travailler les *Conversations* de Goethe avec Eckermann. Et là, vous faites...
- L'endossure, c'est à dire la confection du mors au marteau, tout un travail pour coucher les cahiers les uns sur les autres...
- Et permettre, là, dans l'épaisseur qui va rester là de mettre le carton...
- Le carton de la couverture, qui sert de colonne de solidité au livre.

Alain Cavalier, « La relieuse », *24 portraits*, film de 1987 (retranscription).

Introduction

Ma première lecture de Proust s'est faite à partir d'un exemplaire d'*Un amour de Swann*¹, épisode séparé pour l'occasion des deux parties avec lesquelles il est généralement publié et qui l'encadrent pour former *Du côté de chez Swann*, « Combray » et « Noms de pays : le nom ». Il s'agissait d'une édition imprimée de poche de chez Hatier, dans la collection « Classiques & Cie », publiée en 2006 et conçue pour un public scolaire : un dossier en annexe présentait, en plus d'une contextualisation historique et d'une « étude du genre » du texte, divers groupements d'extraits destinés à l'oral du baccalauréat. Le début en était un peu abrupt, les personnages encore inconnus se passant apparemment d'introduction, ce que je me souviens avoir trouvé frappant, malgré les efforts répétés des notes de bas de page pour me familiariser avec Charles Swann et le salon des Verdurin. Au-delà du sentiment de déracinement narratif, qui donnait malgré tout un certain charme à cet univers flouté, j'ai

1 Marcel PROUST, *Un amour de Swann*, Paris, Hatier, 2006.

dû batailler avec l'ampleur des phrases et le rythme narratif. On m'avait dit, ou j'avais retenu de mes autres lectures scolaires, que Proust était long, absolument long : longues phrases, longs romans, longueurs, même. Mon exemplaire, lui, ne l'était pas tellement : 316 pages à la typographie plutôt aérée, très léger en main, bien loin de la pesanteur attribuée aux classiques. Mais des longueurs, certainement, il y avait effectivement des longueurs dans mon texte. La première fois qu'une phrase s'est répétée, je ne l'ai pas tout de suite remarqué. Après tout, j'étais prévenue.

À mesure que je progressais, cependant, il m'a fallu me rendre à l'évidence : cette page m'était, pour une fois, trop familière, et le sentiment de déjà-vu, bien loin de se dissiper, n'a fait pour les suivantes que s'amplifier. La numérotation ne mentait pas : j'étais revenue en arrière dans le récit. Délaissant les Verdurin, j'ai tourné les pages plus rapidement, à la recherche de mots que je n'aurais pas déjà lus. Quelques lignes à peine aperçues suffisaient pour cet examen, et la véritable suite du texte finit par apparaître. Mais le phénomène, j'allais bientôt le découvrir, se répétait régulièrement dans l'exemplaire : désormais, toutes les seize pages, je retrouvais le même nombre de pages connues. Il s'agissait d'une erreur de composition, qui avait permis que des cahiers surnuméraires s'intercalent dans le texte. Mon exemplaire était un in-octavo, comme la plupart des livres de poche, ses feuilles étaient donc, pour l'impression, pliées trois fois, ce qui donnait huit feuillets et seize pages par cahier. *Un amour de Swann* n'en finissait plus de finir. Pour faciliter ma progression et éviter les cahiers fautifs, j'ai choisi de les replier sur eux-mêmes, créant dans l'épaisseur de mon exemplaire des vides qui donnaient une meilleure prise sur la suite légitime du récit. Cela n'effaçait pas les pages en double, qui avaient pour un instant de ma lecture intégré des répétitions dans l'intrigue, et leurs notes déclinant à nouveau l'identité de personnages déjà croisés. Je ne me prononcerai pas sur les longueurs chez Proust, mais *Un amour de Swann* garde pour moi une qualité légèrement onirique, à la fois vague et répétitive, que je n'ai pas retrouvée dans les autres volumes de la *Recherche*, sans doute parce qu'ils sont associés pour moi à des exemplaires *plus courts*. Il est difficile de savoir si des élèves ont effectivement tenté de préparer le baccalauréat à partir de cette édition ; si c'est le cas ils ont dû, eux aussi, trouver le temps long.



Figure 10 : Marcel Proust, *Un amour de Swann*, Hatier Poche, 2006. Les plis correspondent aux cahiers surnuméraires.

Que faire de la différence de nos exemplaires ? Dans le cadre linguistique et opéral que l'on a étudié au chapitre 1, rien, ou si peu. La conception allographique de la littérature qui s'y exprimait justifiait en effet que l'histoire de la production des exemplaires particuliers soit tout à fait écartée des considérations sur la lecture. Seul y importait un rapport de conformité linguistique : ou bien l'exemplaire reproduisait la lettre auctoriale de l'œuvre, le reste de ses caractéristiques étant déclarées *indifférentes* ; ou bien il déformait trop cette lettre, et pouvait alors être considéré comme non-conforme. Mais cette question de l'adéquation au moule opéral laisse de côté, on le constate à travers l'exemple que je viens de donner, tout un pan de la lecture individuelle, qui se fait à partir d'objets aux propriétés particulières. Conformés ou non-conformes, ces propriétés influencent la lecture et la relation à l'exemplaire qu'elle permet d'instaurer. Au sein d'un paradigme matériel, de telles spécificités prennent pour cette raison une importance nouvelle, et ne peuvent plus être ignorées. Contrairement à l'œuvre, la notion d'exemplaire ne constitue pas un modèle unifiant, mais n'a de sens que comprise dans sa diversité matérielle. En tant que lectrice, en effet, je n'ai jamais affaire à l'exemplaire en général, mais à tel ou tel exemplaire particulier. Or, s'ils ne sont plus pensés dans la dépendance de l'œuvre, ces exemplaires n'ont pas de raison d'être considérés comme des entités indifférentes.

En vertu de ce principe, le modèle théorique que l'on cherche à construire se doit d'accorder une place à la production matérielle des exemplaires, conçue non plus comme une opération de mise en conformité à un modèle linguistique, mais comme une fabrique de différences signifiantes, de variantes avec lesquelles la lecture doit composer. Sur le plan méthodologique, un tel choix implique que soient introduites au sein de la théorie des questions habituellement considérées comme relevant de la technique des textes, mais ouvre aussi à un mouvement général de comparaison des exemplaires : ceux-ci ne sont plus saisis uniquement dans leurs ressemblances, mais aussi dans leurs différences. Ces deux principes ont de plus pour conséquence majeure de déstabiliser l'un des fondements du paradigme opéral : l'idée d'une identité du texte, préservable par transcendance au-delà de ses manifestations particulières. À partir du moment où l'on considère que, d'un exemplaire à l'autre, tout depuis le format jusqu'à la langue employée est susceptible de variation, une autre conception de la lecture, plus personnelle, plus diverse et plus incarnée, peut commencer à se dessiner.

Afin d'établir les fondements d'une telle différenciation, on montrera en premier lieu que la lecture d'exemplaire appelle à substituer au principe de ressemblance qui appuyait le paradigme opéral un principe de dissemblance qui permet de faire apparaître une multitude de variations affectant nos objets de lecture. Ce déplacement conceptuel invite à penser autrement les rapports que les exemplaires entretiennent entre eux, en remplaçant le principe structurant qu'était l'identité du texte par celui de la collection des exemplaires. Il ouvre aussi plus largement à une réflexion sur le sens accordé au processus de reproduction au sein d'un paradigme matériel de lecture : en dialoguant avec les théories benjaminienes, on proposera de considérer l'exemplaire comme une copie remarquable. À partir de ces considérations, on établira enfin une typologie des formes de variation des exemplaires, qui permettra d'une part d'approfondir les différences de production des exemplaires papier et numériques, et d'autre part de distinguer les niveaux auxquels les variantes de production identifiées peuvent apparaître. Cette étude systématique devrait permettre, à partir des facteurs de différenciation retenus, de mieux comprendre les matières plurielles des objets avec lesquels chaque lecture et chaque lecteur·ice tour à tour composent.

I. Construire la différence matérielle : vers une unicité des objets de lecture

Le critère principal qui devait, dans le système allographique, attester de la conformité d'un exemplaire à l'œuvre à laquelle il se rattachait, était celui de la notation : celle-ci était l'opération nécessaire et suffisante de production des exemplaires, et permettait l'effacement subséquent de leurs autres propriétés matérielles, donnant lieu à une idéalisation de la lecture. L'œuvre devenait alors un référent unique et relativement fixe. Grâce à elle, nous pouvions considérer, et ce malgré la marge d'erreur susceptible d'affecter toute notation concrète, que nous avons bien lu le même texte que les autres lecteurs, quel que soit l'exemplaire de la *Chartreuse de Parme* qui nous était tombé entre les mains. La lecture opérable était ainsi une activité fondée sur la ressemblance : que j'aie consulté une édition originale, un format de poche, un fichier EPUB ou une numérisation sur Gallica n'était pas réputé la transformer de manière signifiante. Certes, cette lecture n'était pas pour autant univoque : à partir de l'œuvre, d'innombrables interprétations pouvaient émerger et nourrir les échanges entre lecteur·ice·s. Cependant, le texte conservait, sur un plan idéal, son identité : c'est à cette condition que toute conversation critique pouvait avoir lieu.

Pour justifier cette mise à l'écart des propriétés non-linguistiques des exemplaires, Gérard Genette souligne qu'en contexte allographique, il est nécessaire, pour considérer un objet comme une copie ressemblant à un modèle, de sélectionner des traits caractéristiques que l'on s'attend à retrouver :

[A]ucun acte physique, aucun objet matériel n'est susceptible d'une itération rigoureusement identique, et par conséquent toute reproduction acceptée pour telle suppose que l'on néglige ou que l'on « fasse abstraction » d'un certain nombre de traits caractéristiques de la première occurrence, et qui disparaîtront à la deuxième, au profit de quelques autres, propres à celle-ci, et jugés tout aussi négligeables¹.

À défaut d'un tel tri, poursuit-il, tout objet est par défaut unique : on peut bien considérer qu'en levant son bras en miroir d'une autre personne on aura fait le même geste qu'elle ; reste qu'on ne l'aura jamais fait avec le même bras. La sélection allographique opérée dans le processus de reproduction revient donc à identifier le même au sein d'objets textuels qui seront dès lors associés à une identité opérable donnée.

1 Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p. 129-130.

Dans un cadre matériel, cependant, cette recherche d'identité n'a pas lieu d'être : ce sont les objets de lecture, et non l'œuvre transcendante, que l'on cherche à étudier. Il semble alors que l'on doive renverser le principe exposé par Genette afin de mener, en miroir de celle qu'il décrit, une autre opération de construction au sein du processus de reproduction, fondée cette fois sur la différence. Cela revient à substituer à la lecture opérable que soutient le tri allographique une autre forme de lecture. Marine Le Bail propose en ce sens un concept stimulant : celui de « conscience bibliophilique ».

J'entends par là toute forme d'appréhension du livre qui ferait de lui un objet total, caractérisé par une intrication consubstantielle entre texte et matière, et non plus une interface matérielle demandant à être dépassée et mise au second plan au cours de l'opération de lecture. La bibliophilie est en effet avant tout affaire de regard porté sur le livre, un regard qui aurait vocation à neutraliser la traditionnelle dichotomie entre support textuel et objet matériel, et à nier l'assimilation du livre à un simple médium qui trouverait sa justification dans sa transitivité. [...] [Il s'agit] de soutenir qu'un texte n'a de valeur que lorsqu'il s'incarne sous la forme d'un exemplaire précis, ce qui exclut toute transcendance au profit d'une immanence matérielle dont on revendique le primat¹.

Le retournement opéré ici est intéressant en ce qu'il résiste aux valeurs de l'allographisme et fait du stigmatisme associé à la bibliophilie l'instrument d'une appréhension non-dualiste de l'exemplaire livresque : on se souvient que Genette opposait pour sa part la « lecture » de l'œuvre et la « relation bibliophilique » à l'exemplaire, considérée comme non-lecture². Ce déplacement du regard, pour autant, ne porte que sur le livre : il sera nécessaire d'étendre ici cette « conscience » nouvelle à tous les types d'exemplaires. Une telle ouverture a son importance, car elle permet de rendre visible des particularités liées à des modes de production divers, et d'associer la notion d'exemplaire non plus à un support précis mais au concept d'objet individuel de lecture.

La « conscience de l'exemplaire » que l'on se propose de développer a des effets importants sur le principe d'identité textuelle, et permet de faire émerger une multitude de facteurs à partir desquels on peut déterminer que deux lectrices n'ont, en fait, pas lu « le même texte ». Au-delà de cette multiplicité empirique, dont on considérera les effets sur la lecture, c'est l'image du texte comme entité fixe et ressemblante, symboliquement associée à l'imprimé, que les techniques de production numériques comme manuscrites appellent à déconstruire. Face à la crise de lisibilité suscitée par la crainte d'une « mort du livre », on

1 Marine LE BAIL, *L'amour des livres la plume à la main : écrivains bibliophiles du XIX^e siècle*, thèse de doctorat, sous la direction de Fabienne Bercegol et de Françoise Mélonio, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2016, p. 139.

2 Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, op. cit., p. 144.

proposera donc de substituer au principe d'identité du texte un mode plus souple de rapports entre les objets lu : celui d'une collection des exemplaires.

A. « Nous n'avons pas lu le même texte » : déconstruire l'identité textuelle

« Nous n'avons pas lu le même livre » : ainsi s'intitule l'intervention par laquelle Bérenger Boulay ouvrait le séminaire de recherche *Anachronies* en 2012 à l'École normale supérieure. Il y rapporte une expérience très courante : discutant avec un collègue du recueil *Le Fil et les traces* de Carlo Ginzburg, il met en avant la sensibilité formaliste de l'auteur, ce à quoi son interlocuteur répond, perplexe, qu'ils n'ont sans doute pas « lu le même livre¹ ». L'expression, comme le souligne Boulay, fait écho à celle employée par Michel Charles dans un article de la revue *Poétique*, « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », consacré à la multiplication des textes dans la lecture. Charles y faisait le constat suivant : « La formule est juste, selon laquelle, dans la polémique, on en arrive à se demander si l'on a bien lu le même texte : c'est un poncif du débat critique² ». Il faut y entendre l'expression de la méthode pluralisante qui est la sienne : la théorie des textes possibles, dont il a contribué à poser les fondements, réfute en effet l'existence d'un texte unique pour en faire d'emblée un objet multiple, au sein duquel se tissent différentes virtualités d'unités, de cohérence ou de propos.

L'originalité de cette approche est qu'elle constitue une prise de distance vis-à-vis de la manière dont l'allographisme conçoit traditionnellement le texte, quand bien même ce dernier est toujours pensé dans des termes purement linguistiques. Selon Charles, on ne lit en effet pas le même texte lorsqu'on lit une notation, non pas parce qu'elle serait elle-même un facteur de variation, mais parce qu'elle ne peut servir que de point d'appui à la construction de diverses cohérences qui forment le texte uniquement par accumulation. La notation, ou la « lettre », ne saurait donc constituer la vérité « du » texte. Sa position nous fournit un point de départ intéressant pour le problème qui nous occupe, car elle est intermédiaire : se tenant à

1 Bérenger BOULAY, « Nous n'avons pas lu le même livre », sur *Séminaire « Anachronies - textes anciens et théories modernes » 2012-2013 - Atelier de théorie littéraire - Fabula*, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Pas_lu_le_meme_livre, 12 octobre 2012.

2 Michel CHARLES, « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », *Poétique*, vol. 4, n° 164, 2010, p. 387-417 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-4-page-387.htm>, consulté le 20 septembre 2022), p. 389.

l'écart, ou plus exactement en deçà de l'idéalité unifiante propre au modèle opéréal, elle pluralise le texte sans toutefois le matérialiser.

C'est cette absence de matérialisation que je souhaiterais interroger, à partir du glissement sémantique, en germe dans l'article de Charles et qui se prolonge dans le propos de Boulay, du « texte » vers le « livre ». Le recouvrement terminologique est certes courant. Mais l'impression d'une divergence dans les lectures qui les rendrait presque incompatibles mérite aussi d'être prise au sérieux.

Nous n'avons pas lu le même exemplaire

La situation décrite par Boulay comme le constat de Charles en témoignent : tout débat interprétatif, pour peu qu'il soit un peu agité, fera ressortir l'importance du texte-pour-soi, de notre propre compréhension du texte et, par extension, de notre propre expérience de lecture. À partir de ce qui semble être un même « matériau¹ » textuel, on n'aura pas construit la même chose. La théorie des textes possibles fragilise déjà l'identité textuelle portée par le paradigme opéréal en faisant se recouper les notions de texte et de lecture : si ma lecture construit un texte parmi la « collection d'énoncés² » possibles, l'uniformité de l'œuvre n'est plus assurée, et il faut envisager les conditions de coexistence de ces différents énoncés. Ce premier pas de côté en suggère cependant un deuxième, plus radical, et qui renvoie lui-même à une autre situation de lecture fort commune : on peut ne pas avoir lu le même texte spécifiquement parce qu'on n'a pas lu *le même livre*.

Du point de vue de l'exemplaire, il est de fait rare, sauf partage ou prêt, d'avoir lu, au sens strict, la même chose. Ce qui ne revient pas à dire que les textes possibles trouveraient à se manifester concrètement. Charles se tient à l'écart d'une telle idée, car elle lui semble restrictive : il souligne que tous les possibles textuels ne font pas l'objet d'une inscription. Il n'est pourtant pas nécessaire de donner forme aux différentes constructions mentales opérées à la lecture pour considérer que les textes sont des objets matériellement divers. En franchissant tout à fait le pas, on peut avancer que les exemplaires, en tant qu'objets singuliers, constituent le socle d'une autre méthode de déconstruction de l'identité textuelle, qui implique de tenir compte non plus des « textes possibles » au sens strict, mais plutôt des exemplaires possibles.

1 C'est le terme employé par Bérenger BOULAY, « Nous n'avons pas lu le même livre », *op. cit.*

2 Michel CHARLES, « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », *op. cit.*, p. 389.

Dans l'exemple qui occupe Bénéreger Boulay, il est probable que les deux interlocuteurs aient lu des exemplaires d'une même édition, puisqu'il n'en existe pour l'heure qu'une seule en français, parue en 2010 chez Verdier dans une traduction de Martin Rueff¹. À moins que l'un d'entre eux ne se soit procuré (d'abord ? aussi ?) l'édition italienne originale de 2006, chez Feltrinelli², voire (pourquoi pas) le fichier PDF de la traduction portugaise effectuée en 2007 par Rosa Freire d'Aguiar et Eduardo Brandão, facilement accessible dans le réseau des « shadow libraries », ces bibliothèques numériques plus ou moins clandestines issues du mouvement pour le libre accès dans la recherche scientifique³. On voit déjà poindre ici des occasions de divergence : ce qui passe pour un « même » texte circule en réalité dans une multitude de formats et d'objets. Comme le souligne Jerome McGann, « les œuvres littéraires ont tendance à se démultiplier à travers leurs moyens et leurs modes de production ⁴ ». De cette idée, il faut tirer deux conséquences décisives. D'une part, la question du texte lu et celle du « livre », du fichier, du manuscrit, bref de l'exemplaire se recoupent nécessairement : c'est ce que traduisent les glissements de terme observés chez Boulay comme ceux que commentait déjà Genette. D'autre part, ce recoupement ouvre un débat tout à fait vaste : comment lisons-nous nos exemplaires, si l'on admet que leurs propriétés peuvent importer, et quelle forme de multiplicité peuvent-ils produire ?

Manières de n'avoir pas lu le même exemplaire : pour une diversification matérielle de la lecture

S'il est difficile d'épuiser les réponses à une telle question, on peut déjà commencer par signaler que l'idée selon laquelle les exemplaires influencent directement la lecture et que des désaccords interprétatifs peuvent naître de consultations d'objets différents trouve des applications au sein de diverses branches des études littéraires où le principe d'identité du

-
- 1 Carlo GINZBURG, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, Martin Rueff (trad.), Lagrasse, Verdier, 2010.
 - 2 Carlo GINZBURG, *Il filo e le tracce : vero, falso, finto*, Milan, Feltrinelli, 2006.
 - 3 Dans le cas présent, c'est sur Z-Library, archive numérique existant depuis 2009, que j'ai trouvé le fichier issu de la numérisation de l'édition Companhia Das Letras de 2007. Sur l'exemplaire numérisé, on peut reconnaître le tampon de l'UNESP, l'Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, université publique brésilienne située à São Paulo. Il est difficile de fournir un lien fixe permettant de constater la disponibilité de ce titre en ligne, les archives numériques libres étant contraintes, en raison de l'illégalité de leur activité dans de nombreuses juridictions, de changer régulièrement d'adresse d'hébergement. Cependant, il s'agit d'un exemple hypothétique, qui a l'avantage de la cohérence sur le plan des dates ; une recherche en ligne rapide devrait suffire à convaincre les lecteurs et lectrices que des versions numérisées de ce texte circulent, de manière institutionnelle ou non.
 - 4 Jerome J. MCGANN, *The Textual Condition*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991, p. 83: « In each case, literary works tend to multiply themselves through their means and modes of production », je traduis.

texte n'est pas accepté comme un présupposé. Les études de traduction, la bibliographie matérielle, la génétique des textes, la paléographie ou les études numériques sont régulièrement amenées à penser dans leurs propres termes des phénomènes de divergence lectorale, et accordent ainsi un statut à ce qui, dans une perspective purement opératoire, relève simplement des « accidents » de la lecture. Il ne s'agit pas pour autant de suggérer que les variantes sont uniquement une affaire de spécialistes, mais plutôt de montrer qu'elles structurent suffisamment la lecture courante pour être étudiées.

La lecture de manuscrits telle qu'elle est envisagée au sein des études médiévales fournit par exemple un modèle intéressant de réception entièrement configurée par les propriétés matérielles de l'objet consulté. Ceci pour une raison simple : le manuscrit, par comparaison avec le livre imprimé, laisse beaucoup moins oublier le caractère singulier de toutes ses propriétés. Le mode de production de ces exemplaires, qui ne correspond pas à la conception moderne de la reproduction, joue certes un rôle central dans cette visibilité : tout, depuis la graphie, l'encre employée, la matière du support et de la reliure, le nombre de feuillets, la disposition et la forme des lettres, jusqu'au contenu textuel et à la langue est susceptible de varier d'un manuscrit à l'autre, y compris lorsqu'on suppose qu'ils ont été copiés par une même main. En écho au statut des *unica*, ces textes dont nous ne conservons qu'un seul manuscrit, tout exemplaire médiéval peut en réalité se penser comme un *unicum*¹ : en témoigne d'ailleurs le système de cotes pratiqué par les bibliothèques, qui permet d'identifier chaque manuscrit individuellement à un niveau international. Si divers exemplaires possédant des caractéristiques textuelles communes sont généralement rattachés à une tradition textuelle, ce lien n'efface pas leurs propriétés divergentes : quelle que soit la valeur qui leur est attribuée par ailleurs, aucun médiéviste ne niera qu'il existe plusieurs *Chanson de Roland*, et que de l'une à l'autre on n'aura pas lu « le même texte », à plus forte raison car on n'aura pas lu le même exemplaire. Il existe ainsi entre le manuscrit Digby 23 de la Bibliothèque Bodléienne d'Oxford, considéré comme le plus ancien, et des manuscrits comme ceux de Venise VII ou de Châteauroux des différences matérielles majeures : ils comptent chacun quelques 4000 vers de plus que la version d'Oxford et présentent une plus grande diversité dans les mètres employés², ce qui fait aussi varier leur masse, leur nombre de pages, et les gestes sollicités pour la consultation. Les éditions modernes de ces manuscrits,

1 Élodie BURLE-ERRECADE et Valérie GONTERO-LAUZE (dir.), *Le manuscrit unique : une singularité plurielle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2018.

2 Jules HORRENT, *La chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2013 (en ligne : <http://books.openedition.org/pulg/1307>, consulté le 20 septembre 2022).

qu'elles soient produites par la philologie traditionnelle, et donc orientée par une conception idéale de l'œuvre, ou qu'elle laissent une large place aux variantes dans le sillage des travaux de Paul Zumthor¹ et Bernard Cerquiglini², doivent toujours se confronter à la matière d'exemplaires particuliers au nom d'une ressemblance suffisante qui n'exclut pas les différences³.

En étendant ce modèle de lecture à tous les types d'exemplaires, on constate que de nombreux paramètres matériels susceptibles d'influencer la lecture émergent. L'exemplaire numérique, tout d'abord, semble se prêter assez naturellement à une analyse individualisante de par son mode de production : calculé temporellement à partir d'un ensemble de données dans un système particulier, ses itérations matérielles sont à la fois très nombreuses et particulièrement soumises à variation. L'inscription première, présente sur mon disque dur ou tout autre support de stockage, doit être interprétée par divers intermédiaires techniques dont, *a minima*, un processeur et une carte graphique, avant d'être affichée à l'écran. Le texte ainsi affiché variera nécessairement d'une machine à l'autre : taille et qualité de l'écran, de la carte graphique et du processeur utilisés sont autant de facteurs qui vont jouer sur sa forme. Il faut ajouter à ce facteur de variation primaire un facteur secondaire, lié aux logiciels sollicités pour la lecture, qui permettent souvent d'ajuster la mise en page : grossir les caractères d'un fichier EPUB sur ma liseuse modifiera le nombre de pages numériques d'un roman, de même que zoomer à partir de mon navigateur web aura pour effet de réduire la zone de texte affichée. Ces modifications de surface peuvent paraître anodines, mais elles signalent que le texte sur écran se manipule aussi comme un objet plastique, loin d'être une pure composition typographique standardisée. Par ailleurs, certains langages de programmation sollicités pour la lecture machinique de données s'exécutent, dans le cas d'une lecture en ligne, du côté de l'utilisateur et non pas du serveur externe hébergeant les données en question : cela a pour effet d'accentuer l'influence de mes outils de lecture sur l'affichage du texte. C'est par exemple le cas du langage JavaScript, très utilisé pour les œuvres numériques web. Peter Szendy, dans son histoire de l'écoute musicale, parle pour désigner l'écoute moderne, qui est une écoute « appareillée », structurée par de nombreux instruments acoustiques (de

1 Paul ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

2 Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante : histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

3 Patrick MORAN, « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouvence et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle », dans Cécile Le Cornec, Anne Rochebouet et Anne Salamon (dir.), *Le texte médiéval, de la variante à la recreation*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2012, p. 13-25 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03069760>, consulté le 14 septembre 2022).

restitution, de réglage, de remix), d'écoute « configurante¹ ». On pourrait dire à sa manière que la lecture numérique est, en raison de son outillage spécifique, plus configurante que la lecture sur papier : les instruments de la lecture sur écran me permettent en effet d'agir sur l'apparence du texte, ce qui va avoir des effets plus ou moins marqués sur la réception.

Au-delà des formes de distinctions propres à certains supports, cependant, de nombreux phénomènes transversaux permettent de différencier les exemplaires. Les variations d'éditions vont aussi largement conditionner la lecture individuelle, quel que soit le médium considéré. Rudolf Mahrer évoque à ce sujet une expérience de lecture divergente ayant eu lieu dans un lycée suisse après qu'un enseignant eut mis au programme *La Grande Peur dans la montagne*, roman de Charles Ferdinand Ramuz :

Il avait recommandé à ses élèves d'acquérir une édition peu chère, celle des « Cahiers rouges » de Grasset, sans en imposer l'achat ; en Suisse romande, certains jeunes lecteurs ont déjà ce roman dans la bibliothèque familiale, au milieu d'une édition complète des œuvres de l'auteur. Cette diversité d'édition ne serait guère gênante ; tout au plus poserait-elle des problèmes de pagination au moment d'analyser des passages en classe. Car d'une édition à l'autre, ce qui est susceptible de changer, n'est-ce pas, c'est la mise en page, et non la mise en texte. Il y eut pourtant un problème, particulièrement éclatant lors de la conclusion du cours consacrée au commentaire des dernières lignes du roman. L'enseignant donnait à ces lignes tout le poids qu'elles méritent dans un récit, fantastique qui plus est. Quelques élèves intervinrent alors pour signifier que, cette clause dont le maître faisait grand cas, elle ne figurait pas dans leur livre ! Les dernières lignes du roman dans l'édition Grasset, en effet, n'apparaissent pas dans les *Œuvres complètes*. Le constat ne laissa pas d'interloquer l'enseignant et d'indigner les élèves (le mot est pesé). Manifestement, pour eux, l'œuvre devait avoir un texte, unique et sûr².

Ici l'indignation des élèves tient au fait que, si l'on s'attend à des divergences formelles d'une édition à l'autre (qui sont ici traitées comme mineures par l'enseignant), la lettre du texte est, elle, censée être ressemblante : comment, dans ces conditions, devaient-ils interpréter ce qu'ils avaient lu ? Le cas est intéressant car il permet de mettre en lumière deux phénomènes. D'abord la part de fiction qui s'attache à toute croyance en l'identité du texte, et qui contredit la réalité de la production des exemplaires : en l'occurrence, la variation est même d'origine auctoriale, puisqu'entre l'édition de 1926 chez Grasset et celle des *Œuvres complètes*, en 1941 chez Mermod, Ramuz supprime les dernières lignes du texte dans un mouvement de réécriture après publication qui connaît de nombreux autres exemples. Ensuite, le tri attentionnel auquel se livrent ici lecteurs et lectrices pour éliminer d'autres variantes matérielles qui distinguent en fait leurs exemplaires, issus d'éditions diverses : seule la

1 Peter SZENDY, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 27 et suivantes.

2 Rudolf MAHRER, « Anecdote », *Genesis. Manuscripts – Recherche – Invention*, n° 44, 9 mai 2017, p. 7-15 (en ligne : <http://journals.openedition.org/genesis/1603>, consulté le 20 septembre 2022), p. 7.

pagination est conçue comme un problème, ce qui n'est pas anodin d'un point de vue matériel car cela engage aussi bien des différences de mise en page que de formats ou de rythme de lecture. On ajoutera que, si les différences d'édition sont dans cet exemple considérées comme surmontables en dehors des atteintes au texte auctorial, ce n'est pas toujours le cas : les épreuves littéraires des différents examens et concours français imposent généralement une édition à tou·te·s les candidat.e.s, ce qui permet de montrer que ce qui passe pour un « même texte » se conçoit parfois à des échelles différentes. Il est bien évident de ce point de vue que mon exemplaire de Proust dans l'édition Hatier de 2006 était peu adapté à la préparation du baccalauréat, même s'il avait été conçu dans ce but : la lecture à laquelle il donne lieu sur le plan matériel s'inscrit dans un trop grand décalage avec celle attendue à l'examen.

Cet attachement à l'identité de la lettre auctoriale peut être remis en cause par divers autres moyens. La question de la langue du texte est ainsi un facteur de variation des exemplaires qui influe aussi bien sur la lettre que sur la forme : de ce point de vue, les traductions peuvent être pensées comme une catégorie d'exemplaires qui ne se lisent pas comme des objets identiques. De la même manière, au-delà des questions de pagination, c'est aussi l'ordre qui, dans certaines éditions, peut varier : il connaît parfois des modifications au sein des recueils de nouvelles, et les variations sont particulièrement drastiques pour les textes dont la forme est peu fixée, comme les *Pensées* de Pascal. Ainsi, selon la disposition des liasses privilégiée, j'aurai plutôt l'impression de lire un traité philosophique ou un prêche religieux ; un texte inachevé ou un texte à l'esthétique volontairement fragmentaire.

Enfin on soulignera que les divergences d'édition n'ont pas besoin de transformer ou de déplacer la lettre du texte pour produire sur la lecture des effets signifiants. *Albert Angelo*, roman de B. S. Johnson¹, est célèbre pour présenter, dans sa forme imprimée, un trou qui, découpé dans l'épaisseur de trois pages au milieu du récit, annonce « à l'avance » aux lecteurs et lectrices qu'un personnage s'apprête à mourir assassiné. Un tel choix de mise en forme doit évidemment faire l'objet d'une adaptation dans l'édition numérique du roman que propose l'éditeur McMillan² : les phrases qui apparaissaient dans le trou sont répétées en deux endroits distincts (celui où il devenait lisible dans les exemplaires papier et celui où il était imprimé) et séparées du reste du texte par des lignes continues. Une photographie des pages découpées dans l'édition originale est de plus ajoutée à l'exemplaire. Il est apparent que, d'une édition à

1 Bryan Stanley JOHNSON, *Albert Angelo*, Londres, Constable, 1964.

2 Bryan Stanley JOHNSON, *Albert Angelo*, livre numérique, Pan MacMillan, 2017.

l'autre, l'effet produit par l'annonce de la mort ne se produit pas dans les mêmes conditions, et n'a probablement pas les mêmes effets sur celles et ceux qui consultent l'exemplaire. L'édition numérique doit de plus rendre compte de la présentation adoptée dans une note introductive, qui révèle par avance le procédé et invite à construire une relation d'équivalence entre les exemplaires qui ne peut s'assimiler au principe d'identité textuelle.

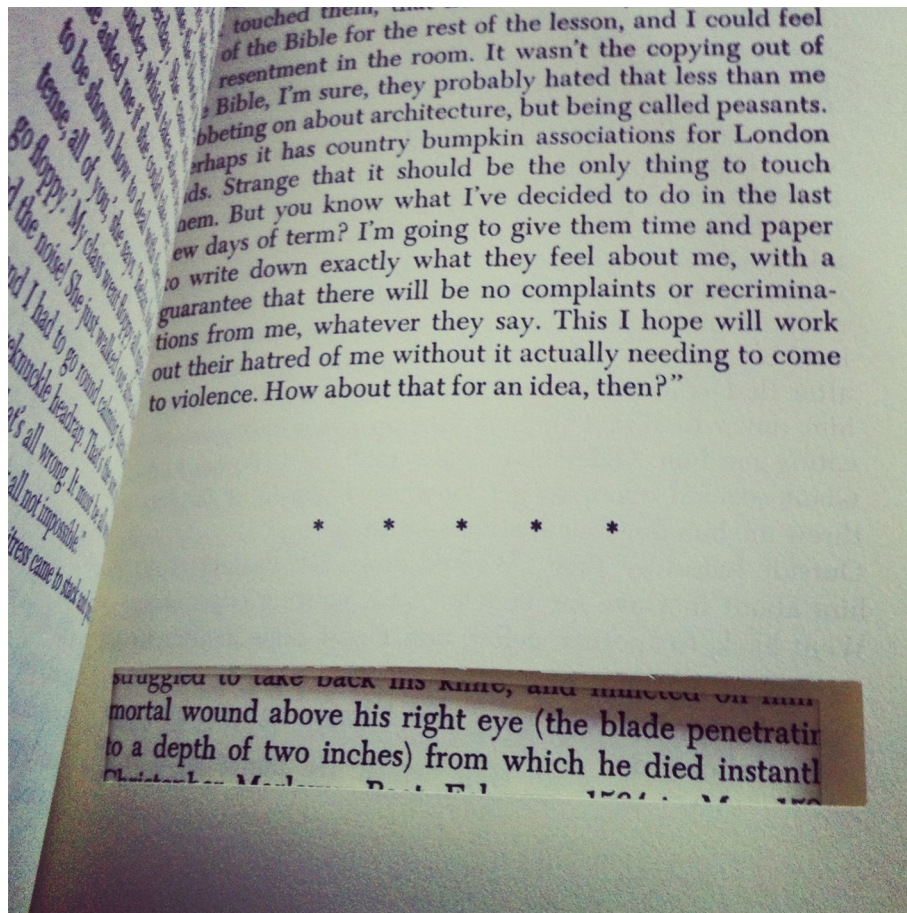


Figure 11: B. S. JOHNSON, *Albert Angelo*, Constable, 1964, p. 149.

will be no complaints or recriminations from me, whatever they say. This I hope will work out their hatred of me without it actually needing to come to violence. How about that for an idea, then?"

* * * * *

struggled to take back his knife, and inflicted on him a mortal wound above his right eye (the blade penetrating to a depth of two inches) from which he died instantly.

Figure 12: B. S. JOHNSON, *Albert Angelo*, MacMillan, 2017, édition numérique.

Les différences matérielles qui séparent des exemplaires issus de processus de production distincts peuvent ainsi rendre sensibles la manière dont les propriétés les plus « concrètes », souvent considérées comme les moins signifiantes, influencent néanmoins la lecture et l'interprétation. Il en va ainsi de l'expérience de cette chercheuse qui fait part de la surprise et de l'émotion ressentie quand, après avoir travaillé plusieurs mois sur la version numérisée du manuscrit Hébreu 4 de la Bibliothèque Nationale de France¹, elle découvre en salle d'archives un objet de 45 kilos, haut de près de 50 centimètres. L'« impression physique² » produite par l'exemplaire est alors invoquée comme un critère d'appréhension important : de fait, il est évident que les manipulations et l'usage de l'exemplaire numérisé (qui ne crée par ailleurs aucun effet d'échelle puisqu'il est modulable et permet de grossir des détails à volonté) diffèrent assez drastiquement de ceux de l'exemplaire papier. Le même billet met en parallèle la question du poids des exemplaires papier et celle du « poids » des fichiers des numérisations de manuscrit, qui sont différemment « lourds » (au sens où ils occupent un espace de stockage important) : cette dimension n'est pas non plus sans conséquence sur leur lecture, qui se fait souvent en ligne et peut donc affronter des temps de chargement plus important d'une visualisation à l'autre.

Un telle expérience de lecture comparée permet d'attirer plus largement l'attention sur d'autres dimensions de la « présence physique » des exemplaires, qui sont porteuses d'informations sensorielles signifiantes. La couverture d'un exemplaire papier ou l'illustration mise en exergue d'un exemplaire numérique créent ainsi une « image » de la lecture à venir qui peut orienter les attentes ou marquer la mémoire : c'est à sa couverture rouge que le narrateur du *Temps retrouvé* reconnaît dans la bibliothèque du prince de Guermantes l'exemplaire de *François le Champi* qu'il associe un instant à celui de son enfance³. De la même manière, la couleur de l'encre ou des pixels composant les caractères, par les contrastes qu'elle instaure parfois, dirige aussi l'attention de lecture : un hyperlien sera souvent par convention bleu ou violet selon que j'ai ou non déjà cliqué dessus ; et dans le roman *House of Leaves* de Mark Danielewski⁴, le fait que toutes les occurrences du mot « house » (maison)

1 Anon., *Bible. A.T. (hébreu) תנ"ך*, Bibliothèque nationale de France, 1286, Hébreu 6, (en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10548355g>, consulté le 20 septembre 2022).

2 Élodie ATTIA, « Quelques réflexions sur "Le catalogue du futur ?" (<https://mbh.hypotheses.org/423>) », sur *MBH - Manuscripta Bibliae Hebraicae*, <https://mbh.hypotheses.org/566>, 17 mars 2017.

3 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé* (1927), Pierre-Edmond Robert (dir.), Paris, Gallimard, 1990 (édition originale : 1927), p. 191. Voir chapitre 2.

4 Mark Z. DANIELEWSKI, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000. On notera d'ailleurs que le parallèle entre la couleur des hyperliens et celle que choisit Danielewski pour un roman qui a d'abord été publié sous forme imprimée n'est sans doute pas tout à fait fortuit.

apparaissent en bleu dans les exemplaires des éditions couleur donnent au terme une résonance et une présence typographique particulière. Enfin, l'âge de l'exemplaire peut aussi jouer sur la lecture qui en est fait. On a déjà évoqué l'usure de la page noire de l'édition originale de *Tristram Shandy* : le deuil symbolique de Tristram sera-t-il perçu de la même façon dans cet exemplaire qui a traversé le temps et dans le noir apparemment inusable des pixels des exemplaires numériques examinés en regard¹ ? L'âge d'un exemplaire numérique, pour sa part, peut se faire sentir par des lenteurs d'affichage ou des dysfonctionnements qui altèrent également l'expérience de réception. L'exemplaire, qu'il soit papier ou numérique, peut enfin ne pas être « à jour » : une édition datée des œuvres complètes d'un auteur ancien ne contiendra pas les derniers fragments textuels découverts, de la même manière qu'une page web non-actualisée pourra ne pas afficher l'état du texte consulté le plus récent. D'un support à l'autre, bien entendu, les temporalités seront alors très différentes, de même que le sens donné à la notion de vieillissement.

Tous ces facteurs de variation sont loin d'être exhaustifs, et on pourrait prolonger longtemps la liste des propriétés matérielles qui singularisent la lecture d'exemplaire. Ils illustrent en tout cas le renversement opéré par rapport aux critères allographiques de reproduction des textes : l'exemplaire permet de construire la différence matérielle des lectures là où l'œuvre appuyait la construction de leur identité. Ce renversement, on le constate, ne relève pas simplement d'une attention matérielle à l'objet lu : il demande aussi de faire l'hypothèse que les propriétés particulières de l'exemplaire influencent tous les aspects de la lecture, ce qui implique en définitive que, d'une lecture à l'autre, on n'aura jamais consulté exactement le même exemplaire.

B. De l'identité textuelle à la collection des exemplaires

Construire la différence de nos exemplaires implique également de repenser le mode de relations qu'instaurerait entre eux le paradigme opéral, où dominait le critère de l'identité linguistique. Ce dernier s'étant largement construit, sur le plan historique, à travers une association au livre imprimé, les développements du numérique et de techniques de production nouvelles ont d'abord été perçus, sur le plan culturel, comme une mise en crise de la textualité. On a déjà évoqué le versant euphorique de ce constat à travers le point de vue technophile sur l'hypertexte et sa lecture, où l'idéal d'un morcellement voire d'une

1 Voir chapitre 2, p.143.

pulvérisation du texte restait cependant tempéré par une conception traditionnelle de l'auctorialité. Mais sous l'enthousiasme se dessinaient aussi des interrogations relatives à des habitudes de lecture fondées sur la répétition du même et sur une certaine fixité de la lettre du texte lu. Plus profondément, la difficulté à percevoir l'exemplaire numérique dans la lecture sur écran et à appréhender son fonctionnement a eu pour effet de fragiliser les bases sur lesquelles la cohérence textuelle s'était traditionnellement construite, révélant du même coup le rôle essentiel, malgré sa secondarité, que jouait la notion au sein du paradigme opéral. La structure et le mode de production propres aux exemplaires numériques offre pourtant, dès lors qu'on s'y intéresse dans une perspective matérielle, des occasions de décentrer le regard porté sur cette cohérence, tout en invitant à considérer le codex et le livre sous un jour différent. Derrière les craintes d'une mort du livre, ce sont surtout celles d'une mort du texte qui s'expriment. Face à ces inquiétudes, on verra que l'on peut proposer de créer des formes de cohérences alternatives qui tiennent compte des différences des exemplaires, à travers le principe de collections construites par airs de famille et ressemblances suffisantes.

La lecture au prisme du numérique : la fin du texte ?

La textualité numérique, comme on l'a déjà signalé rapidement, semble se prêter avec moins de facilité au processus de construction de l'identité textuelle propre au paradigme opéral, pour des raisons qui relèvent à la fois des propriétés techniques des exemplaires considérés et de leur perception dans un contexte où l'imprimé a été pendant plusieurs siècles l'objet dominant de la lecture. Elle a de ce point de vue constitué une mise en crise des principes qui gouvernaient la lecture opérable, fondée comme on l'a vu sur un critère de ressemblance (« nous avons lu le même texte »), mais aussi de fixité (« nous avons lu un même texte, que nous pouvons relire ») et d'homogénéité (« nous avons lu *un* texte, aux limites nettement identifiées »). Le numérique fait perdre de l'évidence à des principes qui avaient été partiellement naturalisés, ce qui permet de constater que le livre, et plus largement le codex, ne produisent pas que des lectures alignées sur ces critères. Un nouveau régime de lecture peut alors s'inventer : celui d'une lecture matérielle évolutive et hétérogène.

L'idée que le texte est une entité qui présente une certaine fixité a largement été nourrie par les techniques d'inscription de l'imprimerie, qui entretiennent l'idée (surtout par comparaison avec la lettre manuscrite) d'un caractère définitif du processus de production :

une fois les caractères imprimés, ils ne se transformeraient plus¹. La lecture, de par cette fixité, deviendrait elle-même reproductible : on relirait toujours la même notation, avec une relative fiabilité. Une partie des exemplaires numériques contreviennent à ce principe d'une façon particulièrement visible, en exploitant la réinscriptibilité propre au processus de production des objets numériques pour évoluer dans le temps. Cette évolutivité bouleverse certaines des habitudes de lecture associées au livre, en particulier la relisibilité matérielle du texte qui nourrissait entre autres la conversation critique. Robert Coover, pourtant défenseur de la littérature hypertextuelle, formule ainsi dans un célèbre article consacré à la mort du livre une question essentielle : « How does one judge, analyze, write about a work that never reads the same way twice ?² » Coover pense notamment à *Hotel*, une expérience d'écriture numérique participative qu'il a mise en place avec ses étudiants à l'université de Brown autour d'un hôtel fictionnel où chacun était libre d'imaginer personnages et intrigues³. Le projet, en évolution constante dans ses années d'activité, se prêtait en effet difficilement à une lecture « fixe » du fait de ses mises à jour perpétuelles. Ce type d'écriture collective n'a pas disparu : il renvoie à des créations en ligne fonctionnant collaborativement en vue de développer des univers fictionnels, souvent sur le modèle de forums ou d'encyclopédies (Wiki)⁴. La réception de ce genre de créations rend saillante une mobilité qui rompt avec les perceptions attachées à la lecture papier : si les lectures peuvent diverger, c'est que les

1 On peut d'ailleurs faire l'hypothèse que cette idée de fixité a pu nourrir la vision allographique d'une œuvre transcendante chez Genette, comme celle d'une identité orthographique des exemplaires chez Goodman : en ce sens, il existe sans doute un imaginaire technique sous-jacent à la théorie, qui oriente ses constructions, ce qui expliquerait aussi pourquoi Genette ne se confronte pas à la question de l'art numérique.

2 Robert COOVER, « The End of Books », *New York Times Book Review*, 21 juin 1992, p. 24-25 (en ligne : <https://archive-nytimes-com.proxy.rubens.ens.fr/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html?pagewanted=all>, consulté le 6 septembre 2022).

3 Il est difficile de déterminer durant combien de temps cette œuvre a existé : Scott Rettberg situe l'atelier d'écriture qui l'a alimentée entre 1993 et 1996 ; mais l'article de Coover en fait mention dès 1992, et il semble que le projet existait en fait déjà en 1991. Un article de 2010 de la revue *Wag* mentionne que le site est encore accessible à cette date, mais dans un état de délabrement avancé (liens morts, écriture anarchique). On peut supposer que l'œuvre a disparu peu de temps après.

Robert Moor, « Hotel Coover », *Wad*, n° 5, 2010, en ligne : https://wagsrevue.com/Issue_5/index_coover.php#/44 (consulté le 24 juin 2021).

4 On peut penser par exemple au site *L'arbre des possibles* (<http://www.arbredespossibles.com/index.php>, consulté le 28 juin 2021), créé en 2002 à l'initiative de l'auteur Bernard Weber, qui repose sur un principe de contributions par arborescence proche de celui des forums Internet : chaque internaute y est encouragé à proposer des scénarios anticipant le futur de l'humanité et à développer les fictions futuristes proposées par les autres contributeurs. Pour un exemple plus récent, et qui adopte une architecture d'encyclopédie participative de type Wiki, on consultera le site de la fondation SCP (<http://fondationscp.wikidot.com/>, consulté le 28 juin 2021), projet fictionnel collaboratif consacré à l'invention de fiches recensant créatures et phénomènes paranormaux. Ces deux sites sont séparés par une génération technique, et la forme collaborative adoptée nourrit directement les pratiques d'écriture : là où le forum prend en compte la chronologie des contributions et permet aux internautes de se répondre en prolongeant le texte d'un autre utilisateur, le Wiki joue nettement de sa forme hypertextuelle pour relier entre eux les différents ajouts.

exemplaires ne sont plus stables. Cette mobilité ne touche pas uniquement le processus de réinscription, mais affecte également la conservation, et donc la lisibilité même des objets numériques. En effet, après avoir exprimé le souhait que *Hotel* survive pendant plusieurs siècles, Coover évoque immédiatement les facteurs qui vont au contraire fragiliser son existence : obsolescence du logiciel Intermedia utilisé pour concevoir le projet, incompatibilité avec les logiciels qui l'ont remplacé, ainsi que la charge de travail que représente une conversion du projet vers un autre système¹.

Ce constat renvoie à un phénomène extrêmement courant dans la lecture sur écran : nombreux sont les textes devenus inaccessibles, ou dont la structure se dégrade progressivement. Pour revenir sur des exemples déjà cités, *Principes de gravité*² est, depuis janvier 2021, beaucoup plus difficilement consultable : la fin de la prise en charge par les navigateurs web du logiciel Flash Player, utilisé dans de nombreuses œuvres numériques, impose désormais d'interpréter informatiquement le contenu de l'œuvre via un émulateur externe, ce qui requiert des compétences techniques comme l'intervention dans le code HTML des pages concernées. De la même manière, certains des hyperliens activables dans *De la déception* de Xavier Malbreil³ renvoient vers des pages d'erreur, signe d'un dysfonctionnement au niveau de l'architecture du site ou du serveur l'hébergeant. Ce type de dégradation crée nécessairement des expériences de lecture contrastées dans le temps, y compris pour une même lectrice et sur une même machine : il désigne de manière très visible le potentiel de non-reproductibilité de la lecture sur écran.

Cette non-reproductibilité, il faut y insister, est très différente de celle qui existait sur le plan interprétatif au sein du paradigme opéral (où il était admis que, si on lisait les mêmes caractères, le texte pouvait, lui, donner lieu à des compréhensions et des constructions sans cesse renouvelées). Si elle correspond à une spécificité technique de l'exemplaire numérique, elle invite aussi à reconsidérer la fixité attribuée au livre, qui peut aussi être déconstruite. Certes, un exemplaire imprimé n'évoluera pas selon la même temporalité qu'un exemplaire numérique. Cependant il peut toujours perdre des pages, se trouer et subir plus largement des accidents ; sur le plan collectif, on a aussi vu que les différentes éditions renouvelaient les exemplaires d'un « même texte » dans le temps⁴. Le numérique joue donc ici le rôle d'un outil

1 Robert COOVER, « The End of Books », *op. cit.*

2 Sébastien CLICHE, *Principes de gravité*, <http://projets.chambreblanche.qc.ca/principes/index.html>, 2005.

3 Xavier MALBREIL, *De la déception*, <http://www.0m1.com/deception/decept0.htm>, 2007.

4 Sans parler encore des modifications que les lecteurs et lectrices eux-mêmes peuvent y apporter, qui feront plus spécifiquement l'objet du chapitre 7.

de comparaison invitant, en raison de certains traits matériels plus saillants, à considérer autrement le temps des exemplaires, leurs manières d'évoluer et de se transformer.

Le second principe de la lecture opérable qui se trouve déstabilisé par les développements de la textualité numérique est l'idée selon laquelle le texte constitue une entité homogène, aux frontières définies. En effet, son association à la lettre auctoriale lui confère une unité apparemment claire : *La Chartreuse de Parme*, c'est « le texte de Stendhal ». La forme de l'objet-livre a symboliquement renforcé cette idée d'une totalité qui viendrait s'incarner dans les exemplaires, quand bien même elle ne correspond pas à la réalité des modes de publication. Le texte linguistique pouvait s'ouvrir à un vaste réseau intertextuel ; mais l'exemplaire, lui, devait se garder d'une contamination par des textes autres, qui viendraient en invalider la conformité. La capacité de l'écran à juxtaposer des éléments issus de sources diverses vient bousculer cette exigence d'homogénéité : « c'est le même support, en l'occurrence l'écran de l'ordinateur, qui fait apparaître face au lecteur les différents types de textes qui, dans le monde de la culture manuscrite et *a fortiori* de la culture imprimée, étaient distribués entre des objets distincts¹ ». Dans le cas d'une lecture en ligne, par exemple, tout hyperlien propose, par comparaison avec une lecture papier où les frontières de l'objet de lecture sont nettement perçues, une manière de saut dans le vide : la « page » suivante peut s'inscrire dans une forme de continuité avec ce que je viens de lire, mais elle est également susceptible de m'envoyer en un tout autre point du réseau pour lire ce qui apparaîtrait comme un « autre » texte.

Ce potentiel de décontextualisation est parfois exploité dans des créations numériques qui ouvrent volontairement des « portes de sortie » à la lecture. La fiction hypertextuelle *Apparitions inquiétantes* d'Anne-Cécile Brandenbourger intègre par exemple, parmi les multiples liens qui organisent le récit, des URL externes au domaine de l'œuvre (www.anacoluthie.be, qui héberge plusieurs créations numériques d'un collectif d'artistes)². Sur la page intitulée « LA CAUSE » sont évoquées les activités politiques clandestines de Roberto, l'un des personnages ; l'image d'un pistolet accompagnée de la phrase « The Gun Speaks » est cliquable, et permet d'accéder à un site en anglais consacré à l'histoire de la Fraction armée rouge. D'un point de vue structurel, ce site extérieur vient prolonger l'une des nombreuses « impasses » narratives d'*Apparitions Inquiétantes*, qui impose régulièrement à

1 Roger CHARTIER, « La mort du livre ? », *Communication & langages*, n° 159, 2009, p. 57-65 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2009-1-page-57.htm>), p. 62.

2 Anne-Cécile BRANDENBOURGER, *Apparitions Inquiétantes*, <http://www.anacoluthie.be/bulles/apparitions/jump.html>, 1998.

ses lecteurs des retours en arrière afin de retrouver les branches non-explorées du texte. Il s'agit du seul hyperlien accessible sur la page, et il pourrait dans l'absolu constituer une échappée pour certaines lectrices se laissant absorber par la lecture du site et de sa documentation au détriment de la poursuite de l'intrigue. Dans l'absolu, car dans les faits il paraît plus probable que le désir de poursuivre la lecture initiale l'emporte : le lien trouve ici l'essentiel de son potentiel expressif dans son extériorité, et son adresse permet à elle seule de comprendre, pour des lecteurs qui reconnaîtraient les noms de Baader et de Meinhof, l'allusion exploitée par la fiction. Pour autant, on est bien face à un exemplaire prévoyant structurellement un point de fuite vers d'autres lectures, que la proposition soit ou non prise au sérieux. L'hyperlien fragilise ici la notion de frontière matérielle de l'exemplaire ; dans une lecture sur écran, le caractère conventionnel de cette notion est par ailleurs plus visible dans la mesure où je peux toujours, sur la même surface, décider d'accéder à d'autres données, et afficher d'autres exemplaires.

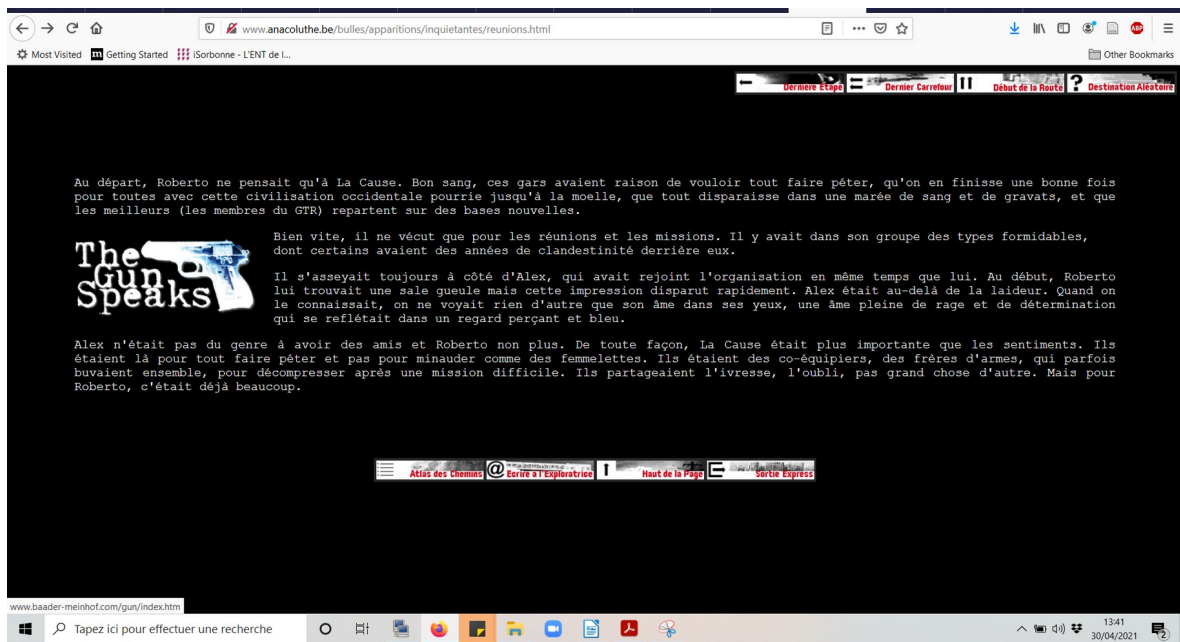


Figure 13 : Anne-Cécile Brandenbourger, *Apparitions inquiétantes*, « The Gun Speaks », <http://www.anacoluth.be/bulles/apparitions/inquietantes/reunions.html>.

Cette labilité des frontières de la lecture numérique et de l'unité de l'exemplaire invite à reconsidérer l'homogénéité qui est souvent accordée aux exemplaires livresques. Elle rappelle d'une part que l'association d'un exemplaire à une lettre auctoriale unique est une construction historique. Roger Chartier souligne que la perception d'une unité textuelle faisant correspondre totalité signifiante et « corps » du livre est le fruit d'un processus lent¹. Ce qu'on appelle « livre unitaire », c'est-à-dire un codex regroupant les textes d'un même

1 Roger CHARTIER, « La mort du livre ? », *op. cit.*

auteur ou parfois un seul texte, apparaît entre le XIV^e et le XV^e siècle autour d'œuvres poétiques comme celles de Pétrarque ou de Christine de Pizan. Avant cela, les textes n'appartenant pas à la tradition savante, c'est-à-dire les textes en langue vulgaire, étaient le plus souvent présentés au sein de miscellanées les juxtaposant parfois sans tenir compte des différences de périodisation ou de genre, voire de langue de rédaction¹. De tels principes de composition justifient que, dans l'étude des textes anciens, on ait pu en appeler à prendre en compte l'unité matérielle du codex, « unifié par l'intention du maître d'ouvrage », en réaction aux travaux philologiques qui isolaient des extraits des miscellanées pour les traiter comme des œuvres autonomes².

On voit apparaître ici une manière alternative de construire la cohérence textuelle : non plus à partir de l'idée d'œuvre auctoriale, mais en fonction de la composition matérielle de l'exemplaire. De fait, bien des exemplaires imprimés pourraient aussi être convoqués pour fragiliser l'idée d'homogénéité textuelle qui leur est parfois attachée : les anthologies mêlent ainsi des extraits issus de différentes sources actoriales, la publication en feuilleton « fragmente » l'unité opérable en plus d'intégrer le texte littéraire à un journal lui-même composite, et même les recueils de nouvelles attribuées à un même auteur questionnent le principe de texte « unitaire ». On pourrait d'ailleurs facilement aller plus loin en soulignant que chaque édition de *La Chartreuse de Parme* contient généralement, en plus du « texte de Stendhal », un appareil de notes, une préface, des corrections, bref un ensemble d'éléments qui, si on ne les écarte pas au titre qu'ils seraient « paratextuels », introduisent aussi une hétérogénéité dans l'exemplaire considéré d'un point de vue opérable. La question ne serait alors plus véritablement de déterminer les frontières du texte, mais celles de l'exemplaire et du cadre matériel qu'il permet de construire pour la lecture. Là où la remise en cause du critère de fixité débouchait sur une attention plus marquée à la temporalité de tous les exemplaires, c'est peut-être à leur spatialité, leur structure, aux voisinages qu'ils peuvent créer (dans la bibliothèque ou sur le net) que mène la question du texte unitaire et homogène.

« Mort » du texte livresque : affaiblissement du modèle opérable et crise de lisibilité

Les opérations de déconstruction des principes de la lecture opérable, comme la désessentialisation des propriétés du livre imprimé qu'elles suggèrent, peuvent donc alimenter

1 *Ibid.*, p. 61-62.

2 Bernard CERQUIGLINI, « “Vingt ans après” », *Genesis. Manuscripts – Recherche – Invention*, n° 30, 20 juin 2010, p. 15-17 (en ligne : <http://journals.openedition.org/genesis/94>, consulté le 16 septembre 2022), p. 16.

l'invention d'autres modes de cohérence permettant de penser les relations entre des exemplaires divers. Cependant, sur le plan culturel les développements de la textualité numérique ont surtout été vécus comme une déstabilisation des habitudes de lecture menaçant la place occupée par le livre dans nos sociétés, et culminant dans des discours dysphoriques. Bertrand Gervais parle de « crise de lisibilité » pour décrire cette rupture, soulignant qu'elle a directement contribué à un imaginaire de la fin qui s'exprime aussi bien dans l'espace médiatique que dans la poétique de certains écrivains et artistes¹. On voudrait suggérer ici que cette crise de lisibilité est plutôt liée à l'affaiblissement de la conception dominante du texte que l'on vient d'examiner qu'à une hypothétique disparition du livre comme objet de lecture.

Parmi ces discours catastrophistes, la manière dont l'écrivain Éric Chevillard évoque les transformations de la lecture face au numérique paraissent révélatrices d'une superposition des arguments où livre et texte se trouvent confondus. Auteur, depuis 2007, d'un blog littéraire nommé *L'Autofictif*, qu'il alimente quotidiennement et qui donne lieu à des éditions papier régulières, Chevillard publie au mois de février 2012 plusieurs billets consacrés à la lecture sur écran. Le 3 février, il écrit ainsi :

Ce qui a changé : nos lectures se déposaient, se sédimentaient en nous, un trésor s'accumulait, l'ensemble nous structurait comme un fin squelette de références ; ce corpus comme un corps second, plus intelligent et même plus sensible. Nous lisons encore, mais plus rien ne s'inscrit. Les phrases fulgurent, flashes, éclairs, fusées. Nous en faisons profit dans l'instant, comme de toute chose, en consommateurs impatientes et fébriles, déjà séduits et tentés par une autre proposition. La tablette numérique est en effet l'ardoise magique qui convient à ce nouveau mode de l'être. Le volume de papier sitôt lu encombre la maison comme un cadavre².

Quelle est la lecture décrite ici par Chevillard ? Il est d'abord difficile de le discerner, tant le corps des lecteurs et lectrices semble ici se confondre avec le support livresque, comme si la lecture d'imprimés laissait elle-même une *impression* plus durable dans le for intérieur. En comparaison, la lecture numérique ne produirait, à l'image de son support, que des « fulgurances » ne laissant aucune trace. Face à l'écran, « plus rien ne s'inscrit ». La formulation est curieuse, d'abord parce que la production des exemplaires numériques repose bien sur une forme d'inscription que l'écran permet de manifester, mais surtout parce qu'elle

1 Bertrand GERVAIS, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *LHT Fabula*, n° 16, 20 janvier 2016 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/lht/16/gervais.html>, consulté le 20 septembre 2022).

2 Éric CHEVILLARD, *L'autofictif croque un piment : journal 2011-2012*, Talence, L'Arbre vengeur, 2013, p. 105-106.

Pour une analyse des commentaires de l'auteur sur les pratiques mémorielles associées au livre et à l'écran, voir Estelle MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, thèse de doctorat, sous la direction de Nathalie Piégay, Paris, Sorbonne Paris Cité, 2017, p. 202-204.

traite aussi la mémoire des lectrices et lecteurs comme une surface à inscrire. L'écran devient en regard, comme par une régression vers un stade infantile de la lecture, une « ardoise magique » sur laquelle le texte ne « tient » plus, condamnant lecteurs et lectrices à l'amnésie. Pourtant, à mieux y regarder, c'est surtout le caractère évolutif de la lecture numérique et l'impression d'éclatement qu'elle produit qui semble poser problème. « Rien ne s'inscrit » car l'affichage à l'écran est susceptible de renouvellements réguliers (par « flashes ») ; les lecteurs deviennent des « consommateurs » sans cesse « tentés par une autre proposition » car les frontières du texte semblent avoir disparu.

Un peu plus loin, Chevillard souligne que le maniement fétichiste de la liseuse est susceptible d'empêcher toute « vraie » lecture du texte :

(Puis [les] propriétaires [de liseuse] amoureux et jaloux qui la caressent du bout des doigts pourraient bien secrètement considérer celle-ci comme plus précieuse que son contenu. Les adolescentes ne préfèrent-elles pas leur joli petit portable rose à son futile piapia – et n'est-ce pas pour éprouver la jouissance de l'objet qu'elles en font si compulsivement usage¹ ?)

S'exprime ici une dissociation allographique entre le texte et son support qui inverse la hiérarchie opérable au profit de ce qui est ici perçu comme un équivalent à l'exemplaire, à savoir la machine (une liseuse). On notera que le « joli petit portable rose » des adolescentes n'est pas sans rappeler l'évocation par Flaubert des romans lus par Emma Bovary, dont l'attention semble se porter davantage sur « le papier de soie des gravures² » que sur le texte auctorial : il faut alors reconnaître, inscrit dans une tradition sexiste de stigmatisation des jeunes lectrices, premières suspectes de non-lecture, les échos du discours critique de la bibliophilie, désormais adapté aux nouvelles technologies.

Derrière le « contenu » perdu, c'est le texte fixe et délimité de l'allographisme que Chevillard semble vouloir protéger, ainsi que le type de lecture qui lui est associé. Dans ses propos, le livre devient un support intériorisable, là où la machine de lecture numérique reste un objet extérieur qui fait concurrence au texte. Livre, texte opérable et mémoire de la lecture se superposent ici dans une construction culturelle complexe. Cet entremêlement, comme le signalent Emmanüel Souchier et Yves Jeanneret, a trop souvent occulté la nature exacte des différences induites par la lecture numérique :

[S]i l'idée est souvent formulée d'une mutation des supports de l'écriture, les thèmes qui servent à définir une telle transformation (par exemple, du matériel à l'immatériel ou du

1 Éric CHEVILLARD, *L'autofictif croque un piment*, op. cit., p. 106.

2 Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary*, Paris, Le livre de poche, 1999 (édition originale : 1857), p. 102.

texte au réseau) peuvent, malgré leur caractère spectaculaire, laisser totalement de côté ce qui est en jeu. Pour s'en tenir ici à un exemple unique, annoncer le passage du texte, objet précisément circonscrit, à un flux d'information sans limite ni forme peut sembler justifié à l'échelle macroscopique. Cela permet surtout d'exprimer notre désarroi devant des objets impossibles à saisir du regard. Mais cette juste expression d'une angoisse n'en est pas moins une erreur, sur le plan sémiotique, car le texte de réseau - les deux notions se conjuguent et ne s'excluent pas - possède ni plus ni moins une « forme » que les constructions textuelles qui l'ont précédé, par exemple le « livre » auquel, imaginativement, on le compare volontiers. Dans ces conditions, le risque est que ne soit guère discuté ce qui opère réellement¹.

Les inquiétudes exprimées par Chevillard autour des fulgurances du texte et d'un éparpillement de la lecture me semblent en l'occurrence masquer l'appréhension d'une autre manière de lire et de se rapporter aux objets de lecture, que l'écran rend plus apparente. « Ce qui opère », c'est une conception différente du temps et de l'espace de la lecture. La virulence des discours redoutant la mort du livre s'explique alors peut-être mieux par une atténuation du modèle de lecture opéral qui avait ancré l'image paradoxale d'un « texte livresque » à la fois matériel et immatériel, que par un quelconque affaiblissement de la présence culturelle du livre.

Un système de cohérence alternatif : la collection des exemplaires

Face à la crise textuelle et lectorale précipitée par le support numérique, il est important de souligner que la lecture d'exemplaire n'implique pas un solipsisme de ses objets, qui forcerait à traiter chacun d'entre eux comme radicalement différent et coupé de tous liens avec d'autres objets proches. Si l'on ne considère plus qu'on lit, d'un exemplaire à l'autre « un même texte », ou un texte fixe et unitaire, cela n'empêche pas pour autant de penser les relations qui peuvent unir plusieurs exemplaires. Nos exemplaires ont beau diverger, ils continuent dans certains cas de se ressembler. Cette ressemblance peut prendre de multiples formes, et concerner la lettre de l'exemplaire comme sa mise en page et son apparence. Pour en rendre compte tout en dégageant les objets de lecture d'une exigence de ressemblance linguistique à un hypothétique texte auctoriale, je propose d'envisager plutôt leur regroupement, pour faire écho à une expression de Michel Charles qui considérait qu'on construisait le texte parmi « la collection des énoncés possibles », comme une collection d'exemplaires.

1 Yves JEANNERET et Emmanuël SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication & Langages*, n° 145, 2005, p. 3-15 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3351), p. 5.

Le terme de collection ne désigne pas ici l'accumulation d'exemplaires rares et de valeur. Il retient par contre l'idée d'un regroupement d'objets divers selon un principe organisateur qui permet de donner à la collection une certaine cohérence. Contrairement au principe d'identité textuelle, toute collection d'exemplaires se donne d'emblée comme une construction. Elle se structure autour d'une *ressemblance suffisante* de plusieurs exemplaires, ressemblance qui peut être établie selon plusieurs facteurs. Si c'est la proximité entre les inscriptions qui est visée, la collection des exemplaires pourra se faire sur un modèle proche de celui de la tradition textuelle médiévale : tous les manuscrits de la *Chanson de Roland* sont ainsi considérés comme relevant de la même collection, non pas parce qu'ils présentent exactement la même lettre, mais parce qu'ils correspondent à des inscriptions suffisamment ressemblantes. Si, au contraire, on privilégie des ressemblances de l'ordre de la mise en page, le modèle adopté sera plutôt celui de la collection éditoriale, soit un rassemblement d'objets de lecture dont les propriétés concrètes sont considérées comme proches. La collection de la Pléiade est ainsi une collection possible d'exemplaires selon des critères de forme ; au sein de cette collection on peut aussi choisir de distinguer des sous-collections, comme les exemplaires qui partagent aussi leurs inscriptions et sont issus d'un même tirage. Une collection d'exemplaires peut s'envisager dans une perspective transversale aux supports, ou bien leur être interne : une collection des exemplaires de *Hotel*, le projet de Robert Coover, rassemblerait ainsi tous les exemplaires qui ont été affichés depuis sa création, avec leurs modifications. Dans tous les cas, et quelle que soit l'échelle adoptée, on considérera que le processus de production a créé entre ces exemplaires un « air de famille » qui justifie qu'on les rassemble et qu'on les compare. Ce critère, volontairement souple, permet de tenir compte des potentielles évolutions d'un exemplaire individuel (transformations et évolution dans le temps) ainsi que de l'hétérogénéité structurelle de groupes d'exemplaires (variété des compositions et des organisations) sans invalider la collection.

Un tel modèle permet de rendre compte sur le plan théorique des phénomènes de différenciation qui peuvent intervenir en tous points de l'existence des textes et dans toutes les opérations qui les touchent : production matérielle, mais aussi plus largement réception, modes de transmissions, traductions, remédiatisations, réappropriations... Tout écart, toute modification ajoute simplement un autre exemplaire à la collection des exemplaires possibles. Ressemblances suffisantes et variations individuelles se rencontrent ainsi au sein de chaque collection, interrogeant le statut de copie des exemplaires, qui était au cœur de la cohésion du système allographique.

II. Reproduire en différenciant : l'exemplaire comme copie remarquable

En se substituant à l'idée d'identité textuelle, le modèle de la collection appelle à reconsidérer le processus technique de reproduction à travers lequel sont créés les exemplaires. Traditionnellement, et comme nous le rappelle par exemple le terme employé en anglais pour désigner l'exemplaire, celui-ci est conçu comme une « copy », un objet répliqué avant tout définie par son rapport de ressemblance avec un modèle qui lui préexiste, et non par ses liens avec d'autres copies. Dans un cadre où l'on cherche à rendre visibles les différences des exemplaires en même temps que leurs liens, la reproduction ne peut plus être considérée comme une opération tournée vers la préservation de l'identité textuelle : elle devient plutôt un processus de production à part entière, donnant lieu à des effets de ressemblance et de différence. Ce faisant, elle situe chaque exemplaire au sein de sa collection, en lui attribuant une place spécifique. Ainsi, le tri opéré au sein de la reproduction se déplace : on ne considère plus les exemplaires comme substituables les uns aux autres, mais dans un mouvement de comparaison et de singularisation. Ce mouvement permet de faire apparaître différentes stratégies visant à souligner les convergences ou les divergences entre exemplaires. Il est alors nécessaire de réviser le statut de l'exemplaire comme objet reproduit : de copie réputée conforme, il peut devenir une copie remarquable par ses particularités.

A. Stratégies et effets de convergence et de divergence dans la production d'exemplaires

Prendre en compte l'histoire de la production matérielle des exemplaires nous permet d'aborder la notion de reproduction comme techniquement diverse, et à ce titre productrice de diversité. La copie parfaite n'existe fondamentalement ni en régime allographique ni en régime matériel ; mais, alors qu'elle constitue un idéal pour le premier, elle n'a pas de sens dans le deuxième, où sa matérialité résiste à toute pensée de l'indistinction. Dès lors, il est plus intéressant de considérer que la reproduction donne lieu, non plus à des copies informes ou difformes, mais à des *effets* de conformité ou de divergence entre exemplaires issus d'un même processus de production. Ces effets ont une influence sur la lecture : selon que l'exemplaire se met en scène comme un objet plus ou moins unique, on interprétera certains

de ses traits matériels comme des spécificités remarquables, ou comme des erreurs de reproduction. En d'autres termes, les stratégies de reproduction mises en place ont un effet sur la matérialité littéraire des exemplaires telle qu'une lectrice ou un lecteur sera amené·e à la construire au cours de sa lecture, puisqu'elle affecte à la fois les propriétés concrètes de l'exemplaire et ses propriétés imaginaires.

Effets de conformité : produire des exemplaires ressemblants

Même si l'on abandonne, en régime matériel, la notion de copie conforme, cela n'empêche pas qu'il existe, au niveau de la production des exemplaires, une recherche de conformité susceptible de créer des effets de convergence entre exemplaires reproduits. Cette convergence appuie le principe des collections d'exemplaires, en ce qu'elle permet de construire les ressemblances suffisantes qui justifieront de regrouper certains objets de lecture au sein d'une même « famille ». Elle est souvent tournée vers la reproduction exacte de la lettre des exemplaires, mais il faut noter qu'à l'échelle des lecteurs, sauf décalage très visible comme dans mon exemplaire d'*Un amour de Swann*, c'est plutôt une *croyance* en la conformité de l'exemplaire qui soutient la lecture, au sens où il est rare que l'on aille comparer différents exemplaires d'une même série à titre de vérification.

Dans la production imprimée comme dans la production numérique, cette croyance est encouragée par l'adoption d'une mise en forme précise, dont la répétition va donner une unité visuelle à une collection d'exemplaires. Pour le domaine de l'imprimé, une collection comme celle du Livre de Poche cultive ainsi son uniformité par le biais d'un moule typographique, structurel et plastique qui, couplé à un très large tirage, permet de mettre en scène une ressemblance des exemplaires dépassant la seule reproduction de la lettre. En regard, dans le cas du numérique, certains formats sont privilégiés lorsque l'objectif est de limiter la malléabilité d'un texte et la production de versions concurrentes : les formats commerciaux comme les *ebooks*, malgré la personnalisation permise par leurs logiciels de lecture, se distinguent ainsi par une prétention à la stabilité textuelle et à une certaine homogénéité formelle qui emprunte beaucoup, comme leur nom l'indique, au livre¹. De la même façon, le format PDF a spécifiquement été conçu afin de préserver la mise en page originale des documents numériques, et donc de limiter les aléas de l'affichage individuel, tout en étant aisément duplicable à l'identique.

1 Arnaud LABORDERIE, *Le Livre augmenté, de la remédiatisation à l'éditorialisation*, thèse de doctorat, sous la direction de Ghislaine Azémard, Paris, Université Paris 8, 2017, p. 117 et suivantes.

Il est intéressant de noter que, dans le cas du numérique, les stratégies visant à produire des effets de conformité sollicitent en fait un imaginaire de la reproduction imprimée qui doit accréditer l'idée d'un exemplaire stable et fixe. On réinvestit donc symboliquement des valeurs associées au texte opéral et au mode de production qui lui a été culturellement associé. Les hybridations médiatiques qui font que l'on retrouve dans les logiciels informatiques des éléments évoquant l'imprimé peuvent donc être exploités pour renforcer l'impression d'une reproduction « fiable » :

Il est intéressant de noter, par exemple, qu'au défilement des lignes d'écriture rappelant, sous d'autres formes, le *rotulus* médiéval, l'arrivée de Word a surimposé les formes d'un travail typographique affiché sous forme d'un « menu » d'ustensiles stéréotypés, avant que la vogue des logiciels de « fac-similé » comme Acrobat Reader ne généralise l'effet d'affichage de textes assimilables à des leurres de pages imprimées - effet mis à profit copieusement par toutes les organisations qui, donnant à « télécharger » du « document brut », peuvent à peu de frais faire montre de transparence¹.

La référence à la composition typographique qu'exploitent les logiciels de traitement de texte ne doit cependant pas dissimuler le fait que, sur un plan plus strictement technique, ils produisent des exemplaires dont le fonctionnement est tout à fait différent d'exemplaires imprimés, au sens où ceux-ci sont consultables dans le cadre même qui les a produits. Ce phénomène permet de mettre en lumière une différence importante entre les deux supports, qui tient aux moyens de contrôle dont ils disposent pour assurer l'effet de conformité dans la production des exemplaires.

Pour l'imprimé, ce contrôle a lieu en amont de la lecture, et repose sur une maîtrise exclusive des moyens de reproduction de l'inscription : il sera difficile même à un lecteur typographe de réimprimer sur son exemplaire, et toute intervention manuscrite dans un livre se désigne immédiatement comme extérieure par la différence technique qu'elle y introduit. Pour le numérique, au contraire, la protection formelle du texte doit s'exercer jusque dans le temps de la lecture, avec l'affichage d'un texte conforme qui peut de surcroît être fermé à toute intervention extérieure. Le lecteur numérique dispose en effet théoriquement, et au contraire du lecteur d'imprimé, des mêmes outils d'inscription que ceux qui ont servi à produire le texte². Il est pour cette raison nécessaire de réintroduire une hiérarchie technique dans les fichiers, qui sont généralement annotables mais pas réinscriptibles lorsqu'ils sont uniquement destinés à la lecture. Plus massivement reproductible, plus naturellement soumis aux variations machiniques, l'exemplaire numérique est donc aussi plus susceptible de

1 Yves JEANNERET et Emmanuël SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *op. cit.*, p. 11.

2 *Ibid.*, p. 10-11.

connaître un contrôle éditorial étendu, censé limiter la divergence des exemplaires – avec plus ou moins de succès. Dans tous les cas, et quel que soit le médium considéré, à partir du moment où la conformité est un choix de production parmi d'autres, elle ne saurait constituer l'essence de l'exemplaire : elle dépend bien plutôt d'une autorité symbolique et technique qui ne peut pas toujours se maintenir de façon pérenne, et reste soumise aux accidents.

Dès lors qu'un effet de conformité est recherché, tout écart perceptible pourra être interprété comme une erreur et recevoir à la lecture un statut particulier. Sophie Rabau rapporte ainsi le cas d'une annotation d'édition oubliée dans une version EPUB d'un roman allemand mise à disposition sur le Projet Gutenberg¹ : le commentaire « Lektorat: fehlt hier was?? » (« Relecture : il manque quelque chose ici ?? ») apparaît dans le corps du texte, et ne s'en distingue dans la version web que par une différence de couleur². Cela peut contribuer à l'identifier comme un élément extérieur, mais sur liseuse l'écart formel est moins marqué. Dans tous les cas, cet élément influence la lecture du texte, qu'il soit lu comme une erreur ou intégré sans suspicion. De fait, les « erreurs » ne seront pas toujours perçues comme telles, et la croyance en la conformité des exemplaires peut éventuellement se maintenir, notamment quand la mise en page conserve un effet d'uniformité. La première édition des différents tomes de *À la recherche du temps perdu* à la NRF est ainsi célèbre pour la quantité de coquilles typographiques qu'elle contient. Et si certaines de ces erreurs sont vraisemblablement identifiées comme telles à la lecture pour des raisons orthographiques (si tant est qu'on lise en vue d'une certaine norme), d'autres peuvent facilement être lues pour elles-mêmes, ouvrant à des effets de sens singuliers. Dans *Guermantes I*, les « romans de Bergotte » deviennent ainsi les « romans de Bergson ». De l'écrivain fictionnel au philosophe réel, le pas est grand mais il n'est pas infranchissable, et l'on se prend à rêver à l'hypothétique carrière de celui qui recevra le prix Nobel de littérature en 1927, et qui fut si souvent identifié comme influence de l'écriture proustienne. L'auteur, goûtant moins les accidents de la fiction, se plaint de la coquille en ces termes à son éditeur, Gaston Gallimard, dans une lettre de septembre 1920 :

Pour *Guermantes I* c'est si désastreux que j'ai pensé à vous demander d'attendre février afin que paraissant avec *Guermantes II* et *Sodome I* on fasse moins attention. Mais j'ai songé qu'au fond, on ne fait pas attention. Monsieur (le charmant dada qui a revu les épreuves et dont le nom m'échappe par une amnésie d'un instant) Breton a cru lire,

1 Sophie RABAU, *L'art d'assaisonner les textes : théorie et pratique de l'interpolation*, Toulouse, Anacharsis, 2020, p. 431-432.

2 Joseph VON EICHENDORFF, *Ahnung und Gegenwart* - Sechstes Kapitel, <https://www.projekt-gutenberg.org/eichndrf/ahnung/ahnu06.html>, 1815.

Jacques Rivière a cru lire. Ils ne se sont pas aperçus que chaque fois que je parle des romans de Bergotte, on a imprimé les romans de Bergson. Erreur sans gravité quoique inexplicable car les deux *t* de Bergotte devrait prémunir contre toute confusion avec Bergson (mais les protes veulent interpréter, montrer qu'ils sont au courant, que le pragmatisme ne leur est pas inconnu)¹.

Les expressions employées par Proust disent ici quelque chose de l'invalidation des lectures personnelles et de l'autorité accordée à l'auteur sur le texte dans un cadre où prime la recherche de conformité des exemplaires : ses propos s'inscrivent nettement dans un modèle opéral de reproduction. On « a cru lire », mais on n'a pas *vraiment* lu, puisqu'il fallait lire « Bergotte ». Il est en réalité difficile de décider ce qui a effectivement été lu : André Breton et Jacques Rivière ont-ils, comme semble le croire Proust, mentalement et sans y prêter attention édité le texte pour eux-mêmes et substitué le nom de Bergotte à celui de Bergson, ou ont-ils lu et accepté cette présence soudaine de Bergson dans un texte qui ne lui paraissait pas inhospitalier ? L'attaque de Proust contre les protes, contremaîtres chargés de superviser les opérations de composition typographique du texte, fait entendre le ressentiment d'un auteur envers des lecteurs qui, s'ils sont loin d'avoir une autorité absolue, ont néanmoins le pouvoir d'intervenir matériellement sur le texte pour le faire correspondre à leurs impressions de lecture. La fabrication de la convergence, on le voit à travers ces deux exemples, est donc, jusque dans la production des exemplaires, l'enjeu d'une interprétation : les relecteurs et relectrices des éditions concernées ont *jugé* que quelque chose, dans l'exemplaire, était non-conforme, introduisant de ce fait des corrections qui font en définitive diverger les séries d'exemplaires.

Effets de singularité : produire la divergence des exemplaires

L'oscillation que l'on observe entre effets de convergence et effets de divergence montre bien que, du point de vue de la lecture, c'est souvent l'efficacité de la stratégie de reproduction qui joue, plus que les ressemblances ou dissemblances effectives des exemplaires. Ce phénomène concerne également les stratégies de production de divergence entre exemplaires, qui vont permettre de singulariser certains objets ou séries d'objets au sein des collections plus larges auxquelles on peut les rattacher.

Dans l'imprimé, la recherche d'effets de divergence doit contourner l'image de conformité qui est associée à la technique d'impression. Cela implique d'adopter des

1 Marcel PROUST et Gaston GALLIMARD, *Correspondance : 1912-1922*, Pascal Fouché (dir.), Paris, Gallimard, 1989, p. 267.

stratégies qui situent clairement les exemplaires produits dans un décalage avec le principe d'identité textuelle. *Le Dictionnaire khazar* de Milorad Pavić est ainsi célèbre pour proposer à ses lecteurs deux types d'exemplaires, un dit « masculin » et un dit « féminin », auxquels il faut ajouter un exemplaire « androgyne » produit à l'occasion de la réédition de la traduction française en 2002¹. Les exemplaires masculins et féminins sont vendus séparément et présentent une variante textuelle en un endroit précis, la onzième lettre du docteur Dorothéa Schultz à son mari, qui influence la compréhension de certains événements du récit. La stratégie mise en place repose donc sur un équilibre original : les séries d'exemplaires se veulent suffisamment ressemblantes pour que l'on puisse ne posséder qu'un type d'exemplaire, mais suffisamment différenciées pour que la lecture se fasse dans la conscience de l'absence de l'autre type, marquée dès la page de couverture qui précise dans toutes les éditions françaises à quelle version on a affaire. Contrairement aux stratégies visant à produire la conformité, on incite ici lecteurs et lectrices à adopter une lecture qui compare directement les exemplaires. Alternativement, on pourra tenter de simuler une erreur d'impression, donnant ainsi lieu à une fiction de non-conformité de l'exemplaire. C'est ce que fait l'écrivain Robert Matheson, dont la nouvelle « Escamotage » se termine, dans sa traduction française, par la phrase « Je suis en train de boire une tasse de caf² » (« I'm having a cup of cof³ »). Cette fausse coquille doit dans ce cas exprimer la disparition soudaine du personnage chargé du récit. Cependant la fiction mise en place a parfois trop bien fonctionné, puisque comme le signale Genette, la première édition française a corrigé « caf » en « café »⁴. Une troisième stratégie possible de contournement consiste à adopter une mise en forme qui évoque la variation, notamment en jouant sur les aspects graphiques de l'exemplaire. Alain-Marie Bassy note ainsi qu'au XIX^e siècle, alors même que les techniques de reproduction de l'imprimé se sont perfectionnées, on cherche à donner l'impression que certains objets de lecture sont uniques :

1 Milorad PAVIĆ, *Le Dictionnaire Khazar* (1984), Maria Bežanovska (trad.), Paris, Belfond, 1988, 2 vol. (édition originale : *Хазарски речник*, 1984) Le roman est réédité en 2002 aux éditions Mémoire du Livre dans un « exemplaire androgyne », puis connaît une nouvelle édition avec refonte graphique complète en 2015 chez Le Nouvel Attila.

2 Richard MATHESON, « Escamotage » (1950), Alain Dorémieux (trad.), dans *Les mondes macabres de Richard Matheson*, Tournai, Casterman, 1974, p. 73-92 (édition originale : « Disappearing Act », 1950), p. 92. Sur cette lacune comblée et les rapports entre idéalité du texte et ouverture ou fermeture de son support matériel, voir Sophie RABAU, « Le roman d'Achille Tatius a-t-il une fin ? Ou comment refermer une œuvre ouverte », *Lalies*, n° 17, 1997, p. 139-149.

3 Richard MATHESON, « Disappearing Act » (1950), dans *Third from the Sun*, New-York, Bantam Books, 1954, p. 120-136 (édition originale : *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, 1950), p. 136.

4 Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, op. cit., p. 331, note 4.

Tout est fait pour suggérer l'aléa de reproduction : typographies fantaisistes, titres dessinés à la main, textes non typographiés mais entièrement gravés en anglaises, comme le Perrault de Curmer. Est-ce un livre ? Est-ce un manuscrit ? Est-il conforme au modèle ? Chaque exemplaire n'est-il pas différent ? Le doute s'insinue. Il a été délibérément voulu, désiré, suscité. L'aléa de lecture renforce les doutes sur l'aléa de reproduction. Car tout est fait aussi, dans le livre romantique, pour générer des effets divers sur les sens. La mise en page devient une mise en scène dramatique où les graphies (diverses), et les images se trouvent affrontées¹.

Les particularismes graphiques qui sont mis en avant doivent jouer pour ces livres le rôle de marqueurs de distinction, et contribuer à faire de ces exemplaires, dans un contexte où le livre devient une marchandise comme une autre, des objets de luxe, quand bien même ils constituent toujours sur un plan technique des objets de série. La différenciation graphique, pour autant, peut être plus effective : les différents volumes de l'édition des Monts Métallifères d'*Exemplaire Unique*², autre roman de Pavić évoqué en introduction, sont différenciés par des couvertures et des tampons de couleurs variées. De même, la page marbrée de *Tristram Shandy*, évoquée au chapitre 2, lorsqu'elle est produite par l'application d'un apprêt comme dans nombre d'éditions anciennes, se différencie d'un exemplaire à l'autre au gré des couleurs employées et du mouvement qui leur a été donné. Mais que la différence graphique soit nettement avérée ou seulement simulée, c'est encore une fois l'efficace de l'effet de divergence qui importera à la lecture : je peux ne pas avoir conscience du dispositif mis en place pour la composition de la couverture d'*Exemplaire Unique*, ou adhérer à l'imaginaire de production manuscrite sollicité par le livre romantique qu'évoque Bassy.

Dans le cas du numérique, la stratégie la plus couramment employée pour créer des effets de divergences entre les exemplaires consiste à accentuer la perception de la dimension « configurante » de la reproduction sur écran, afin de rappeler aux lecteurs et lectrices que, comme le souligne Yves Jeanneret, « la reproduction informatique est une métamorphose plus qu'une inscription³ ». Pour ce faire, un certain nombre de créations développent de manière appuyée une esthétique machinique. En témoigne par exemple le retravail effectué en 2009 par Alexandra Saemmer sur *Tramway*, une œuvre datant de 2000⁴. Saemmer remarque en effet que la ligne de texte qui défile à travers l'écran pendant toute la lecture bouge désormais

1 Alain-Marie BASSY, « Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique », *Romantisme*, n° 43, 1984, p. 19-28 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_43_5443, consulté le 17 septembre 2022), p. 21.

2 Milorad PAVIĆ, *Exemplaire unique : roman aux cent fins* (2004), Maria Bežanovska (trad.), Broye, Monts Métallifères Éditions, 2021, 3 vol. (édition originale : *Уникат*, 2004).

3 Yves JEANNERET, « Le procès de numérisation de la culture : Un défi pour la pensée du texte », *Protée*, vol. 2, n° 32, 2004, p. 9-18, p. 15.

plus rapidement : ce phénomène est dû à l'amélioration des performances des ordinateurs qui, une décennie après la création initiale, exécutent plus vite les instructions du code.

Dès les premiers clics dans *Tramway* apparaît une ligne textuelle défilante. Elle contient le récit d'un traumatisme. Sur la plupart des ordinateurs standard, il est actuellement possible de déchiffrer le texte. Grâce à l'évolution de la vitesse de calcul des ordinateurs, ce mouvement de défilement, dans peu de temps, passera cependant si vite que le texte deviendra illisible. L'instabilité du dispositif est ici mobilisée au profit d'une scène qui sera travaillée par le temps jusqu'à sa décomposition complète – définition d'un deuil qui mènera lentement vers l'oubli, et dont le lecteur ne pourra trouver dans quelque temps plus qu'une trace illisible dans *Tramway*¹.

C'est le passage du temps, et avec lui les progrès de la technique qui modifie ici les différents exemplaires de l'œuvre, via une succession d'affichages évolutifs. Selon l'âge de ma machine, je pourrai lire à un rythme différent, voire ne pas lire en cas de vitesse de défilement trop importante. La technique distinguera donc ultimement les exemplaires lisibles des exemplaires illisibles. Cependant, on est ici dans un cas où la transformation n'est visible que si l'on relit l'œuvre après plusieurs années, et que l'on en conserve une mémoire matérielle suffisamment précise. L'effet de différenciation est plus marqué lorsque la production des exemplaires repose sur une forme de génération mécanique qui, à partir d'un même ensemble de données, crée des affichages aléatoires qui vont permettre de singulariser chaque parcours de lecture. Cette technique est exploitée par l'application *A Humument*, qui existe depuis 2010 pour iPad et iPhone². Il s'agit d'une création numérique qui s'appuie sur les livres d'artistes réalisés par Tom Phillips à partir du roman victorien *A Human Document* de W. H. Mallock³. Le projet donne lieu à six éditions imprimées entre 1970 et 2016, qui correspondent à des séries d'exemplaires très différenciés : par le caviardage, le collage et l'illustration, Phillips retravaille les pages de plusieurs exemplaires du roman et isole certains mots qui forment alors un nouveau texte. L'application numérique réunit toutes les pages créées au fil des différentes éditions imprimées, et en affiche deux parmi les 367 possibles en fonction d'une date choisie par la lectrice ou le lecteur. Cette fonction est présentée comme divinatoire : les pages affichées sont censées faire office de « prédiction » personnalisée, et leur message

4 Alexandra SAEMMER, *Tramway*, sur *Revue bleuOrange*, <http://revuebleuorange.org/bleuorange/02/saemmer/>, 2000 et 2009. L'œuvre utilise Flash Player et doit être émulée. On en trouve une lecture filmée réalisée par le laboratoire NT2 à l'adresse suivante : http://entrelapageetlecran.nt2.ca/sites/application.nt2.ca/files/videos/converted/365/nt2-12-nf01-2560x1440-tramway_0_mp4video_1360616825.mp4.

1 Serge BOUCHARDON et Alexandra SAEMMER, « La littérature numérique », dans *Guide TICE pour le professeur de français*, Paris, CNDP-CRDP de l'académie de Paris, 2012, p. 225-248, p. 232, note 18.

2 Tom PHILLIPS, *A Humument App*, 2010.

3 Tom PHILLIPS, *A Humument. A Treated Victorian Novel*, Londres, Thames & Hudson, 1970-2016.

s'adresser spécifiquement à la personne qui lit. Dans ce cas de figure, la différenciation est très marquée, d'autant qu'elle constitue un argument de vente : l'exemplaire doit ainsi s'adapter à la diversité des lecteur·ice·s. Dans les deux cas de figure évoqués, on notera que la variation est produite « en direct », par l'intermédiaire des composantes mécaniques qui reproduisent le texte pour mes yeux. Là où l'imprimé exploite plus volontiers, pour singulariser ses exemplaires, une production de différences en amont de la lecture, on peut donc dire que le numérique les suscite dans le temps même de la consultation, en s'appuyant sur les outils que celle-ci sollicite.

En somme, on peut dire que les effets de convergence et de divergence entre exemplaires qui émanent du processus de reproduction créent au sein des collections d'exemplaires des liens complexes, qui dépendent non seulement des techniques employées, mais aussi d'un imaginaire technique qui peut être diversement exploité. Ainsi l'efficacité des stratégies mobilisées pourra également varier d'un lecteur et d'une lecture à l'autre.

B. L'aura de ma lecture et la collection personnelle des singularités

En régime matériel, la reproduction s'inscrit donc dans une tension entre conformité et distinction qui s'écarte tout à fait de la fonction que le processus pouvait avoir au sein du paradigme opéral. Il est intéressant de remarquer qu'une telle tension est également présente dans les multiples sens du terme « exemplaire ». En effet, il ne renvoie pas seulement, sur le plan sémantique, à l'idée de copie : dans son emploi adjectival, notamment, le mot exprime plutôt la singularité. Ce qui est exemplaire, c'est certes ce qui doit être imité, mais aussi ce qui se pose en modèle par ses qualités propres.

L'exemplaire sans exemplarité de la reproduction mécanique

Cette polysémie a souvent été interprétée, dans ses applications littéraires, comme la manifestation d'une évolution historique. Le sens de « modèle », plus ancien¹, est attaché à toute une littérature exemplaire, dans la lignée de la pratique des *exempla*, d'origine antique : après des développements narratifs importants à la période médiévale, ce type de récit serait

1 La notice « exemplaire » du TLFi donne un aperçu de l'histoire du terme : on notera que les premières occurrences ont le sens de « modèle » à côté de celui de « récit », ce qui renvoie aux ambitions anciennes d'une littérature morale visant l'exemplarité. TLFi, « Article "Exemplaire" », <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?14;s=2189278785;r=1:nat=:sol=3>, p. 4

progressivement devenu « un objet littéraire et culturel de série, de grande consommation¹ » avant de disparaître à peu près complètement au XIX^e siècle, en parallèle de l'industrialisation de la production littéraire. Au moment où s'éteint cette pratique, la mécanisation des modes de reproduction de l'écrit s'accroît, et on a ainsi pu, dans la continuité des réflexions de Walter Benjamin sur la reproductibilité technique des œuvres d'art, considérer que c'était ce phénomène qui consacrait le sens de « copie conforme » pris par le terme :

La reproduction infinie a profondément transformé [la notion d'exemplaire], au point qu'elle prend désormais deux sens parfaitement antithétiques : en se multipliant, l'objet exemplaire, modèle remarquable par ses caractéristiques propres et défini en fonction de son caractère unique, devient un échantillon, un simple « exemplaire de », remarquable uniquement par sa parfaite ressemblance à d'autres. La reproduction de l'objet exemplaire en *exemplaires* nie son exemplarité².

Transparaît ici l'invention de l'exemplaire allographique : un objet qui ne serait plus qu'un exemple de l'œuvre, mais aurait perdu toute exemplarité individuelle.

Walter Benjamin, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, évoque en réalité assez peu la littérature ; pour autant, l'exemplaire littéraire peut s'assimiler aux copies « en série³ » ou « en masse⁴ » dont il est question dans ce texte. Une tension conceptuelle apparaît cependant autour du phénomène de la perte d'aura, qui affecte tout art massivement reproduit. Au moment où Benjamin écrit, la littérature est déjà reproduite mécaniquement depuis plusieurs siècles, au point qu'on ne parle qu'avec difficulté de « littérature » pour les époques antérieures à l'imprimerie. Où trouvera-t-on, dans ce cadre, l'aura perdue de l'art littéraire ?

-
- 1 Claude BREMOND, Jean-Claude SCHMITT et Jacques LE GOFF, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982, p. 56.
 - 2 Émilie PITON-FOUCAULT, « Être exemplaire/être un exemplaire de l'exemplarité à l'époque de sa reproductibilité technique : Le Rêve, d'Émile Zola », dans Emmanuel Bouju *et al.* (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 285-299 (en ligne : <http://books.openedition.org/pur/39469>, consulté le 20 septembre 2022), p. 295. L'article illustre de manière intéressante les effets que cette idée a pu avoir sur la création littéraire : *Le Rêve* de Zola y est analysé au prisme d'une faillite de l'exemplarité littéraire, minée par le contexte de reproductibilité marchande dans lequel sont produits les exemplaires.
 - 3 Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), Lionel Duvoy (trad.), Paris, Éditions Allia, 2003 (édition originale : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), p. 17.
 - 4 Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), Frédéric Joly (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2013 (édition originale : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936), p. 50. De manière intéressante, cette traduction n'emploie pas le mot « exemplaire » mais celui de « reproduction ».

À la recherche de l'aura de l'exemplaire : la bibliothèque de Walter Benjamin

Au sein du corpus benjaminien, elle se situe d'abord du côté du modèle du conte et du partage authentique d'expérience, auquel s'oppose une industrialisation de la reproduction qu'incarne matériellement le journal imprimé¹. L'art « authentique » du récit, associé à l'oralité, est donc un art sans exemplaires. Cependant, si l'on considère comme je l'ai fait ici la reproduction comme un processus qui sert aussi à différencier les exemplaires, ne peut-on avancer que chaque exemplaire particulier possède une aura, au sens benjaminien du terme, qui fait défaut à l'œuvre idéale, toujours identique à elle-même ?

À bien y regarder, c'est peut-être dans la collection de livres de Benjamin, patiemment construite au fil de sa vie, et dont la perte constitue l'un des drames, que l'on retrouve la trace d'une aura de l'exemplaire, préservée par un rapport individuel aux objets qui lui confère une exemplarité particulière. Cette collection, cependant, est évoquée chez lui avec des accents crépusculaires : dans *Je déballe ma bibliothèque*, il semble considérer que le sujet collectionneur est un type humain sur le point de disparaître². À la fin de l'essai, Benjamin lui-même se retire, mettant en scène sa propre disparition à l'intérieur de ses livres. Cette ultime fusion est sans doute ce qui protège en définitive l'aura des exemplaires auxquels le collectionneur aura « donn[é] la liberté³ », mais elle signe aussi d'une certaine manière la disparition de la lecture⁴.

De manière peut-être plus optimiste, je voudrais suggérer ici que l'exemplarité de la collection d'exemplaires benjaminienne peut devenir le complément nécessaire des collections construites par airs de famille. Ces dernières rendaient compte des effets de ressemblance issus du processus de reproduction ; la collection personnelle, en retour, peut désigner les singularités relevées dans les exemplaires rencontrés au cours d'une vie de lecteur ou de lectrice. Une telle collection, comme celle de Benjamin, peut ne pas seulement correspondre à une accumulation concrète d'exemplaires possédés, pour englober une

1 Walter BENJAMIN, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (trad.), dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151 (édition originale : « Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows », 1936).

2 Walter BENJAMIN, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection* (1931), Philippe Ivernel (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2015 (édition originale : 1931), p. 54.

3 *Ibid.*, p. 49.

4 C'est ainsi que Peter Szendy interprète l'essai, en soulignant toutefois l'ambiguïté de cette disparition, quand se maintient tout au long du texte la présence d'une énonciation collectionneuse.

Peter SZENDY, *Pouvoirs de la lecture : de Platon au livre électronique*, La Découverte, Paris, 2022, p. 191-195.

accumulation mémorielle de traits remarquables, de gestes accomplis, d'effets efficaces. Cependant, cette dimension intérieure de la collection n'implique pas nécessairement que toute lectrice collectionneuse doive disparaître dans sa lecture : au contraire, aux saillances individuelles des exemplaires peuvent s'apparier les singularités personnelles de chacun¹. En somme, le seul deuil que suscite la reproductibilité telle qu'elle est comprise au sein du paradigme matériel, c'est celui de l'aura de l'œuvre littéraire comme idéalité impersonnelle.

III. Étude systématique des modes de variabilité des exemplaires : niveaux et phases de différenciation

En réinscrivant l'exemplaire dans son histoire matérielle de production, on a montré qu'une lecture d'exemplaire, par comparaison avec une lecture opérable, ne reposait pas sur un principe d'identité du texte lu ; cela a permis de redéfinir la reproduction des exemplaires comme une opération productrice, sans paradoxe, de copies remarquables. Il reste désormais, à partir des phénomènes identifiés précédemment, à déterminer plus précisément les niveaux auxquels une différence est susceptible d'apparaître entre nos exemplaires, et comment ces niveaux s'articulent avec les différentes phases de production des objets de lecture. Une telle entreprise de systématisation permettra de mieux comprendre le fonctionnement technique des exemplaires papier et numérique, dont on a déjà commencé à percevoir les différences sur le plan de la lecture. Elle impliquera également de distinguer les variations qui affectent des collections entières d'exemplaires (qui trouvent ainsi une certaine unité collective) et celles qui singularisent des exemplaires individuels.

Face à ces différentes échelle de variation, il faudra aussi distinguer différentes phases de production des exemplaires. Dans la mesure où l'exemplaire est ici conçu en vue de la lecture, on étendra notre compréhension de la production au-delà des limites qui lui sont traditionnellement assignées pour intégrer tous les facteurs pouvant modifier un exemplaire jusqu'au moment où il est rendu lisible pour un lecteur ou une lectrice particulière. C'est la comparaison de différents types médiatiques d'exemplaires qui invite à ainsi élargir les frontières de l'histoire matérielle des objets de lecture : le mode d'existence des exemplaires numériques et manuscrits, en particulier, appuie l'idée que la production d'un exemplaire se poursuit jusque dans sa lecture. Il faut noter que dans ce cadre, on intégrera aux facteurs de variation les modifications apportées par d'autres lecteurs ou lectrices à l'exemplaire en

1 Cet « appariement » des lecteur·ice·s et des exemplaires fera spécifiquement l'objet du chapitre 5.

amont de ma propre lecture ; les interventions lectorales modifiant les exemplaires telles qu'elles se produisent au cours de la réception feront par contre plus spécifiquement l'objet du chapitre 7, dans la mesure où elles relèvent d'un type d'action lectorale au statut particulier.

Les phases de production seront distinguées à partir d'une tripartition proposée par Bruno Bachimont autour du concept de document, et que j'adapterai à celui d'exemplaire. Il distingue trois dimensions de l'inscription documentaire : l'enregistrement, la conservation et la restitution¹. L'enregistrement correspond, au sens large, à une opération de composition de l'exemplaire et à l'acte d'inscription lui-même. La conservation recouvre l'évolution matérielle de l'exemplaire dans le temps. La restitution, enfin, désigne l'opération d'accès à l'exemplaire en vue de sa réception. Ces trois phases, qui bien souvent se recoupent et s'influencent, seront toujours envisagées, contrairement à ce qu'en fait Bachimont, du point de vue de leurs effets sur la réception et sur le statut de l'exemplaire qu'elles produisent. Elles ont par ailleurs l'avantage de rendre compte de la production d'exemplaire en tant que processus dynamique, ce que la notation allographique, par la fixité qui s'y attachait, ne permettait pas. Dans ce cadre, l'exemplaire n'apparaît plus comme un « produit fini », au sens où il échappe au seul contrôle auctorial ou éditorial pour évoluer dans le temps et en fonction de ses modes de lecture.

Identifier de cette manière les facteurs matériels selon lesquels nos exemplaires sont susceptibles de diverger permet ainsi de construire un système de production des différences qui repose sur une comparaison des exemplaires à un niveau médiatique, collectif, et individuel. On voit alors comment une appréhension technique des objets lus peut nourrir une pensée de la lecture qui se veut matérielle et singularisante : elle montre selon quels critères nos lectures sont susceptibles de se différencier.

A. Spatialité et temporalité des exemplaires papier et numériques

En ancrant l'exemplaire dans le temps et l'espace en vue d'un usage particulier, la tripartition des opérations de production proposée offre un complément de définition utile à la notion générale d'exemplaire en régime matériel, mais elle donne aussi un sens plus précis aux notions d'« exemplaire papier » et d'« exemplaire numérique ». Sur le plan méthodologique, il est intéressant de remarquer que l'enregistrement, la conservation et la

1 Bruno BACHIMONT, *Ingénierie des connaissances et des contenus : le numérique entre ontologies et documents*, Paris, Hermes Science Publications : Lavoisier, 2007, p. 174 et suivantes.

restitution sont construites chez Bachimont de manière rétrospective, à l'aune de ce que les technologies audiovisuelles et numériques révèlent du fonctionnement de l'exemplaire papier :

La notion classique de document s'est élaborée dans un contexte où le support permettant d'enregistrer et de conserver un contenu est le même que celui qui permet de le restituer (le papier que je lis est le même que celui que je range). Dans le contexte numérique de dématérialisation des supports, le support de conservation (le disque dur) n'est pas celui qui permet de restituer le contenu (l'écran, ou le papier imprimé). Entre les deux s'est introduit la médiation d'un dispositif reconstruisant le document à lire à partir du document enregistré. Si bien qu'au fondement même du document numérique gît la problématique de publication d'un contenu à partir de son enregistrement : disposer d'un exemplaire lisible, c'est déjà le reconstruire¹.

C'est donc la superposition ou la séparation de ces trois opérations qui différencie en premier lieu l'exemplaire papier de l'exemplaire numérique. On notera que la distinction établie est ici une distinction de support davantage que de technique de reproduction : manuscrits médiévaux comme livres imprimés concentrent les trois opérations d'une manière comparable. Les différences plus fines observables au niveau du support papier sont donc plutôt des différences d'exécution et de temporalité.

Production concentrée de l'exemplaire papier

Le recouvrement des trois opérations, tel qu'il se manifeste dans la production des exemplaires papier est ce qui a contribué à l'assimilation du texte à un objet précis : qu'il s'agisse d'un livre, d'un rouleau ou d'une feuille volante, si le support d'enregistrement de l'inscription est également celui qui permet son stockage et sa lecture, celui-ci devient naturellement le lieu identifiable du texte. C'est surtout la perte de ce lieu qui nourrissait les inquiétudes relatives à la « mort du livre » analysées précédemment. Ce recouvrement a aussi pu faciliter la hiérarchisation des phases de production : dans une culture de l'imprimé, par exemple, la phase d'enregistrement a été privilégiée car placée sous le contrôle symbolique de l'auteur et sous celui, plus matériel, de l'éditeur. Toute modification intervenant en dehors de cette phase était ainsi contingente en régime opéral. On a cependant vu qu'une telle vision ne suffisait pas à rendre compte de toutes les variantes susceptibles de survenir dans la production des exemplaires papier : la prise en compte des autres opérations aura donc pour effet de complexifier la perception technique de ces exemplaires, en accordant notamment une place à l'histoire des exemplaires individuels.

1 *Ibid.*, p. 168.

Actualisation éclatée de l'exemplaire numérique

Dans le cas de l'exemplaire numérique, on le constate, le « lieu » du texte devient beaucoup plus incertain : les objets prenant part à son enregistrement et à sa conservation (disque dur, serveur, clé USB, CD-rom, etc.) n'y donnent pas un accès direct pour un œil humain. Ce n'est que sur l'écran, au moment de sa restitution, qu'il devient véritablement lisible. L'affichage, cependant, ne peut assurer un lieu fixe à l'inscription. Il est perpétuellement renouvelé : tout au long de ma lecture présente, d'abord, afin que l'affichage se maintienne et réagisse éventuellement à mes gestes de consultation ; à chaque nouvel accès, ensuite, sans garantie aucune que l'affichage produit dans un mois soit exactement identique à celui produit aujourd'hui. On peut donc considérer l'écran comme une surface d'inscription dynamique, dans la mesure où l'exemplaire y apparaît toujours pris dans son processus de production : plutôt que d'occuper un lieu, il a lieu. L'exemplaire numérique correspond ainsi plus nettement à un objet de lecture non définitif, à ce qui s'affiche pour moi à un instant t . En ce sens, c'est avant tout la durée de ma lecture et les éventuels accès répétés aux données du code qui sont susceptibles de lui conférer une certaine pérennité.

L'importance que prend la restitution par les intermédiaires mécaniques a tendance à atténuer pour le numérique le rôle culturel central que tenait l'enregistrement dans la production d'exemplaires imprimés. Cela tient d'une part à la visibilité technique des écrans, qui déplace l'enjeu de l'inscription de l'exemplaire vers celui de sa consultation. Surtout, les opérations de production de l'exemplaire numérique vont se répéter au moins partiellement du côté des lecteurs pour que sa réception soit assurée. Je peux ainsi, en copiant tel ou tel fichier, réaliser des opérations d'enregistrement secondaires qui pourront aussi participer à la conservation privée d'un exemplaire. Ce basculement lectoral d'une partie des opérations d'enregistrement a à voir avec le fait que, sur ordinateur, les outils de lecture se confondent bien souvent avec les outils d'écriture, selon le principe exposé par Wendy Chun : « for a computer, to read is to write elsewhere¹ ». C'est particulièrement visible dans la manière dont sont techniquement lues et réécrites les inscriptions magnétiques. Dans un disque-dur classique, la tête de lecture qui permet de transmettre l'inscription au processeur est également une tête d'écriture, et est donc susceptible, en modifiant le champ magnétique par transmission d'un courant électrique, d'inscrire la surface du disque. Pour les disques électroniques (SSD), qui remplacent progressivement les disques durs depuis les années 2010,

1 Wendy Hui Kyong CHUN, *Programmed Visions: Software and Memory*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2013, p. 170.

le principe électrique reste le même bien que la tête de lecture/écriture disparaisse : l'écriture et la lecture se font plus directement par imposition et mesure de la tension sur le disque. Comme la reproduction de l'enregistrement n'est plus uniquement sous contrôle auctorial ou éditorial, sa perception en tant que geste de production s'est partiellement transformée, et fait intervenir une hiérarchie des différentes strates d'enregistrement. La multiplication des intermédiaires techniques et la nécessité de traduire les inscriptions magnétiques en langue naturelle accentuent par ailleurs les possibilités d'évolution des exemplaires dans le temps. La conservation devient pour cette raison une part beaucoup plus sensible de la vie de l'exemplaire numérique, et son archivage, qu'il soit institutionnel ou personnel, repose beaucoup plus directement que celui des supports papier sur un travail de conversion de l'inscription qui doit toujours être réitéré.

Enfin, la séparation des trois opérations de production rend plus perceptible la diversité technique des exemplaires numériques. Les propriétés des différents supports de stockage ont ainsi modifié l'association historiquement construite du texte à un objet unique. À l'époque des disquettes, comme le rapporte Matthew Kirschenbaum, il n'était pas rare qu'un programme occupe plusieurs disques¹ ; le CD-rom se rapprochait pour sa part plus souvent du livre en faisant correspondre un disque à une œuvre. Actuellement la mise en ligne est privilégiée sur le stockage externe dans la diffusion des exemplaires numériques, et les clés USB et disque-durs hébergent généralement de très nombreux fichiers. Les supports d'enregistrement et de conservation sont donc moins directement exposés au regard, ce qui bouleverse les logiques spatiales héritées de l'imprimé. De plus, les spécificités d'un enregistrement numérique ainsi que son mode de stockage influencent de manière déterminante son évolution, et en particulier son caractère réinscriptible. Un exemplaire connecté, c'est-à-dire un exemplaire auquel j'accède depuis mon ordinateur par le biais du net, mais qui est enregistré et conservé sur une autre machine, sera ainsi susceptible de transformations plus ou moins marquées d'une restitution à l'autre, selon que des modifications y auront été apportées depuis la machine hébergeante ou d'autres en ayant reçu l'autorisation. La question du lieu de l'inscription ne disparaît donc pas réellement, mais se déplace du côté de la mise en réseau des points d'enregistrement, de conservation et de restitution des exemplaires. Derrière elle, on y reviendra, se pose la question des droits d'édition.

1 Matthew G. KIRSCHENBAUM, *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2008, p. 33 et suivantes.

Collections d'exemplaires et exemplaires individuels

Ces divergences techniques, qui affectent le mode de reproduction des exemplaires, ont également des conséquences sur la définition, d'un support à l'autre, de ce qui constitue un exemplaire individuel et une collection d'exemplaires. Ces notions sont centrales pour appréhender la question de la variation : les cas examinés précédemment révélaient en effet que la distinction peut se construire à différents niveaux, et singulariser un seul objet aussi bien qu'une série. Les variations qui affectent plusieurs exemplaires en même temps peuvent ainsi servir de principe organisateur pour rassembler des collections ou des sous-collections qui vont, en raison d'une particularité commune, tendre à se ressembler. Or ces variations sont en partie déterminées par le type de support des exemplaires : il s'agira donc de voir comment papier et numérique distinguent leurs collections, et comment les exemplaires s'y singularisent.

Un exemplaire numérique particulier, c'est-à-dire celui auquel j'accède au moment de ma lecture sur une machine particulière, sera en quelque sorte plus singulier qu'un exemplaire papier personnel, car plus nettement inscrit dans une temporalité spécifique. Il sera en contrepartie moins aisément délimitable dans l'espace, quand mon exemplaire papier est avant tout identifiable par la place qu'il occupe dans ma bibliothèque. Du point de vue de la reproduction en série, il faut par ailleurs noter que l'exemplaire numérique est souvent plus facilement et plus rapidement duplicable que l'exemplaire papier, et ce jusque dans sa restitution. Le raccordement de plusieurs écrans à une même machine peut ainsi démultiplier un exemplaire individuel et lui conférer une certaine ubiquité ; en retour les collections d'exemplaires produites à partir d'un même enregistrement sont, elles, plus exposées aux variations d'affichage si les lecteurs y accèdent à partir de machines présentant des configurations techniques différentes. En somme, l'exemplaire numérique est à la fois, et paradoxalement, plus et moins reproductible que son homologue de papier : son mode de reproductibilité favorise en effet la conformité des opérations d'enregistrement, et place la production de divergences du côté de la conservation et de la restitution. L'exemplaire papier, au contraire, construit l'essentiel de ses effets de convergence et de divergence par le biais de son enregistrement et, dans une moindre mesure, de sa conservation : la restitution reste, elle, une opération plus discrète, l'accès à l'exemplaire affectant plus rarement le support papier, même s'il existe comme on le verra des exceptions.

B. Tableau récapitulatif des variantes de production

À partir des catégories précédemment établies, je voudrais proposer un tableau des variantes médiatiques de production des exemplaires. Il synthétise les cas de divergence évoqués jusqu'ici, et en ajoute certains autres qui seront analysés en complément. Son commentaire permettra de revenir plus en détails sur chacune de ces opérations et de contraster la manière dont les supports papier et numériques les utilisent pour produire de la divergence.

Modes de divergence	Enregistrement	Conservation	Restitution
Variation individuelle papier	Divergence individuelle globale (ex : manuscrits de la <i>Chanson de Roland</i>) ou ponctuelle (ex : manuscrits de la <i>Chanson de Roland</i> , page marbrée de <i>Tristram Shandy, Exemple Unique</i>)	Dégradation de codex (accidentelle, vieillissement. Ex : le manuscrit de Deventer) Modification par un lecteur précédent (codex annoté ou altéré)	Gestes de dévoilement (ex : coupe des pages d'un livre non tranché)
Variation de collection papier	Mise en forme d'édition (ex : livre romantique) Éditions sur plusieurs formats (ex : édition imprimée et édition numérique d' <i>Albert Angelo</i>) Éditions concurrentes (ex : <i>Pensées, Dictionnaire khazar</i> , traductions) Éditions successives (<i>La Grande peur dans la montagne</i>) Coquilles et erreurs de composition (1 ^{ère} édition de la <i>Recherche</i> , éditions anglaises et françaises d'« Escamotage » de Richard Matheson, édition scolaire d' <i>Un Amour de Swann</i>)	Vieillessement d'édition (ex : <i>Agrippa, A Book of the Dead</i>)	Édition non coupée
Variation individuelle numérique	Exemplaire numérique protégé unique (<i>exemple théorique</i>) Erreur de copie numérique	Corruption de données sur un fichier personnel Modification par un lecteur précédent (ex : <i>Hotel</i>)	Exemplaire à génération automatique (ex : <i>A Humument App</i>) Configuration technique personnelle (type de matériel, usure du matériel, type et qualité de la connexion, etc.)
Variation de collection numérique	Éditions sur plusieurs formats (ex : <i>Albert Angelo</i> , éditions en EPUB et PDF...) Enregistrements concurrents (archivages d' <i>Agrippa- A Book of the Dead</i> par ses lecteurs) Conversions successives en différents formats numériques (<i>afternoon, a story</i> et ses rééditions) Conversions concurrentes en différents formats numériques (versions numériques de <i>Tristram Shandy</i>)	Réinscriptions dans le temps d'un exemplaire connecté (ex : <i>Hotel</i> , blog) Obsolescence de format numérique (ex : logiciel Flash, <i>Agrippa - A Book of the Dead</i>) Obsolescence d'un exemplaire connecté (ex : <i>Tentative d'épuisement de Tentative d'épuisement d'un lieu parisien</i>)	Configuration technique générale (OS, type de matériel). Ex : <i>Tramway</i> lu par des ordinateurs trop performants

Tableau 1 : Variantes de production

C. Les variantes d'enregistrement

Les variations d'enregistrement suivent une logique avant tout spatiale, ce qui explique en partie la place privilégiée qu'elles occupent au sein des modes de divergence des exemplaires papier. La question déterminante pour les aborder est la suivante : existe-t-il ou a-t-il existé, pour une collection d'exemplaires donnée et un moment donné, des versions divergentes en différents points de l'espace ? En d'autres termes, dans le cas d'une variante d'enregistrement, les exemplaires différenciés existent comme des objets séparés (y compris les fichiers numériques), ce qui facilite notamment la comparaison entre les différentes versions.

Comparaisons et hiérarchies des variantes d'enregistrement

De ce fait, il est intéressant de considérer la nature des rapports de comparaison qui sont établis entre les différents enregistrements au sein des collections d'exemplaires. Ces rapports sont définis selon des facteurs historiques et culturels, et permettent de rendre compte du statut fluctuant de la divergence textuelle. Dans certaines conditions, les nouveaux enregistrements vont prolonger une collection sans occulter les versions précédentes : c'est globalement la situation médiévale des différentes *Chanson de Roland*. Avec *Le Dictionnaire khazar*, Milorad Pavić tentait de ressusciter un tel rapport à la variation, en jouant sur la complémentarité des enregistrements.

À l'inverse, la coexistence d'enregistrements variés peut signifier une mise en concurrence des exemplaires qui se traduira de diverses façons. Une édition moderne de texte ancien pourra privilégier, dans une logique philologique, un manuscrit considéré comme supérieur aux autres : une hiérarchie est ainsi établie entre les versions, ce que traduisent à leur manière les *stemma codices* employés par les philologues, arbres généalogiques utilisés pour reconstruire la succession des copies d'un texte à partir d'un original supposé. Il s'agit là d'un rapport moderne à la multiplicité des versions médiévales, qui investit certains manuscrits d'une autorité supérieure : on a vu plus haut que le manuscrit Digby 23 de la *Chanson de Roland* faisait référence en raison de son ancienneté. Dans ce cas de figure, les enregistrements secondaires que sont les éditions critiques ont souvent pour rôle d'ordonner les variantes selon l'intérêt et le crédit qui leur sont accordés. On retrouve cette même

hiérarchie dans le cas des éditions imprimées considérées comme fautives en raison d'accidents d'enregistrement, ou de remord auctorial ou éditorial très marqué : dans sa correspondance, Proust dévalue expressément la première édition NRF de la *Recherche*, et les éditions suivantes tiendront compte de ses observations.

Il peut malgré tout être plus difficile de trancher en faveur d'un enregistrement donné : la préséance accordée à telle ou telle édition des *Pensées* relèvera parfois plus du choix personnel ou du hasard que d'une véritable hiérarchie consacrée. Ce type de rapport entre collections d'exemplaires ne se définit ni par l'addition ni par l'exclusion des différentes versions, mais plutôt par une coexistence et une compétition plus ou moins pacifique qui est sans doute la modalité la plus courante de voisinage des variantes d'enregistrement. En somme, si la multiplicité d'enregistrements des exemplaires est un phénomène qui traverse l'histoire de la littérature, pour des raisons aussi bien techniques que culturelles, la valeur attribuée à cette multiplicité n'est pas fixe, et va particulièrement influencer les enregistrements subséquents, qui pourront tenter de réduire ou de maximiser les effets de divergence. Toute forme de hiérarchisation des versions relève dans ce cadre d'une influence allographique, dans la mesure où l'on tente de réduire la variété des exemplaires. Toute pensée de l'exemplaire considérera au contraire chaque version pour elle-même et en lien avec sa collection.

Variantes de format : adaptation et conversion

Autre particularité de l'enregistrement et des variantes qu'il produit : il s'agit de la seule opération de production où se décide la nature technique de l'exemplaire. Le support d'enregistrement choisi va en effet déterminer une partie importante de ses propriétés ainsi que la manière dont la conservation et la restitution sont susceptibles de l'affecter. Par conséquent, les variantes d'enregistrement sont les seules à instaurer une comparaison directe entre exemplaires papier et exemplaires numériques, à travers une variation collective qui concerne le format. Les logiques d'adaptation d'un support vers un autre, ou de diffusion parallèle d'un texte sous plusieurs formats (les œuvres de fiction imprimées à tirage important étant par exemple de plus en plus doublées d'une commercialisation en *ebook*), qui tiennent une place centrale dans l'économie des rapports entre supports de lecture, relèvent typiquement de cette catégorie de divergence. Les comparaisons qu'elles impliquent et les hiérarchies auxquelles elles sont soumises nous informent sur l'évolution des dynamiques entre papier et numérique. On se souviendra notamment que les premières définitions états-uniennes de la

littérature numérique (nommée « électronique ») prévoyaient que les œuvres dites « nativement numériques » ne puissent être imprimées sans pertes importantes de contenu, étant entendu que l'impression n'avait dans ce cas aucun intérêt pour la lecture¹. Le critère d'autonomisation d'une littérature pleinement numérique était donc l'invalidation de l'enregistrement secondaire que représentait la collection papier, ce qui peut s'analyser comme une tentative de cloisonnement du type de variantes auxquelles cette littérature était exposée.

Si l'on considère au contraire qu'il y a littérature numérique dès lors qu'il y a un enregistrement numérique, les variantes de format constituent l'une des principales sources venant alimenter la production littéraire numérique. La version hypertextuelle de *Tristram Shandy* proposée par l'université de Gifu est à ce titre représentative des mécanismes de feuilletage médiatique auxquels peut donner lieu la répétition des opérations d'enregistrement², et doit être perçue comme le produit d'une succession temporelle et technique d'enregistrements divers, qu'ils soient papier ou numériques. Les sources éditoriales sont précisées dès la page d'accueil : les deux premiers volumes s'appuient sur la troisième édition britannique, les volumes 3 à 9 sur la première édition, à l'exception de quelques corrections qui prennent pour référence l'édition des University Press of Florida de 1978. D'un point de vue technique, il est précisé que le site a été créé à partir de fichiers SGML mis à disposition du public par l'Oxford Text Archive, une archive universitaire proposant des versions numériques aux formats variés d'œuvres littéraires et critiques. La mise en forme a la particularité de rappeler ses sources papier, en matérialisant une démarcation qui symbolise la découpe des pages numérotées d'origine, tout en adoptant une disposition en colonne qui appelle beaucoup plus naturellement un déroulé vertical propre à la lecture sur écran. Elle transforme également en hyperliens les titres des chapitres et des épisodes célèbres afin de permettre un accès en étoile à l'exemplaire. Ici la version hypertextuelle se distingue donc partiellement des autres collections d'exemplaires qu'elle cite en les hybridant.

Elle intègre également deux éléments qui vont marquer la divergence technique entre cet enregistrement numérique et les enregistrements papier qu'il convoque : la signature de Laurence Sterne, et une double page marbrée en couleur. La signature de Sterne avait été

1 N. Katherine HAYLES, « Electronic Literature: What Is It ? », sur *The Electronic Literature Organization*, <https://eliterature.org/pad/elp.html>, 2 janvier 2007, consulté le 4 septembre 2022.

2 Masaru UCHIDA, *Tristram Shandy*, édition en ligne, sur *Laurence Sterne in Cyberspace – Gifu University*, <https://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/contents.html>, mis en ligne le 14 avril 2018, consulté le 2 août 2022.

apposée sur chaque exemplaire de la première édition du volume 5 puis du volume 7 du roman, dans l'objectif probable de les authentifier afin de les distinguer des contrefaçons et imitations qui circulaient alors¹. On la retrouve à l'ouverture des volumes numériques concernés, avec une différence fondamentale : il s'agit bien sûr d'un fac-similé, réalisé à partir de l'image de la signature de Sterne, qui sera donc similaire pour tous les exemplaires de cette collection, au lieu de diverger individuellement comme peut le faire une signature en main propre sur les exemplaires papier de l'édition originale. La même remarque s'applique à la page marbrée, qui reproduit les marbrures d'un exemplaire papier précis. Ces espaces de singularité graphique différenciaient les exemplaires papier au niveau individuel ; dans l'édition hypertextuelle, ils sont devenus des espaces de conformité.

On touche ici du doigt un phénomène important dans la production des exemplaires numériques : si les divergences individuelles entre exemplaires papier peuvent facilement être produites au niveau de l'enregistrement, par exemple par une singularisation graphique ou une forme de numérotation, cette unicité est beaucoup plus difficile à atteindre pour le numérique. Les variations individuelles sont plus susceptibles de naître au cours de la restitution des exemplaires numériques de *Tristram Shandy* que par le biais de leur enregistrement : même si l'on imaginait une édition générant une page marbrée différente pour chaque accès à la page web, le code permettant de produire ces différentes restitutions resterait commun. Les singularités des exemplaires numériques, quand elles existent, sont souvent de nature accidentelle (l'enregistrement d'origine a été mal dupliqué sur mon ordinateur), ou d'origine lectorale (j'ai enregistré une copie personnelle d'un exemplaire qui comporte des divergences avec l'enregistrement original). Par ailleurs, ces singularités sont souvent elles-mêmes duplicables. On peut tenter d'imaginer un hypothétique exemplaire numérique unique de *Tristram Shandy*, qui soit absolument protégé de toute forme de copie et ne soit accessible que depuis un seul ordinateur, mais l'exercice est loin d'être aisé, car les conditions techniques d'existence du numérique aussi bien que son usage culturel s'y opposent : un enregistrement numérique donne toujours naissance, tôt ou tard, à une collection d'exemplaires.

Les variations collectives restent par contraste communes pour le numérique, mais elles vont accentuer la diversité technique des collections produites par le biais de mécanismes de conversion des enregistrements. Les exemplaires numériques existent en effet

1 Laurence STERNE, *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy, Gentleman (1759–1767)*, Alexis Tadié (dir.), Alfred Hédouin et Alexis Tadié (trad.), Paris, Gallimard, 2012 (édition originale : 1759–1767), « Note sur l'édition », p. 48-49.

dans une diversité de formats qui affectent directement leur lisibilité, et les processus de conversion qui transposent un enregistrement numérique dans un autre langage informatique donnent donc lieu à des exemplaires particuliers. La conversion va parfois affecter la forme des exemplaires lus, mais elle détermine surtout leur accessibilité et les machines qui vont pouvoir les restituer. Ainsi, l'édition hypertextuelle de *Tristram Shandy* est d'emblée proposée à la lecture en deux formats : au format HTML par défaut, et sous la forme d'un fichier ASCII compressé qui donne accès à un affichage simplifié. La conversion des enregistrements est aussi à l'origine d'une partie importante de leur voisinage spatial : *afternoon, a story*, de Michael Joyce, œuvre fondatrice du canon de la littérature numérique, a par exemple été distribuée dans différents formats au fil des années, d'abord sur disquette, puis sur CD-rom, et enfin sur clé USB lisible uniquement sur Macintosh¹. Cependant, à la différence de deux éditions papier d'un même texte, même si je possédais les trois types d'enregistrement dans ma bibliothèque, il me serait actuellement impossible de les consulter sur les mêmes machines : l'obsolescence qui affecte les formats numériques peut dans ce cas nuire à la comparaison directe des versions, ce qui montre bien que l'enregistrement n'est pas la seule variable à prendre en compte lorsque l'on compare plusieurs types d'exemplaires.

D. Les variantes de conservation

Les développements de la textualité numérique et le renouvellement technique constant de ses formats d'enregistrement ont contribué à redonner une actualité à la question de l'évolution temporelle des exemplaires : le corollaire du débat sur la mort du livre semble bien être, de ce point de vue, celui qui concerne l'obsolescence des textes numériques². Cependant, on a commencé à voir que l'on gagnait à étendre ces questions au support papier, qui ne produit pas non plus des objets indéfiniment durables. Au-delà de l'enjeu, réel, d'une éventuelle disparition des exemplaires, c'est surtout leur vieillissement qui doit être pris en compte, dans la mesure où il produit ses propres variantes. Les bibliothèques et archives publiques ne sont pas les seuls lieux où ce phénomène peut importer : toute lectrice ayant été

1 Matthew G. KIRSCHENBAUM, « Editing the Interface: Textual Studies and First Generation Electronic Objects », *Text*, n° 14, Indiana University Press, 2002, p. 15-51 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/30227991>, consulté le 27 juillet 2022). Il faut néanmoins signaler que certaines de ces conversions s'accompagnaient d'évolutions parfois substantielles d'enregistrement, avec par exemple l'ajout de nouveaux hyperliens.

2 Voir à ce sujet N. Katherine HAYLES, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2008, p. 39-40 et Serge BOUCHARDON (dir.), *Un laboratoire de littératures : Littérature numérique et Internet*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2007 (en ligne : <http://books.openedition.org/bibpompidou/214>, consulté le 26 juillet 2022), p. 231.

un jour confrontée à un exemplaire mangé par les vers, annoté par une main inconnue ou transformé par une mise à jour récente a déjà ressenti ses effets. L'opération de conservation fait en effet percevoir de manière peut-être plus évidente que l'enregistrement les liens entre production et réception : du point de vue de la lecture, il est parfois crucial de déterminer si l'exemplaire que j'ai lu aujourd'hui est similaire à celui que je relirai demain.

Évolutivité et vieillissement des supports

Il va de soi que, sur le plan technique, exemplaires papier et exemplaires numériques ne vieillissent pas de la même manière. Selon l'acidité de son papier ou la qualité de sa reliure, un codex se détériorera plus ou moins vite, indépendamment des conditions dans lesquelles il est conservé ; la survivance de manuscrits médiévaux, traités dès leur création comme des objets précieux, témoigne de l'endurance de ce type de format, mais ne doit pas faire oublier la relative volatilité de certaines éditions bon marché, qu'elles soient modernes ou anciennes (combien de livres de colportage sont par exemple parvenus jusqu'à nous ?)¹.

Un exemplaire numérique peut pour sa part survivre aux appareils permettant de le lire : beaucoup de disquettes restent aujourd'hui fonctionnelles, mais rares sont les particuliers ou les institutions qui possèdent encore des lecteurs en état de marche. Étant donné sa nature dynamique, un exemplaire numérique est par ailleurs exposé à de nombreux bugs, qui peuvent intervenir à différents niveaux de lecture des données et en affecter la lisibilité. Il peut enfin être spécifiquement conçu pour une réinscription perpétuelle. C'est particulièrement le cas des exemplaires connectés : un blog littéraire, par exemple, affichera d'une consultation à l'autre de nouveaux billets, selon un principe de hiérarchisation antéchronologique qui donne toujours à lire d'abord ce qui a été ajouté le plus récemment au site. François Bon compare ce fonctionnement à celui d'une « fosse à bitume, enterrant à mesure ses propres contenus sous elle² », phénomène qu'il faut selon lui chercher à contrer par des pratiques d'archivage et d'organisation conduisant à une conservation moins

1 Il faut signaler ici le rôle essentiel que joue, pour le livre, la technique employée pour réunir les différentes pages. Sous l'Ancien Régime, les textes circulent encore sous formes de cahiers libres, et sont pour cette raison très fragiles. Lorsqu'ils sont reliés, c'est-à-dire lorsque les cahiers sont cousus puis couverts, les exemplaires sont au contraire plus résistants. Enfin le brochage, qui se généralise après la Révolution, représente du point de vue de la longévité des livres un entre-deux technique, moins solide que la reliure manuelle mais adapté à une production plus massive.

Nicolas PETIT, « Origines de la couverture illustrée moderne », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 12, 2002, p. 86-89

2 François BON, « L'Internet comme fosse à bitume », <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article749>, 2006.

temporellement hiérarchisée. Cette image d'un exemplaire « se faisant disparaître lui-même en permanence par auto-étouffement sur même surface¹ » décrit assez bien, au-delà de sa charge négative, le défi qu'une telle mobilité constitue pour des lecteurs uniquement familiers des transformations lentes affectant les livres. Elle possède une validité qui dépasse d'ailleurs le cadre des seuls exemplaires connectés : c'est bien parce que tout exemplaire numérique se fait « disparaître lui-même » à chaque restitution que sa conservation devient un véritable enjeu de la lecture.

Cela est d'autant plus vrai lorsque l'exemplaire en question n'est plus uniquement réinscriptible par une figure d'auteur unique et identifiable, mais est configuré pour que toute personne le consultant puisse le modifier. C'est le cas de figure que décrivait Coover avec le projet de *Hotel* : un exemplaire dont les lecteurs sont également les éditeurs, effaçant et ajoutant à loisir du contenu. L'évolutivité de *Hotel* peut être envisagée à plusieurs niveaux : au sein d'une collection d'exemplaires numériques où chaque intervention crée un nouvel exemplaire venant remplacer le précédent ; et à un niveau individuel, au sens où en tant que lectrice je vois ce qui me semble être mon exemplaire évoluer en direct à l'écran. La différence fondamentale avec une lecture de blog concerne la répartition des droits d'édition. Éric Chevillard, dont il était question plus haut, est par exemple le seul à pouvoir ajouter du contenu à son blog *L'autofictif* ; de même, François Bon contrôle l'édition de son site, et les commentaires qui y sont publiés restent soumis à son accord de publication. En étendant le droit d'intervention à ses lecteurs, *Hotel* souligne au contraire que cet enjeu d'autorité affecte directement la conservation des exemplaires et leur degré de versatilité.

Si l'on s'intéresse de manière transversale aux exemples proposés dans le tableau ci-dessus, on constate que deux autres facteurs sont à prendre en compte pour appréhender les variantes de conservation : le caractère accidentel ou volontaire de la modification, et le lieu où est conservé l'exemplaire.

Variantes accidentelles de conservation

Les variantes accidentelles s'expliquent par l'usure naturelle des exemplaires et leurs conditions de conservation, et échappent à tout projet concerté d'intervention : les codex aux pages manquantes ou les liens morts d'un hypertexte renvoyant à des pages web d'erreur relèvent, entre autres exemples, de cette catégorie. Leur effet sur la lecture est loin d'être

1 *Ibid.*

négligeable, dans la mesure où l'accès à l'exemplaire peut être directement affecté, de même que les conditions matérielles de consultation. C'est ainsi l'expérience sensorielle de la lecture qui peut se trouver modifiée, depuis l'apparence et la texture du papier jusqu'aux ralentissements techniques de l'affichage numérique. Le poète Martial s'est par exemple plaint dans ses *Épigrammes* des traces laissés dans les *volumen* par des lecteurs forcés de s'aider de leur menton pour les enrouler ou les dérouler¹. Plus classiquement, la perte d'une partie de l'exemplaire peut produire une lecture lacunaire : cette angoisse, mise en scène à de multiples reprises dans *Si une nuit d'hiver un voyageur*, peut justifier pour un lecteur l'abandon d'un exemplaire pour un autre. Mais les accidents de conservation peuvent aussi donner lieu à un excès de texte, notamment dans les cas où l'enregistrement réagit à un imprévu dans sa conservation.

En atteste la mésaventure de copie vécue par un scribe de Deventer au xv^e siècle : le manuscrit dont il est à l'origine, aujourd'hui conservé aux archives historiques de Cologne, a été rendu célèbre par un ajout rapportant un élément imprévu dans le processus de production. Au folio 68, le texte s'interrompt en effet pour laisser place à une large tache. Une *marginalia* représentant un chat la surplombe, et on lit sur le côté un paragraphe débutant par « Hic non defectus est, sed cattus minxit desuper nocte quadam », ce qui peut se traduire par « Il ne manque rien ici, mais un chat a uriné dessus pendant la nuit »². Le commentaire se poursuit en une malédiction dirigée contre tous les chats, dont la présence dans les scriptorium médiévaux s'explique pourtant par le souci de préserver les codex des attaques des rats (et donc d'éviter les lacunes). Ici conservation et enregistrement s'influencent très visiblement, précisément parce que la copie manuscrite est un processus au long cours qui ne produit qu'un exemplaire à la fois. Loin d'être camouflée, la variante est ici mise en scène avec force et intégrée textuellement aussi bien que graphiquement.

L'accident de conservation, s'il perturbe le cours « normal » de la lecture, n'est donc pas nécessairement insignifiant ; il peut même produire des effets de sens très visibles concernant la manière dont les exemplaires existent dans le temps. L'œuvre numérique *Tentative d'épuisement de Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Philippe de

1 Martial, *Épigrammes*, livre 10, 93.

2 ANON., *Manuscrit de Deventer*, G. B. quarto 249, Cologne, Historisches Archiv, 1420., fol. 68. La *marginalia* dit dans son intégralité « Hic non defectus est, sed cattus minxit desuper nocte quadam. Confundatur pessimus cattus qui minxit super librum istum in nocte Daventrie, et consimiliter omnes alii propter illum. Et cavendum valde ne permittantur libri aperti per noctem ubi cattie venire possunt », soit « Il ne manque rien ici, mais un chat a uriné dessus pendant la nuit. Maudit soit l'horrible chat qui a uriné sur ce livre à Deventer dans la nuit et aussi, par sa faute, tous les autres chats. Et veillez bien à ne pas laisser les livres ouverts la nuit dans les endroits où les chats peuvent venir. ». Je traduis.

Jonckheere offre un exemple particulièrement intéressant de ce phénomène : fruit d'une adaptation du texte de George Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*¹, elle en reprend la lettre, qu'elle enrichit ponctuellement d'hyperliens². De Jonckheere exploite l'effet d'accumulation propre au texte de Perec, qui prend la forme d'une liste de choses vues sur la place Saint-Sulpice à Paris au cours de trois journées d'octobre 1974. Il associe aux éléments décrits différents « lieux » du web par le biais des liens, selon une logique toute personnelle qui va de l'illustratif (le « vert » d'une affiche publicitaire pour le roquefort ouvre ainsi une fenêtre unie de cette même couleur en surimposition) à l'informatif (le nom de l'architecte Chalgrin, qui a participé à l'édification de l'église Saint-Sulpice, conduit à une page de la version en ligne de la *Columbia Encyclopedia*, qui détaille sa vie et ses réalisations) et jusqu'à des glissements métonymiques plus larges (la description des « feuilles jaunissantes » des arbres renvoie à un site où l'on nous propose d'apprendre à jouer le standard de jazz *Autumn Leaves* à la guitare). L'œuvre date de 2000 : avec le temps, et bien que le site de l'auteur qui l'héberge reste accessible, de nombreux hyperliens ont cessé de fonctionner, renvoyant vers des pages d'erreur, ou un contenu tout autre que celui que le texte faisait attendre lorsque les noms de domaines ont été rachetés. Le vieillissement des exemplaires produits est de ce fait rendu tout à fait sensible pour ses lecteur·ice·s.

Ces variantes de conservation, qui font que l'exemplaire n'est pas égal à lui-même dans le temps, peuvent être considérées comme accidentelles dans la mesure où elles ne sont pas du fait de l'auteur et dépendent d'évolutions qui sont au sens strict extérieures au lieu de stockage que constitue le site *desordre.net*. Pour autant, elles prennent sens au sein du projet de de Jonckheere, qui entend « proposer, fidèle aux intentions de Georges Perec dans son texte, une lecture qui donne à voir tout à la fois les limites et l'absence de limites de ce type d'entreprises³ ». L'entreprise en question semble être celle annoncée par les deux titres : chez Perec, il s'agit de tenter d'épuiser le réel observable en un lieu et un moment donné, par une notation qui se veut la plus directe possible des micro-événements de la ville et des sensations qu'ils produisent ; chez de Jonckheere, la tentative vise à épuiser le texte préalablement déplacé en un lieu numérique selon des modalités propres à cet espace d'inscription.

1 Georges PEREC, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1982.

2 Philippe DE JONCKHEERE, « Tentative d'épuisement de "Tentative d'épuisement d'un lieu parisien" », sur *Desordre.net*, <http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/saint-sulpice.html>, 2000.

3 *Ibid.*, www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/avertissement.htm (consulté le 20 septembre 2022). Cette fenêtre s'affiche en surplus de celle de l'œuvre à chaque consultation.

Cette translation vers l'écran nous invite à considérer en retour les caractéristiques du « lieu papier » des exemplaires dans leur forme imprimée (de Jonckheere inclut d'ailleurs dans sa présentation de l'œuvre une image d'un exemplaire de l'édition originale). On constate de ce point de vue que « les limites et l'absence de limites » des deux projets nous renseignent sur les temporalités divergentes qui caractérisent exemplaires imprimés et exemplaires numériques. Si l'écriture de Perec se veut une saisie « sur le vif », l'objet achevé qu'est l'exemplaire papier va *in fine* assurer une certaine stabilité à l'enregistrement, et le couper de toute réinscription auctoriale : aussi longtemps qu'il restera lisible, mon exemplaire de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ne rendra compte des mouvements sur la place Saint-Sulpice que pour ces trois jours d'octobre 1974. Le dynamisme de la prise de notes qui précède la création de l'exemplaire imprimé est donc annulé par son mode d'enregistrement et de conservation : au fil du temps, l'intervalle qui sépare chaque lecture des événements rapportés par le texte s'accroît.

La manière dont cet exemplaire va vieillir dépendra à la fois des effets du temps, de la lumière ou de l'humidité, et de l'usage qu'en font ses lecteurs. S'il appartient aux tirages originaux, datés de 1975, il aura matériellement presque l'âge des événements décrits : un papier légèrement jauni, aux bordures et coupes élimés, peut jouer un rôle sensoriel dans le marquage symbolique de la distance avec le moment de l'écriture. Surtout, il pourra être distingué par les marques qu'il recevra au fil du temps : tampons de bibliothèque, cornes, surlignages et soulignements, annotations marginales et altérations volontaires des pages forment un ensemble de traces qui relèvent de l'histoire individuelle des exemplaires papier, chronologie rarement envisagée lorsque l'on cherche à penser la lecture, et souvent impossible à reconstituer précisément quand un exemplaire a passé entre les mains de plusieurs lecteurs. Les transformations individuelles qui découlent de ces marques ne relèvent alors plus de l'accidentel, mais d'une intervention volontaire. Une fois qu'il commence à être lu en dehors des ateliers d'impression, mon exemplaire de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* n'est plus susceptible de modifications autoriales ou éditoriales ; il est par contre appropriable par tous ses lecteurs. On peut imaginer que j'hérite d'un volume dont la marge soit enrichie d'observations plus récentes sur les activités de la place Saint-Sulpice, des allées et venues d'octobre 1991 ou de mars 2014... Cet état de l'exemplaire, dans ce cas, reste un donné, car je n'y prends pas directement part : il s'agit d'une variante de conservation d'origine lectorale, parfois difficilement attribuable, et avec laquelle ma propre lecture devra composer.

Pour un exemplaire de *Tentative d'épuisement de Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, au contraire, les variations qui affectent la lecture ne sont pas prioritairement le fait des lecteurs, mais plutôt du vieillissement d'un dispositif technique que ni l'auteur ni les lecteurs ne peuvent prétendre contrôler. La raison en est simple : les différents sites auxquels renvoient les hyperliens sont hébergés pour l'essentiel sur des serveurs externes à celui de l'exemplaire, et vont évoluer au gré des reconfigurations fréquentes du réseau qu'est le web. De Jonckheere fait donc en quelque sorte se télescoper deux temporalités en surajoutant un événement numérique à ceux rapportés par Perec : au temps du témoignage écrit, investi d'un certain pouvoir fixateur, se superpose le temps du lien, qui fait intervenir le calcul informatique à chaque clic et doit sa périssabilité au dynamisme des exemplaires numériques. Face au dysfonctionnement des hyperliens, l'adresse à laquelle ils renvoient, lisible au passage du curseur sur le mot-source, fait seule signe vers un lieu qui n'est plus, mais qui reste à imaginer : plus ou moins transparente, elle fournit parfois des indices sur ce qu'ont pu y trouver les lecteurs qui m'ont précédée. De ce fait, la lecture se trouve perpétuellement actualisée : ce qui est saisi sur le vif, c'est désormais la vie du web dans son mouvement même.

L'histoire des exemplaires numériques, en particulier lorsqu'ils sont produits sur le net, s'assimile donc en réalité à un historique de leurs différentes versions, dont chacune vient recouvrir la précédente mais aussi la hanter : chez de Jonckheere, le lien mort est en quelque sorte la trace de l'exemplaire qui a été, et qu'un autre que moi a lu. L'exemplaire devient indirectement un observatoire de la longévité variable de ses pages : les sites institutionnels et les sites de marques semblent ainsi mieux passer l'épreuve du temps car ils s'appuient sur un travail de conservation professionnel sans cesse renouvelé, tandis que les pages personnelles ou de moindre ampleur disparaissent plus rapidement. De Jonckheere ne provoque pas de tels accidents, mais on peut penser que le projet les anticipe car il ne propose aucun renouvellement des liens morts, se contentant de garder la main sur ceux, relativement peu nombreux, qui renvoient à d'autres pages de *desordre.net*. Une actualisation restait possible : maître de son propre site, de Jonckheere aurait pu faire disparaître les traces du vieillissement des exemplaires en tirant profit de l'effet « fosse à bitume » décrite par François Bon. En s'y refusant, il accentue les contrastes d'une lecture éclatée entre différents lieux numériques, dont certains relèvent d'une conservation auctoriale quand d'autres sont soumis aux aléas de l'économie plus large du net. On imagine difficilement comment une telle illisibilité pourrait se transposer sur papier : seules des variantes importantes, altérant l'intégrité des pages de

l'exemplaire (pages arrachées, trouées, brûlées...), pourraient produire un effet comparable, mais toute tentative de reproduire la perte suscitée par les évolutions du réseau ne relèverait plus, dans ce cas, de l'accident.

Variantes de conservation volontaires

Les variantes de conservation peuvent aussi résulter d'un geste plus concerté, qu'il soit d'origine auctoriale, éditoriale ou lectorale. Lorsqu'elles constituent d'une manière ou d'une autre le programme de l'œuvre, elles sont volontiers perçues comme relevant d'une forme de radicalité littéraire, dans le contraste qu'elles établissent avec le régime dominant, fondé sur des valeurs de transmission ou de conservation des textes. Un tel écart avec les normes de la réception n'est pas sans conséquence, puisqu'il peut donner lieu en réaction à des gestes de conservation alternatifs.

*Agrippa (A Book of the Dead)*¹, un projet né en 1992 de la collaboration de l'artiste Dennis Ashbaugh, de l'auteur William Gibson et de l'éditeur Kevin Begos Jr., a la particularité d'illustrer ce phénomène simultanément pour le support papier et pour le support numérique. Il s'agit d'un livre d'artiste, conçu par Ashbaugh, et contenant encadrée dans ses pages finales une disquette donnant accès à un poème de Gibson. Le passage du temps, thème qui structure l'ouvrage, est exploité de manière inhabituelle dans sa conception matérielle : les pages du livre sont en effet traitées pour que l'encre s'efface progressivement sous l'action de la lumière, le texte devenant de plus en plus difficilement lisible ; le programme de la disquette est également codé pour s'encrypter après la première lecture, et rend théoriquement toute nouvelle restitution impossible. Comme l'écrit Matthew Kirschenbaum, *Agrippa* souligne par ce double dispositif les caractéristiques ontologiques typiquement attribuées à chaque médium :

Each work's « mechanism » of self-destruction recapitulates the conventional wisdom regarding its medium of execution : that digital objects are volatile and ephemeral, beholden to the binary logic of there/not there (the poem immolates itself in a virtual nanosecond) ; and that printed objects are transformed at a more analog rate, words and images slowly but inexorably escaping their embodied forms².

On pourrait ajouter que l'œuvre met en scène, en les radicalisant, les modalités de conservation propres aux deux supports : le vieillissement concerté et accéléré de toute une

1 William GIBSON, Dennis ASHBAUGH et Kevin BEGOS JR., *Agrippa (A Book of the Dead)*, New York, livre d'artiste, 1992.

2 Matthew G. KIRSCHENBAUM, « Editing the Interface », *op. cit.*, p. 16-17.

collection d'exemplaires papier et numériques sert en quelque sorte d'expérience modèle pour rendre plus directement sensible les transformations qui peuvent affecter nos exemplaires dans le temps. Ces transformations ne peuvent manquer, en retour, d'influencer l'expérience de lecture. On trouve ainsi sous la plume d'un journaliste de l'époque réagissant à la détérioration inéluctable de l'exemplaire la formule suivante : « Agrippa continues without you¹ ». L'expression est particulièrement frappante, car elle met le doigt sur une réalité qu'un lecteur isolé aura tôt fait d'oublier : un exemplaire continue toujours, matériellement, sans nous. Dès son enregistrement, et avant même que nous l'ayons sous les yeux, un exemplaire peut changer, ou changera une fois lu, voire évoluera pendant le temps même de notre lecture indépendamment de notre volonté. De ce point de vue, *Agrippa* illustre la manière dont chaque exemplaire est susceptible de continuer *autrement*. Au sens strict, ni l'encre de ses pages ni les inscriptions contenues sur sa disquette ne disparaissent : elles s'altèrent en réagissant aux conditions qui rendent possible leur lecture, jusqu'à y faire obstacle.

Mais cette métamorphose n'est pas la seule extension qu'ait pu trouver *Agrippa*. L'orchestration d'une illisibilité volontaire du texte n'a pas manqué de susciter chez les lecteurs des stratégies de résistance diverses, donnant lieu à de nouveaux exemplaires aux propriétés techniques différentes : enregistrements vidéo, copies du programme d'origine et photographies ou fac-similé du livre se sont ainsi multipliés, au point que Matthew Kirschenbaum parle de « dissémination »². À la radicalité affirmée du projet s'oppose donc la réalité des pratiques entourant la réception. Tous ces enregistrements secondaires jouent aussi un rôle dans la conservation des exemplaires, qu'ils peuvent contribuer à modifier³. La divergence, ici, naît directement des conditions temporelles imposées à la lecture et elle affecte, au-delà de la matérialité réelle des exemplaires d'origine, leur matérialité imaginaire :

1 Gavin EDWARDS, « Cyber Lit », *Details*, juin 1992, p. 134 (en ligne : <http://www.textfiles.com/sf/cyberlit.txt>, consulté le 20 septembre 2022).

2 Matthew G. KIRSCHENBAUM, *Mechanisms*, *op. cit.*, p. x. de la préface.

Matthew Kirschenbaum a proposé une lecture filmée de la disquette d'*Agrippa*, archivée à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=41kZovcyHrU> (consulté le 20 septembre 2022).

Il existe par ailleurs une archive en ligne de l'œuvre, sur laquelle on peut trouver des images des exemplaires : <http://agrippa.english.ucsb.edu/category/commentary> (consulté le 20 septembre 2022).

3 Gibson note ainsi dans une interview que la version piratée de son poème à laquelle il a pu avoir accès sur le net ne cesse de se dégrader pour évoluer de manière autonome par rapport au programme originel : « Someone got a hold of a copy of the thing kind of early on, cracked the supposedly uncrackable code and posted the poem on the Internet, where it remains to this day ... And the longer it stays there, the more for some reason it decays. So every year or so, I have a look at it, and I find that lines have changed and it's sort of mutating into something else. »

Cité par Matthew G. KIRSCHENBAUM, « Editing the Interface », *op. cit.*, p. 17-18.

ces exemplaires dérivés, qui se trouvent en quelque sorte réarchivés comme traces textuelles, ne construisent plus la disparition de la collection, mais bien sa persistance¹.

Le cas d'*Agrippa* achève de montrer qu'à l'horizon des divergences de conservation des exemplaires, c'est aussi la question de leurs modalités de partage qui se pose. Matériellement, mon exemplaire imprimé de *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* peut circuler et faire l'objet d'un partage diachronique (si je le prête, par exemple), mais je peux également en faire un usage strictement privé, qui le protège des interventions lectorales extérieures, limitant ainsi les variantes de conservation volontaires. Un grand nombre d'exemplaires numériques seront pour leur part d'autant plus tenus à l'écart des modifications héritées d'une réception antérieure qu'ils ne peuvent concrètement pas être prêtés : c'est la copie de données qui constitue à l'heure actuelle le mode de partage privilégié des textes numériques.

Cependant, un autre phénomène doit être pris en compte : l'interconnexion des exemplaires en ligne. Tout texte accessible par le biais d'Internet atténue en effet sensiblement l'isolement matériel de sa lecture en synchronisant la restitution de ses exemplaires dans le temps : chaque nouvelle publication auctoriale sur un blog littéraire actualise les exemplaires de l'ensemble de ses lecteurs futurs, et les hyperliens de *Tentative d'épuisement de Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* meurent pour toutes ses lectrices en même temps. La menace parfois fantasmagique du piratage, pratique qui implique de consulter voire de modifier des fichiers dont on ne possède normalement pas les droits d'accès, ne constitue ainsi qu'un cas particulier au sein d'une situation où les variantes de conservation, qu'elles soient volontaires ou accidentelles, peuvent se répercuter sur l'ensemble des exemplaires produits. On parlera donc d'exemplaire connecté lorsqu'une même inscription (enregistrée en un seul lieu) est consultable en synchronie par plusieurs lecteurs différents, situation très rare dans la lecture papier. Un texte connecté donne nécessairement lieu à ce qu'on appellera une collection d'exemplaires partagée. Rendu visible par la réinscriptibilité temporelle qui affecte les exemplaires, ce partage constitue l'un des traits les plus saillants de la lecture numérique telle qu'elle existe aujourd'hui.

1 Les enjeux d'une telle dissémination, et en particulier d'un devenir matériel des lectures particulières seront discutés au chapitre 7.

E. Les variantes de restitution

Dernière catégorie de variantes pouvant survenir dans le processus de production, les variantes de restitution constituent la ligne de démarcation la plus nette entre les supports dans la manière dont ils vont différencier leurs exemplaires. On l'a vu plus haut, le numérique se distingue en effet du papier par le recours à l'écran, qui n'est ni l'espace d'enregistrement de l'exemplaire ni celui de sa conservation, mais bien uniquement le lieu et l'appareil spécifique de la lecture. Par le biais de l'affichage, l'exemplaire numérique devient une vue reconstruite calculée individuellement par chaque ordinateur. Que la restitution permette, à partir d'un même enregistrement, de personnaliser l'inscription à laquelle je vais avoir accès comme c'était le cas pour *A Humument App*, ou bien qu'elle évolue avec l'usure de mon matériel de lecture, telle la vitesse de défilement de *Tramway*, cette opération rappelle plus que n'importe quelle autre aux lecteurs que la machine qu'ils ont entre les mains est aussi un outil de production des exemplaires. Elle met en avant la *configuration* particulière qui préside à la lecture sur écran : le terme, qui désigne habituellement les caractéristiques spécifiques des composantes informatiques et logicielles d'un ordinateur, peut ici être employé pour rendre compte aussi bien du dispositif à partir duquel je lis que des circonstances dans lesquelles je le sollicite. Un problème de connexion, une mise à jour mal effectuée sont des sources de variantes dans l'accès aux textes qui ne recouvrent plus leur conservation mais bien ma capacité technique à les rendre lisibles.

En ce sens, il n'est pas surprenant que ce type de variante concerne avant tout la lecture numérique : les variantes de restitution résultent en effet de logiques médiatiques, touchant la mise en relation des lecteurs et des textes. Elles s'articulent autour de la question suivante : l'accès au texte le transforme-t-il ? Or le livre, en tant qu'objet technique, s'est construit autour de l'idée d'une absence de médiation. Le texte semble s'y donner immédiatement dans une lisibilité presque béante. Pourtant, il m'est dans les faits rarement accessible d'emblée : pour le lire, j'ai fait des gestes, tourné des pages, supporté son poids et ajusté la distance à laquelle je le tenais. La restitution d'un texte papier est donc un phénomène discret mais non inexistant : les gestes d'accès qu'elle nécessite sont conçus, au-delà d'une usure inévitable, pour ne pas marquer les exemplaires, ce qui explique sans doute qu'ils aient pu devenir des automatismes sans apparente portée technique. On peut même faire l'hypothèse que ce phénomène est culturellement déterminant dans notre rapport aux inscriptions : ma lecture n'est pas réputée transformer matériellement le texte.

Construire la variante de restitution sur papier : l'exemple de la coupe

Pour cette raison, c'est seulement dans la variation que la restitution devient véritablement perceptible, et celle-ci survient rarement avec le codex, qui dans sa forme traditionnelle propose un accès simultané à toutes ses pages. Néanmoins, la comparaison avec l'affichage écranique permet d'identifier quelques formes de restitution papier qui peuvent affecter significativement les exemplaires et les différencier d'un lecteur à l'autre. Le cas le plus évident, bien que largement effacé de la mémoire des lecteurs contemporains, concerne les livres dits non-coupés, c'est-à-dire des livres « dont les bords ne sont pas rognés et dont il faut séparer certains feuillets, pour les lire, avec un coupe-papier ou un instrument semblable¹ ». Les livres brochés, qui constituaient la majorité des volumes en circulation en France entre la Révolution et les années 1960², prenaient généralement une telle forme, avec des pages pliées mais encore solidaires. Aussi, certaines n'étaient pas immédiatement lisibles, et requéraient un geste de coupe, souvent délégué au lecteur, pour être facilement consultables. Nathalie Sarraute a ainsi raconté dans *Enfance* comment elle pouvait, dans sa jeunesse, passer du temps à couper les livres de sa mère :

J'en choisis un et je m'installe avec lui ouvert sur mes genoux, je serre dans ma main le large coupe-papier en corne grisâtre et je commence... D'abord le coupe-papier, tenu horizontalement, sépare le haut des quatre pages attachées l'une à l'autre deux par deux, puis il s'abaisse, se redresse et se glisse entre les deux pages qui ne sont plus réunies que par le côté... Viennent ensuite les pages « faciles » : leur côté est ouvert, elles ne doivent être séparées que par le haut. Et de nouveau les quatre pages « difficiles »... puis quatre pages « faciles », puis quatre « difficiles », et ainsi de suite, toujours de plus en plus vite, ma main se fatigue, ma tête s'alourdit, bourdonne, j'ai comme un léger tournis... « Arrête-toi maintenant, mon chéri, ça suffit, tu ne trouves vraiment rien à faire de plus intéressant ? Je le découperai moi-même en lisant, ça ne me gêne pas, je le fais machinalement³.

Outre qu'il décrit très concrètement l'organisation des différents cahiers au sein d'un livre non-coupé, cet extrait montre en quoi la coupe participe directement de la production du texte : véritable geste d'accès, elle peut se désolidariser d'une lecture au sens strict, comme c'est le cas pour l'enfant ici, dont on soupçonne que le plaisir vient surtout de la mise au jour des pages et de la transformation de l'objet-livre. Cependant, elle peut aussi s'y associer plus

1 Pascal FOUCHÉ, Daniel PÉCHOIN et Philippe SCHUWER (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2002, article « Couper », p. 669.

2 Nicolas PETIT, « Origines de la couverture illustrée moderne », *op. cit.*

3 Nathalie SARRAUTE, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983, p. 81. Je suis redevable, pour cet exemple, au séminaire *Biblioclasmes* organisé par Marine Le Bail et Benoît Tane dans le cadre du programme du même nom, pour le laboratoire LLA CREATIS de l'Université Toulouse-Jean Jaurès, et en particulier à l'article de Benoît TANE, « Sarraute. L'enfant au coupe-papier », sur *Biblioclasmes*, <https://biblioclasm.hypotheses.org/376>, 24 juin 2021.

intimement, comme le signale la mère en objectant qu'elle pourra tout à fait couper les pages au fur et à mesure qu'elle lira, « machinalement ». L'adverbe ici est chargé de sens : il montre que le geste est à cette époque un automatisme comme peut l'être le fait de tourner la page, tout en annonçant sa prise en charge future par la machine – puisque le massicotage automatique a remplacé, au moment où écrit Sarraute, le maniement humain du coupe-papier. Que la coupe soit en tout cas une occupation délibérée (chez l'enfant) ou inconsciente (chez la mère), elle n'en influe pas moins sur la forme de l'exemplaire concerné. Ce geste obligatoire de la lecture différenciera par exemple les exemplaires coupés ou partiellement coupés de ceux qui n'ont, matériellement, pas pu être lus, et que l'on retrouve parfois dans les fonds des bibliothèques, où leur usage ne va pas sans poser question.

Trace concrète d'une progression dans la lecture d'un ouvrage, la coupe crée aussi des variations matérielles relatives au style du geste de chacun : elle sera plus ou moins nette, plus ou moins réussie, pouvant provoquer des déchirures ou des trous dans la page. George Perec, sur le même sujet, souligne les effets concrets que cette opération de restitution pouvait avoir sur la lecture d'un in-octavo, où certaines pages non-coupées restaient, au prix de contorsions, lisibles quand d'autres forçaient la coupe :

Les huit premières pouvaient se lire presque entièrement sans coupe-papier ; des huit autres, on pouvait lire, évidemment, la première et la dernière et, en soulevant, la quatrième et la cinquième. Mais rien de plus. Il y avait dans le texte des lacunes qui réservaient des surprises et suscitaient des attentes¹.

Derrière la lacune, c'est le texte non immédiatement disponible qui se dissimule, la surprise du dévoilement qui infuse l'expérience du lecteur singulier. Si cette pratique a aujourd'hui à peu près disparu (sauf chez les collectionneurs de livres anciens), elle trouve des prolongements dans certains livres d'artistes, qui investissent l'enjeu du dévoilement du texte, effacé par le façonnage actuel des livres classiques. *Universum*, de l'artiste italien Maurizio Nannucci, souligne ainsi jusqu'à l'ironie les liens entre techniques de conception des exemplaires papier et accès au texte, en adoptant la forme d'un livre doublement relié, et par conséquent impossible à ouvrir². Ici le caractère non-coupé du texte est radicalisé jusqu'à l'illisibilité totale, et il n'est pas certain que quiconque s'avisant de trancher l'épaisse reliure de cuir de l'ouvrage y trouverait, en dehors de la signature de l'artiste, quelque chose à lire...

1 Georges PEREC, « Lire : esquisse socio-physiologique », *Esprit*, n° 453, Editions Esprit, 1976, p. 9-20 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/24264535>, consulté le 4 août 2022), p. 14.

2 Maurizio NANNUCCI, *Universum*, Rome, Bianconeri Edizioni, 1969, 100 vol.

Restitution et médiation : variations humaines, variations machiniques

Au-delà de son caractère plus ou moins saillant d'un médium à l'autre, la restitution pose, dans ses variations, la question de ce qui différencie, pour la lecture, un intermédiaire humain d'un intermédiaire machinique. On constate que, dans le cas de la coupe comme dans celui de la traduction à l'écran du code informatique, le support de lecture est « travaillé par ce qui le menace¹ » : au moins symboliquement, c'est l'intégrité du papier qui est mise en jeu d'une part, et l'intégrité du texte en langue naturelle d'autre part. L'accès se construit donc visiblement au risque de la création d'une différence dans le lu. Face à la page non-coupée ou mal coupée, le risque que constitue le processus technique d'affichage est de l'ordre de la traduction, mais d'une traduction automatique. Je dépends en effet des capacités d'interprétation de la machine, au sens le plus mécanique du terme, pour accéder à un exemplaire qui, composé en langue naturelle, est inscrit et conservé sous forme de bits et transmis d'une composante informatique à l'autre par le biais d'un signal électrique. Tout accident de conversion des signes menace donc immédiatement l'exemplaire d'illisibilité, ou du moins d'une lisibilité altérée : on a vu avec *Tramway* que, dans le cas d'un texte animé, la vitesse d'exécution du code par l'ordinateur contribuait à me dicter ma vitesse de lecture. Il suffit d'imaginer, à partir d'une telle situation, que je sois en possession d'une machine qui « lise » les instructions du programme et les exécute trop rapidement pour l'œil humain : la lecture machinique empêcherait alors la lecture humaine.

De ce point de vue, les variantes de restitution informatiques ont le mérite de souligner un phénomène important mais souvent inaperçu dans la production des exemplaires de toutes formes : ceux-ci sont toujours le fruit d'une pré-lecture, qui est une *autre* lecture que la mienne. Dans le cas de l'édition d'imprimée ou de la copie manuscrite, elle se fait en langue naturelle : on inscrit ce que l'on lit dans un manuscrit préexistant, ou l'on inspecte les épreuves inscrites avant l'impression finale. Et c'est justement au cours de cette pré-lecture que peuvent survenir des variantes : non plus de restitution, mais bien d'enregistrement, comme on l'a montré plus haut. On se souvient que Proust écrivait alors : « les protes ont cru lire ». Et de fait, les protes ont lu : mon exemplaire imprimé est bien le produit d'une longue chaîne de lisibilité, au sein de laquelle l'inscription, toujours visible et décriptable par des

1 J'emprunte cette expression à Benoît Tane, dans l'article qu'il consacre aux travaux de Lyotard sur Michel Butor et à la comparaison de *Mobile* avec la *Confession Coupée* : Benoît TANE, « Comme un Butor. Lire avec un couteau », sur *Biblioclasmes*, <https://biblioclasm.hypotheses.org/275>, 7 avril 2021. L'article est une version modifiée de « Butor/Lyotard. Le livre 'coupé' », dans *Écritures et inscriptions de l'œuvre d'art. En présence de Michel Butor*, Francesca Caruana dir., L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2014, pp. 165-175.

yeux humains, peut être amendée et transformée par ses pré-lecteurs. Cette chaîne ne disparaît pas nécessairement dans la production d'un exemplaire numérique, mais s'y ajoute une pré-lecture machinique, permettant la restitution, qui manipule et parfois amende une inscription proprement illisible.

Il est certain que l'interprétation littérale à laquelle se livre la machine, dans toute son altérité mécanique, influence nos comportements de lecture : l'accès à l'exemplaire comme les manipulations auxquelles il va s'ouvrir dépendront en partie du fonctionnement du programme informatique qui le traduit à l'écran. De ce point de vue, parmi les questions relatives à la médiation de la lecture que soulève la restitution, se pose celle d'une « littératie » de la machine. Ce terme, emprunté à l'anglais par les études numériques, désigne la capacité à comprendre et à manipuler l'écrit et l'information, au-delà des seules questions de lettrisme ou d'illettrisme¹. En contexte numérique, il s'agit alors pour les lectrices et lecteurs de comprendre la manière dont la machine lit et surtout dont elle les laisse lire. Enfin, et plus largement, la restitution nous place face à nos outils de lecture : du coupe-papier à la souris et jusqu'au processeur, les intermédiaires finaux de la production des exemplaires rappellent que, même à un niveau microscopique, chaque exemplaire est travaillé pour nous et parfois par nous de manière particulière, au seuil de la réception et dans la continuité de son élaboration matérielle, qui ne cesse en définitive qu'avec sa disparition.

Conclusion

Réunis au sein de collections, distingués par leur potentiel de singularité, les exemplaires sont passés du statut d'entités indifférentes à celui de copies remarquables et comparables. Les conditions de possibilité de cette comparaison qui ont été construites ici ne peuvent être réunies qu'au sein d'un régime matériel qui a troqué l'identité du texte opéral pour une multiplicités d'exemplaires aux différences signifiantes. En ouvrant le processus de production dans le temps et l'espace, on a pu faire une place à l'histoire matérielle de l'exemplaire particulier que j'ai entre les mains et réinscrire la technique dans la vie des textes. Derrière elles, c'est en définitive un portrait plus consistant de la lecture qui s'esquisse, comme activité plurielle, qui peut se répéter ou s'interrompre, connaître des accidents ou laisser des traces. Comme elle s'appuie sur un exemplaire singulier, cette lecture recèle un

1 ORGANISATION DE COORDINATION ET DE DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUES, *La littératie à l'ère de l'information : Rapport final de l'Enquête internationale sur la littératie des adultes*, France et Canada, OECD, 2000 (DOI : 10.1787/9789264281769-fr, consulté le 18 septembre 2022), p. 10.

potentiel de singularité qui reste à explorer. Lisant un exemplaire parmi d'autres, je deviens moi-même une lectrice parmi d'autres, et sa matière particulière et accidentée appelle en retour ma propre matérialité. Face à l'objet différencié de sa lecture, c'est désormais le lecteur qui doit prendre corps.

Partie 2 :

**Lire matériellement. Corps,
performances, créations**

Objet matériel signifiant et différencié, l'exemplaire tel qu'il a été théorisé se présente nettement comme le support de la lecture individuelle. Tout exemplaire singulier appelle en effet en miroir, pour le consulter, un lecteur particulier, une lectrice particulière, qui vont établir avec lui un rapport personnel. Cette deuxième partie de la réflexion s'intéresse aux modalités de cette rencontre entre exemplaires et lecteur·ice·s, et à la manière dont le paradigme matériel modifie le statut de l'activité de lecture. Au sein d'une lecture d'exemplaire, les lecteurs prennent corps et se livrent à des performances singulières susceptibles de produire divers effets matériels.

Section centrale de cette thèse, le chapitre 4 joue ici un rôle de pivot, en opérant la bascule d'une théorisation de l'exemplaire à une théorisation de sa lecture. Consacré à la place de la corporalité dans la réception, il introduit le concept de « corps de lecture », expression qui désigne le corps que chacun·e est amené·e à s'inventer en lisant, à l'interface d'un exemplaire particulier et du corps socialement construit avec lequel nous abordons les textes. Après un examen des tensions qui animent les rapports des théories de la lecture au concept de corps, on montre que les exemplaires fonctionnent comme des dispositifs porteurs de normes matérielles qui orientent aussi bien leur manipulation concrète que les représentations corporelles qu'ils sont susceptibles de produire. À travers le concept de corps de lecture, la théorie de l'exemplaire devient ainsi une théorie corporée, déplaçant sur un terrain matériel la question de l'action lectorale, qui fait l'objet des trois chapitres suivants.

Les corps de lecture sont en effet des corps agissants, pour lesquels la réception devient un ensemble de comportements matériels possibles. Dès lors, une nouvelle question doit être considérée : que pouvons-nous faire de nos exemplaires ? En prenant appui sur l'idée de normes matérielles introduite au chapitre précédent, le chapitre 5 envisage l'action des lecteurs et lectrices sur le modèle de la performance, celle-ci étant définie à la fois par ce que mon exemplaire fait de moi, et ce que je fais en retour de lui. Étudiée d'abord dans ses aspects manipulatoires, elle donne lieu à l'établissement d'un répertoire typologique de gestes de lecture qui prend appui sur les deux formes de matérialité distinguée au chapitre 2, la matérialité concrète et la matérialité imaginaire, pour construire trois grandes catégories de gestes : les gestes de consultation, de réaction et d'édition. Considérée ensuite du point de vue de l'agentivité, la notion de performance de lecture est déclinée en différents styles, qui se déploient entre les pôles de l'adhésion et de la résistance et correspondent à autant de manières d'habiter le corps de lecture.

Le chapitre 6 creuse pour sa part l'idée d'une différenciation matérielle des lectures en se consacrant à l'étude d'une notion plus restreinte, mais dont l'omniprésence au sein du vocabulaire conceptuel et médiatique demandait examen : l'interactivité. Dans une relecture critique du terme, on cherche à en redéfinir la portée d'un point de vue à la fois matériel et transversal, c'est-à-dire en ne la limitant pas au seul support numérique. Si l'interactivité a historiquement fait l'objet de nombreux tiraillements entre langue et matière, elle permet, dans le cadre de ce travail de redéfinition, d'isoler un phénomène qui relève de la poétique des exemplaires : une différenciation programmée des lectures qui met en tension plusieurs lectures possibles. On propose ainsi une étude systématique à partir d'une typologie des différents modes d'interactivité : interactivité fictive, interactivité sélective et interactivité évolutive.

Enfin, le chapitre 7 investit la tension que faisaient apparaître les chapitres 5 et 6 entre les performances individuelles et celles des autres lecteurs et lectrices. Il s'appuie sur la notion d'exemplarisation, qui désigne la manière dont lecteurs et lectrices peuvent chercher à faire matériellement « lire leur lecture » en modifiant et diffusant leurs exemplaires. On interroge d'abord ces transformations lectorales en tant que créations dérivées, avant de montrer qu'elles engagent un mode de lecture particulier, qui nous confronte aux traces d'autres lectures, dans une expérience de partage qui peut être aussi bien sociable que violente. Cet examen éthique se double d'une analyse plus politique : l'exemplarisation constitue en effet une forme d'appropriation lectorale qui entre en tension avec le système économique et légal qui régit nos usages de la littérature. En montrant que la mise en commun des exemplaires permet de revendiquer de nouveaux droits pour les lectrices et lecteurs au nom d'un idéal de partage, on terminera en esquissant ce que serait le lieu théorique où ce partage pourrait s'inventer matériellement : une bibliothèque des exemplarisations.

Chapitre 4 — Corps de lecteur·ice·s, corps de lecture

Qui lit, en effet ? Est-ce moi, ou quoi de moi¹ ?

Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien*

Est-ce vous² ?

Pascal QUIGNARD, *Le lecteur*

I sing the body electric.

Walt WHITMAN, *Leaves of Grass*

Introduction

En janvier 1976, George Perec publiait dans la revue *Esprit* un court essai intitulé « Lire : esquisse socio-physiologique³ ». L'auteur y aborde un sujet selon lui assez négligé : celui de la matière de la lecture, phénomène qu'il entend traiter comme « une précise activité du corps⁴ ». La texture propre de l'écriture et du faire poétique ont déjà reçu l'attention de la critique mais, souligne-t-il, « un travail équivalent reste à faire [...] sur l'aspect efférent de cette production⁵ ». Efférent, comme on le dit d'un nerf ou d'un vaisseau qui conduit le signal ou le sang depuis le centre d'un organe vers sa périphérie : la réception, majoritairement conçue à l'époque où Perec écrit, sur le modèle de la communication et en des termes exclusivement linguistiques, devient sous sa main une dispersion corporelle, une distribution dynamique par laquelle le corps lectoral vit et s'anime dans toutes ses ramifications. Si, en accord apparent avec les habitudes littéraires de son temps, il parle encore du lecteur au

1 Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien - 1. Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990 (édition originale : 1980), p. 251.

2 Pascal QUIGNARD, *Le lecteur*, Paris, Gallimard, 1976, p. 135.

3 Georges PEREC, « Lire : esquisse socio-physiologique », *Esprit*, n° 453, Éditions Esprit, 1976, p. 9-20 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/24264535>, consulté le 4 août 2022).

4 *Ibid.*, p. 10.

5 *Ibid.*

singulier, ce singulier prend un sens tout à fait différent de celui qu'il pouvait alors avoir chez les théoriciens de la réception : son lecteur, comme en témoignent les listes qu'il entreprend d'établir, est *un* lecteur, un lecteur parmi d'autres, qui est parfois Perec lui-même et parfois un autre – lecteur empêché, aveugle ou sans mains, touriste qui consulte sa carte en marchant, ou ce philosophe croisé à la terrasse d'un café qui lit, lui, des thèses en mangeant.

Dans cet effort pour saisir les lecteurs dans « diverses organisations posturales¹ », il est continuellement question, même si le terme n'est pas employé, d'exemplaires : lire un dictionnaire se ferait ainsi plus aisément debout en raison, on le devine, du poids et de l'ampleur des pages à manipuler ; tel roman se laisserait naturellement découper en fragments au rythme d'un trajet en métro et de la distance séparant les arrêts ; cet in-octavo se prêterait pour sa part littéralement à la découpe par une lame de carton ou d'acier ; et la thèse dont déjeune le philosophe est, on le précise, « ronéotypée² ». Rien d'étonnant à cela : du corps du lecteur à l'exemplaire, il existe un lien logique, presque consubstantiel et en tout cas difficile à effacer. Ce qui explique sans doute pourquoi les théories de la réception gardent globalement le silence et sur l'un et sur l'autre. On voit mal en effet comment les listes de Perec, dont il pointe lui-même le défaut de systématisme, pourraient trouver leur place aux côtés des concepts qui y dominent : si le Texte se tient dans la langue et non dans la main, il y a fort à parier que le Lecteur n'est pas au café ni dans la bibliothèque. L'auteur se revendique d'ailleurs plutôt d'une « sociologie du corps » ou, avec Marcel Mauss, des « terres en friche » de l'ethnologie descriptive, comme si « la prise en charge du texte par le lecteur » était un phénomène qui nous écartait trop visiblement du territoire mieux balisé de la critique littéraire³. Son essai est pourtant parcouru d'une intuition qui n'y trouve pas, sans doute, son plein développement en raison du désintéret affiché (mais affiché seulement, comme le prouvent les exemples précédents) pour ce qui est lu : la posture lectorale n'est pas uniquement une attitude du corps, elle est aussi influencée, au-delà des circonstances temporelles et sociales de la lecture (ce que Perec nomme « l'attour ») par l'objet tenu ou observé, bref par l'exemplaire.

Quelques quarante années plus tard, c'est la poursuite et l'explicitation de cette idée qui nourrit le mémoire d'étude d'Édith Mercier, dans lequel elle entreprend de saisir les postures de lecture des usagers de la Bibliothèque Publique d'Information du Centre

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*, p. 17.

3 *Ibid.*, p. 9-10.

Pompidou¹. Cette fois-ci, les rapports entre « le lecteur et cet objet qu'est le livre² » sont directement interrogés, dans leur matérialité comme dans leur dimension symbolique. La diversité des attitudes contraste avec le cadre social et architectural qui entend les guider :

Ces postures peuvent surprendre les professionnels. Elles inventent pourtant une relation très personnelle au livre, à la lecture et à la bibliothèque, en incarnant une variante de la règle qui voudrait que les lecteurs soient tous assis sagement à leur table, comme l'induisait la scénographie déployée dans les grandes salles de lecture des bibliothèques anciennes³.

Bien que certains lecteurs développent, en accord avec le modèle que leur fournissent tables de travail et épais volumes scientifiques, ce que l'on pourrait appeler des « corps de bibliothèque », d'autres s'en écartent pour offrir à l'étude ce qui n'est plus une simple liste mais prend la forme plus définie, dans ce cadre restreint et expérimental, d'une typologie. Mercier croque, en les catégorisant, des lectures atablées et des lectures de couloir, des lectures de rayonnage debout, assises ou même couchées, et tente d'en faire sentir le mouvement.

Les doigts viennent se glisser à l'intérieur des pages, ou se coincer entre les cuisses, tiennent successivement le livre par sa couverture ou en son intérieur. Les jambes se croisent et se décroisent, supportent le livre puis s'étirent. Le torse s'avance et s'éloigne du livre, ouvrant, fermant, obstruant l'intervalle entre le corps et l'objet⁴.



Figure 14 : Édith MERCIER, « Tentative d'épuisement des postures de lecteurs », 2013 : les tables de lecture.

Les dessins eux-mêmes, par leur épure, donnent à penser : les corps sont à la fois particularisés, capturés dans une attitude qui semble caractéristique, un style postural

1 Édith MERCIER, « Tentative d'épuisement des postures de lecteurs : galerie de croquis à la Bibliothèque Publique d'Information », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 4, 2013, p. 13-18 (en ligne : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2013-04-0013-003>, consulté le 4 août 2022).

2 *Ibid.*, p. 13.

3 *Ibid.*

4 *Ibid.*, p. 16.

personnel, et paraissent en même temps habitables, répertoire de silhouettes aux contours ouverts invitant chacun et chacune à s’y fondre pour un instant.

En les observant, nous nous comparons : est-ce la manière dont je lis, ou dont je lirais tel ou tel ouvrage, dans une telle situation ? Suis-je actuellement en train de lire dans une posture similaire ? Et en quoi mon corps, appuyé sur un bureau, tordu, penché vers l’écran, une main toujours tendue, à droite, vers la souris, diffère-t-il de ces corps de lecteurs sur papier qui portent ou s’appuient sur un exemplaire à la texture tout à fait autre ?



Figure 15 : ÉDITH MERCIER,
« Tentative d’épuisement des postures
de lecteurs » : lire assis·e par terre.

Il me faut, face à ces croquis, remarquer autre chose : dans leur dimension schématique, ils ne distinguent pas nettement ce qui, dans la distribution des traits, relève du corps des lecteurs et ce qui relève des limites de l’exemplaire lu. Quelque chose, dans cet attelage particulier, se joue, quelque chose qui a autant à voir avec le général, et même avec le théorique (la posture) qu’avec le personnel, le particulier (ma posture). « Le texte, que devient-il, qu’en reste-t-il », une fois passé au travers du corps, haché et reformé par le rythme de la vie individuelle et collective, demandait Percec en conclusion de son essai¹. On pourrait en retour lui adresser la question suivante : qu’est-ce qui au juste se tient, est tenu, lorsque je lis ?

1 Georges PEREC, « Lire : esquisse socio-physiologique », *op. cit.*, p. 20.

Si j'ai pris le temps de matérialiser l'exemplaire jusque dans ses accidents et ses particularités, ce n'est pas pour le traiter comme un objet inerte, mais bien comme ce que j'ai, une fois de plus, sous la main. Or cette main n'a pour l'instant reçu que peu d'attention. Elle n'est pourtant pas la main chimérique de l'entendement pur évoquée par Kant, laquelle existe dans l'espace de manière indifférenciée, sans que l'on puisse même savoir s'il s'agit d'une main droite ou d'une main gauche¹. C'est ma main, ou la vôtre. Le texte qu'elle recouvre, ou vers lequel elle se tend, devrait désormais permettre de lui redonner de l'épaisseur.

Comment penser le corps auquel appartient cette main particulière ? Avant même de considérer celui qui se déploie dans la lecture, il faut préciser le cadre à partir duquel on entend le saisir. Les réflexions et concepts qui seront proposés ici sont influencés par une tradition philosophique qui, de Jacques Derrida à Judith Butler, considère le corps physiologique avec scepticisme et préfère l'envisager comme une construction : ce n'est pas sa matérialité, présentée comme inéluctable ou donnée en bloc, qui le définirait, mais bien sa matérialisation, comprise comme un processus dynamique s'appuyant sur des mécanismes de différenciation. Dans cette perspective, la matière des corps est plutôt un effet qu'un fait neutre et naturel, le produit mobile d'interactions et d'actes de langages se déployant au sein de l'espace social².

L'adaptation d'un tel constructivisme à la lecture m'est en partie dictée par l'exemplaire lui-même : on a déjà établi que sa matérialité, loin d'être inerte, était le fruit d'une tension entre langue et technique qui va en retour travailler les corps lecteurs. Cette approche constitue un pas de côté vis-à-vis du dualisme qui prévaut dans les théories de la réception, et s'inscrit plus globalement dans un mouvement qui, depuis quelques années déjà, s'intéresse à l'efficace de la lecture sous un angle subjectiviste³. Influencés par la philosophie pragmatique⁴ ou les sciences cognitives⁵, ces travaux s'appuient sur une conception plus plastique du lecteur qui a permis de repenser son individualité, mais beaucoup plus rarement

1 Emmanuel KANT, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science* (1783), Catherine Petit (dir.), Louis Guillermit, Jules Vuillemin et Élisabeth Schwartz (trad.), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016 (édition originale : *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, 1783), p. 48-49.

2 Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »* (2011), Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2018 (édition originale : *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of « Sex »*, 2011).

3 Aux travaux de Marielle Macé et Pierre-Louis Patoine, qui seront discutés en détail dans la suite du chapitre, il faut ajouter ceux d'Yves Citton, en particulier *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, et ceux de Florent Coste, notamment *Explore. Investigations littéraires*.

Yves CITTON, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007; Florent COSTE, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017.

sa matérialité. C'est vers le domaine numérique qu'il faut se tourner pour voir émerger une réflexion plus directement centrée sur le corporel, qui prenne aussi en compte l'effet des manipulations du texte sur la lecture⁴. On cherchera ici, à l'intersection de ces deux courants, à appréhender la construction des corps lecteurs individuels, en considérant d'une part la manière dont la matérialité propre des exemplaires contribue à les façonner, et d'autre part ce que font les lecteurs et lectrices de ces corps qui sont essentiellement des corps de circonstance.

En effet, il faut d'emblée le souligner, aborder le corps à partir de l'exemplaire conduit à en faire le produit d'une interaction à la fois temporaire et changeante. Il est indéniable que la lecture est une activité socialisée, et que nous lisons tous et toutes dans un contexte donné, avec une expérience qui nous est propre et peut influencer nos comportements lectoraux. Pour autant cela ne signifie pas qu'un lecteur « importe » son corps tel quel dans la lecture sans qu'il en soit nullement transformé. Au contraire, et c'est ce que commençaient déjà à montrer les approches physiologiques développées par Perec et Mercier, les exemplaires affectent le corps, l'orientent et le travaillent dans différentes directions et à divers niveaux. Là où certains cherchent à dicter, avec une bonne foi variable, leur mode de manipulation, d'autres s'en remettent aux conventions d'usage pour maintenir l'impression d'une transparence matérielle ; d'autres encore, parfois les mêmes, m'opposent ou me proposent des corps de lecteurs fictionnels, représentés ou adressés qui sont, comme les croquis d'Édith Mercier, à la fois généraux et particuliers. Quelle que soit la manière dont je m'y rapporte, ces corps littéraires, corps de manipulation ou silhouettes en pointillés à la présence textuelle plus ou

4 C'est l'analyse qu'en fait Jean-François Hamel, en identifiant dans le courant des approches théoriques développées depuis les années 1980 un tournant qui intègre certaines notions issues du pragmatisme américain. L'idée d'expérience, notamment, met en avant le sujet lisant et non plus le Lecteur modèle des théories de la réception, qui se revendiquent de leur côté d'une forme d'objectivisme.

Jean-François HAMEL, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 89-107 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/1900-v1-n1-tce02164/1033952ar/resume/>, consulté le 4 août 2022)

5 Les approches cognitivistes, qu'elles concernent la lecture papier comme les travaux de Pierre-Louis Patoine, ou la lecture numérique comme ceux de Katherine Hayles, ont en commun de s'appuyer sur le paradigme de la cognition incarnée, qui considère le corps dans sa dimension neuronale et intègre la manière dont sensations et postures influencent nos modes de compréhension des textes.

Voir Pierre-Louis PATOINE, *Corps-texte : pour une théorie de la lecture empathique*, Lyon, ENS éditions, 2015, p. 9-10, et N. Katherine HAYLES, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2008.

1 Les travaux de Katherine Hayles appartiennent également à cette catégorie. On y ajoutera aussi, pour l'accent qu'ils mettent sur le corps, ceux d'Astrid Ensslin :

Astrid ENSSLIN, *Literary Gaming*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2014; Astrid ENSSLIN, « Respiratory Narrative: Multimodality and Cybernetic Corporeality in "Physio-cybertext" », dans *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, Londres, Routledge, 2009, p. 155-165.

moins marquée, vont toujours me situer, y compris en m’effaçant. Inventer, face aux recommandations explicites d’un texte, d’autres gestes de consultation, ou tenter d’oublier mon genre en me projetant dans le rôle fictionnel d’un narrataire qui n’y correspond pas ne constituent alors plus des actions neutres, et témoignent au contraire des effets corporels inéluctables de la lecture. Pour cette raison on verra que, plutôt que le « corps du lecteur », c’est le *corps de lecture* que l’exemplaire permet de penser, produit de la rencontre entre une lectrice ou un lecteur particuliers et un exemplaire donné dans le temps.

Ce concept constitue une réponse possible au problème que le corps a historiquement posé à la théorie : il s’invente en effet à partir des restes des modèles qui l’ont précédé, permettant d’éclairer leur économie matérielle et de prolonger les débats autour de la lecture individuelle. Son apport principal, comme on le verra, est de montrer comment les normes matérielles d’un texte créent des expériences de lecture corporellement différenciées. On s’intéressera ensuite plus précisément au fonctionnement des corps de lecture, et aux différentes manières dont les interactions avec l’exemplaire peuvent les reconfigurer, aussi bien sur le plan attentionnel qu’organique. Cela permettra de faire apparaître un certain nombre de facteurs de variation dans la construction des corps de lecture, aussi bien au niveau des exemplaires que des lecteurs et lectrices individuels.

I. Retrouver le corps : enjeux méthodologiques

Le corps a historiquement connu, au sein de la théorie de la lecture, une ostracisation qui est largement comparable à celle de l’exemplaire et donc de la matérialité textuelle ; cependant, à la différence de celui-ci, la matérialité du corps lisant n’est généralement pas tenue pour insignifiante ou indifférente, mais constitue au contraire un facteur de perturbation des catégories théoriques qui en font un véritable enjeu méthodologique. Face à des modèles qui aspirent nécessairement à un certain niveau de généralité, l’intégration du corps fait surgir une double difficulté, qui est à la fois celle du sujet (dont l’expérience serait irréductible aux modèles et catégories théoriques) et celle de l’individu (susceptible d’introduire des variations imprévisibles au sein de tout propos généralisant). C’est surtout autour de ces enjeux que s’est construit le débat théorique, dans une perspective qui n’intégrait que très marginalement la question de la matérialité textuelle. Peu de modèles, en retour, s’appuient encore aujourd’hui sur un corps lisant saisi dans ses dimensions les plus matérielles.

Qu'il soit sublimé et général ou plus singulier et modelable, le corps théorique de la lecture dépend toujours d'une conception particulière du texte et d'un équilibre donné entre langue et matière. Il est donc naturel qu'une théorie de l'exemplaire génère sa propre définition du corps, mais aussi qu'elle se confronte à celles qui l'ont précédée, afin de rendre saillants les phénomènes littéraires nouveaux qu'elle permet d'appréhender. Les théories de la réception, qui ont particulièrement marginalisé le corps, ont ainsi produit des rebus matériels auxquels on peut donner une nouvelle positivité conceptuelle. Dans l'espace ainsi dégagé, des modèles plus récents aideront à isoler les premiers principes qui mèneront à l'appréhension du corps de lecture. Les manques de ces modèles, qui envisagent la matière des corps sans pleinement penser ses interactions avec la matière textuelle, permettront à leur tour de faire ressortir les apports d'une approche centrée sur l'exemplaire. Celle-ci a l'intérêt de rendre compte à la fois des normes matérielles propres à un texte et de l'expérience individuelle qui résulte de la confrontation avec ces normes. La conception constructiviste qui en découle est alors une manière de ne pas avoir à choisir entre ce qui relèverait du linguistique et ce qui relèverait du matériel : ici comme ailleurs, on considèrera que langue et matière ne sont pas séparables et qu'elles se déterminent l'une l'autre.

A. Le « corps de moins » et le « corps de trop » des théories de la réception

S'il est difficile de saisir le corps au sein des théories de la réception et de la conception linguistique du texte qui les appuie, c'est qu'il y occupe une place paradoxale, caractérisée à la fois par le manque et l'excès : corps de moins, puisque le corps individuel de la lectrice ou du lecteur, corps particulier susceptible de dire « je », reste absent de tous les modèles proposés ; corps de trop, puisque toute marque de subjectivité ainsi que tout vestige d'une lecture incarnée ne peut s'y inscrire que par surcroît par rapport à une entité lectorale que l'on veut neutre. Il est néanmoins intéressant de traquer les « restes », aussi métaphoriques soient-ils, du corporel qui affleurent dans ces théories. Ils permettent de comprendre à quel niveau elles situent leur seuil de généralité, et quel gain théorique elles retirent de ce tri matériel. De plus, on constate que ces restes invitent aussi à penser, comme en négatif, les conditions d'un retour du corps au sein de la lecture qui guidera la suite de mes réflexions.

Silhouettes du Lecteur : une sublimation linguistique

En fait de corps de lecteurs, ce sont surtout des figures que ces théories fournissent à l'analyse : celles-ci ne prétendent aucunement à l'épaisseur biographique ou biologique, et restent à quelques ambiguïtés près des silhouettes épurées. Cette épuration est le fruit d'une idéalisation qui est, sans surprise, de nature linguistique. Roland Barthes en fournit sans doute la formulation la plus radicale lorsqu'il souligne que, de la mort de l'Auteur, découle nécessairement l'impersonnalité du lecteur :

[L]e lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite l'écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination. Mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit¹.

Ce corps impersonnel s'oppose au corps biographique de l'Auteur que la théorie tentait jusqu'alors de saisir vivant, de reconstituer afin de mieux comprendre son œuvre, portion matérielle de la bibliothèque et monument de l'institution littéraire. Corps soustrait, il est aussi un corps cumulatif, où s'entremêlent les traces de la langue : de ce point de vue, la matière tissée qui le constitue ne se distingue pas de celle du Texte.

On retrouve ces caractéristiques dans la longue série des figures de lecteur, personnages virtuels toujours qualifiés dans une certaine abstraction : le « lecteur implicite » de Wayne Booth² (1961), l'« architecteur » de Michael Riffaterre³ (1970), le « lecteur informé » de Stanley Fish⁴ (1970), le « lecteur visé » d'Erwin Wolff (1971)⁵, le « narrataire » de Gérard Genette⁶ (1972) et Gerald Prince⁷ (1973), le « lecteur implicite » (encore) de Wolfgang Iser⁸ (1974), le « lecteur idéal » de Jonathan Culler⁹ (1975), le « Lecteur Modèle »

1 Roland BARTHES, « La mort de l'auteur » (1968), dans *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p. 61-67 (édition originale : 1968), p. 66-67.

2 Wayne BOOTH, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

3 Michael RIFFATERRE, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1970.

4 Stanley FISH, « Literature in the Reader: Affective Stylistics », *New Literary History*, n° 2, Johns Hopkins University Press, 1970, p. 123-162 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/468593>, consulté le 8 août 2022).

5 Erwin WOLFF, « Der Intendierte Leser: Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs », *Poetica*, n° 4, Wilhelm Fink GmbH & Co, 1971, p. 141-166 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/43027893>, consulté le 8 août 2022).

6 Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

7 Gerald PRINCE, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 177-196.

8 Wolfgang ISER, *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.

d’Umberto Eco¹ (1979) et le « lecteur abstrait » de Jaap Lintvelt² (1981) sont selon toute apparence nés de la langue, et y retournent. Si c’est vraisemblablement à Umberto Eco que l’on doit l’adjonction de la majuscule qui le transfigure, tous ces modèles relèvent de l’invention a priori paradoxale d’un Lecteur au singulier général.

Le corps de ce Lecteur est d’une certaine façon un corps « sans exemplaires », au sens où il n’a théoriquement aucun représentant réel, ne cherche pas l’incarnation et en tout cas jamais l’individualité. Au mieux, il est une somme postulée d’individus, comme l’architecteur de Riffaterre, mais cette somme se double, remarque Samuel Archibald, d’une hypostasie des compétences de lecture de ses composantes, ce qui lui conserve son idéalité :

[A]ucun concept ne résume mieux ce caractère idéalisé du lecteur implicite que l’*architecteur* de Michael Riffaterre, véritable superhéros lectural qui devient justement, dans les traductions anglaises, un *superreader*. L’architecteur est, comme tout lecteur implicite, une projection du texte, chargé d’en réaliser toutes les lectures ; il est, aux dires de Riffaterre : « une somme de lectures et non une moyenne ». L’architecteur n’est pas l’opérateur empirique du texte et il est bien peu probable qu’un tel personnage trébuche sur des obstacles aussi futiles que la matérialité du texte et sa manipulation³.

Derrière le masque de l’architecteur, il pourrait y avoir des corps, mais la sublimation qui se produit par l’accumulation des lectures les écarte de tout rapport matériel au texte, et donc des exemplaires. Malgré cela, l’architecteur a pu être jugé encore trop incarné par les auteurs des modèles qui lui succèdent : Iser lui reproche notamment son substrat empirique, lorsqu’il entend faire du « lecteur implicite » une véritable « fiction », dépourvue de toute attache réelle⁴. En ce sens, la succession des figures de Lecteur peut s’analyser comme une purification progressive de silhouettes dont l’empreinte vaut de plus en plus pour programme de lecture, jusqu’à Eco chez qui le lecteur est explicitement « une structure textuelle, une pure “stratégie”⁵ ». Il est frappant de constater à quel point, dans toutes ces instances, on se rapproche symboliquement d’une distinction âme-corps qui pointerait vers un cartésianisme latent de ces théories, en écho au dualisme textuel analysé au chapitre 1. L’idée que le texte

9 Jonathan CULLER, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975.

1 Umberto ECO, *Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, 1979.

2 Jaap LINTVELT, « Essai de typologie narrative : le point de vue », Librairie José Corti, 1981.

3 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique : la lecture à l’heure des médias numériques*, Montréal, Le Quartanier, 2009, p. 128.

4 Wolfgang ISER, *L’acte de lecture : théorie de l’effet esthétique* (1976), Evelyne Sznycer (trad.), Sprimont, Pierre Mardaga, 1976 (édition originale : *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 1976), p. 64-70.

5 Estelle MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, thèse de doctorat, sous la direction de Nathalie Piégay, Paris, Sorbonne Paris Cité, 2017, p. 18.

pourrait construire le Lecteur non seulement sur le plan linguistique mais aussi sur le plan matériel n'est jamais évoquée, ce qui trahit bien le partage ontologique qui appuie cette figuration et dont s'empareront les théories de l'hypertexte. Le « corps incorporel » qui en résulte rejoint les « corps utopiques » étudiés par Foucault, corps sans lieu et dont on ne peut rien dire¹.

Dépourvu de matière, la silhouette lectorale doit également l'être de toute subjectivité. C'est surtout cette dimension qui est traquée par les théoriciens eux-mêmes, et qui permet de mettre au jour les mécanismes de sublimation qui donnent naissance au Lecteur. Analysant les modèles linguistiques qui précèdent le sien et dont il cherche à se détacher, Iser note ainsi que le « lecteur idéal » sur lequel ils s'appuient possède bien un substrat, un support, une trace matérielle qui, sous la langue, insiste. Ce reste, ce serait selon lui le corps du critique lui-même :

À l'opposé du lecteur contemporain se trouve le lecteur idéal auquel on se réfère souvent, et dont le substrat est beaucoup plus difficile à déterminer – on peut aller jusqu'à considérer le critique littéraire ou le philologue comme le substrat de cette abstraction. Les jugements du critique et du philologue sont assurément enrichis, filtrés et corrigés par le fait qu'ils travaillent sur un grand nombre de textes. Mais ils ne sont jamais plus que des lecteurs cultivés, non qu'il leur manque cette idéalité recherchée ; mais c'est que le lecteur idéal incarne une impossibilité structurelle de la communication².

Sous les divers Lecteurs, ce sont les critiques qu'il faudrait reconnaître, ou du moins leurs restes : leur culture, leur autorité, et leur large expérience des textes. Mais, pour valable qu'elle soit, la critique d'Iser peut aisément être retournée contre lui, et le sera régulièrement³, notamment par Bourdieu qui l'inclut aux côtés des autres théoriciens dans la liste des *lectores*, commentateurs de textes incapables de se situer clairement dans la position d'autorité qui est la leur au sein du champ littéraire.

Qu'on le baptise « lecteur implicite » avec la théorie de la réception (et Wolfgang Iser), « archilecteur » avec Michaël Riffaterre, ou « lecteur informé » avec Stanley Fish, le lecteur dont parle réellement l'analyse n'est autre que le théoricien lui-même qui, suivant en cela une inclination très commune chez le *lector*, prend pour objet sa propre expérience, non analysée sociologiquement, de lecteur cultivé. Il n'est pas besoin de

1 Michel FOUCAULT, *Le corps utopique – Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

2 Wolfgang ISER, *L'acte de lecture*, *op. cit.*, p. 62.

3 Marie Parmentier signale la récurrence de cet argument, et montre qu'une partie des théoriciens en ont conscience : Stanley Fish se situe assez clairement comme relais de son « lecteur informé » tandis que Michel Charles contourne cette difficulté en faisant jouer, contre le caractère insaisissable de la lecture courante, la multiplicité des lectures possibles.

Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire », *Poétique*, n° 181, Seuil, 2017, p. 125-141 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-125.htm>), p. 129-130.

pousser très loin l'observation empirique pour découvrir que la lecture qu'appellent les œuvres pures est le produit des conditions sociales de sa production¹.

Dans une telle perspective, tous les Lecteurs de la théorie seraient donc des masques de leurs théoriciens, vidés de leur substance familière pour éviter, peut-être, une scène de reconnaissance fâcheuse. L'abstraction dissimulerait le particulier. Expurgé, le corps individuel ferait retour dans des habits neufs.

Corps glorieux de la critique

Ce soupçon d'une subjectivité dissimulée se comprend mieux si on le réinscrit dans le mouvement d'invention historique de la critique, dont semblent hériter les théories de la réception. Florian Pennanech montre en effet comment, à partir du XIX^e siècle et sous l'influence du mouvement positiviste, le motif de l'enquête devient, dans l'écriture critique, le gage d'une scientificité et d'une objectivité du propos qui acte le passage des « critiques », pluralités d'impressions et de sensibilités, à « la critique », descriptive et fondée sur une méthode. Une telle évolution implique que tout critique se dépouille de son identité propre pour adopter celle de son objet, ce qui nécessite une mise à l'écart des subjectivités². On peut donc établir ici une chaîne immatérielle, qui se révèle vite circulaire, allant du corps effacé du critique à celui du Lecteur et jusqu'à celui du Texte, Texte dont doit jaillir le Lecteur et dont le critique (qui mériterait peut-être lui aussi sa majuscule) cherche déjà à épouser les contours. De ce point de vue, il en va de la critique au singulier comme du corps enseignant dont Derrida avait entrepris d'analyser la composition. Ce corps est en effet selon lui, en tant que corps collectif, un corps glorieux dont tous les membres sont à la fois la partie et le tout, et dont l'individualité se trouve absorbée au sein de ce qu'il appelle « une économie de l'effacement³ » :

Mon corps est glorieux, il concentre toute la lumière. D'abord celle du projecteur au-dessus de moi. Puis il rayonne et attire à lui tous les regards. Mais il est aussi glorieux en tant qu'il n'est plus simplement un corps. Il se sublime dans la représentation d'un autre corps, au moins, le corps enseignant dont il devrait être à la fois une partie et le tout, un membre donnant à voir l'assemblée du corps ; qui à son tour se produit en s'effaçant comme la représentation à peine visible, toute transparente, du corpus philosophique et du

-
- 1 Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 415. Cette même critique est adressée à une liste à peu près similaire de théoriciens dans Antoine COMPAGNON, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 2004, p. 181-182.
 - 2 Florian PENNANECH, « Portrait du critique en enquêteur », *Romantisme*, n° 149, Armand Colin, 2010, p. 65-75 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-3-page-65.htm>).
 - 3 Jacques DERRIDA, « Où commence et où finit le corps enseignant ? » (1976), dans *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, p. 111-153 (édition originale : 1976), p. 144.

corpus sociopolitique, le contrat entre ces corps n'étant jamais exhibé sur le devant de la scène¹.

Dans le cadre institutionnel qui le fait exister, le corps individuel est une fiction, dans la mesure où tout corps possède une part de fiction, une part d'utopie². Ainsi la « fiction » dans laquelle Iser croyait pouvoir trouver une base plus objective que ses prédécesseurs pour la figuration d'un lecteur idéal ne faisait-elle que rencontrer celle par laquelle se forme le corps institutionnel de la critique, qui donne à son tour naissance à des corps de Lecteurs eux-mêmes glorieux, représentation transparente du texte, ou du corpus des textes.

Comme le corps particulier de Derrida illuminé dans son texte par les plafonniers des salles de l'École normale supérieure produit lorsqu'il se met en scène, un contraste étrange avec le corps collectif qui le construit et dont il est issu, appendice soudain presque autonome du corps enseignant³, le corps du critique, lorsqu'il se montre, détonne contre le corps institutionnel de la critique. C'est tout le sens de la posture de Barthes, qui depuis *S/Z* et surtout à partir du *Plaisir du texte*, évolue continuellement vers un retour au corps du critique, si ce n'est directement à celui du lecteur. Une telle construction, qui éclaire à la fois la posture des théoriciens de la réception et celle, nécessairement différente, que produit une démarche s'appuyant sur la lecture d'exemplaire, justifie que le subjectif, l'individuel y restent perçus comme non-théorisables. Elle explique aussi la surprise qui peut nous saisir lorsque le corps d'un critique particulier refait momentanément surface : quand Gérard Genette écrit par exemple, au milieu de *L'Œuvre de l'art*, que « Genette lève le bras⁴ ». Convoquant une image corporelle assez déterminée (pour peu que l'on se figure à quoi ressemble Genette), et même si elle a dans son propos une pure exemplarité linguistique, la phrase rompt avec les habitudes de lecture qui sont encore en partie les nôtres, en introduisant un léger tremblé dans la posture

1 *Ibid.*, p. 143.

2 Michel FOUCAULT, *Le corps utopique – Les hétérotopies*, *op. cit.*

3 Jacques DERRIDA, « Où commence et où finit le corps enseignant ? », *op. cit.* Le texte dont est issu ce chapitre est en effet tiré d'une conférence donnée par Derrida au Centre de recherches sur l'enseignement philosophique de l'École normale supérieure de Paris pour l'année 1974-1975. Le lieu spécifique que constitue l'École normale supérieure et le pouvoir symbolique qui lui est attaché sont des éléments contextuels sur lesquels s'appuie le propos du philosophe. Le texte s'ouvre ainsi par la formule « Ici, par exemple, n'est pas un lieu indifférent », qui concentre de nombreuses couches de sens et à laquelle j'ai tenté de faire écho plus bas.

4 Il est intéressant que Genette se désigne spécifiquement à la troisième personne en son nom propre, dans la mesure où il cherche à illustrer ce qui, dans l'abstraction requise par l'allographisme, se perd du particulier. Ce choix assure aussi que la lectrice (particulièrement celle qui a en tête une image de Genette) imagine effectivement le critique levant le bras. Il est bien évident qu'au moment où je lis « Genette lève le bras », il ne lève pas le bras, qu'il ne le levait pas en écrivant cette phrase, et à vrai dire qu'il ne le lèvera plus. Reste de Genette, malicieusement livré aux lecteurs, donc.

Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p. 130.

critique traditionnelle et en rappelant que l'analyse ne vient pas, matériellement, d'un lieu indifférent.

Lire sans les mains : l'œil d'Umberto Eco

Si ce bras semble quelque peu incongru, c'est aussi parce qu'il s'écarte de la sélection organique qui structure le corps glorieux par l'intermédiaire duquel critique et Lecteur lisent habituellement de concert. Ce corps, dans toutes ses manifestations affleurantes, n'existe en effet que par morceaux et se réduit généralement au seul organe de la vue, dans une forme intellectualisée de perception sensorielle¹. N'étant pas destiné à la lecture matérielle, il ne manipule pas le texte, et ne peut donc procéder à une lecture d'exemplaire.

Pour s'en convaincre, on peut par exemple se souvenir du « bref regard » (*brief look*, que je serais ici tentée de traduire aussi par « coup d'œil ») qu'Umberto Eco adresse de son propre aveu à *Composition n°1* de Marc Saporta, un roman fait de pages volantes à assembler au hasard². Ce genre de mention, même chez un critique qui se met plus volontiers en scène que beaucoup de ses contemporains en intégrant des anecdotes personnelles à ses analyses communicationnelles, reste rare et doit retenir l'attention. Ici, Eco semble n'être plus qu'un œil : la vue, qui est le seul sens qui survit chez la plupart des figures de Lecteur, est présentée comme suffisante à la lecture du texte de Saporta, dont le concept, assimilable par l'image seule de l'exemplaire et comme à distance, est instantanément intégré. Le coup d'œil permet donc d'économiser toute manipulation d'un texte qui pourtant le demande explicitement : on va de la vue à l'idée, et non plus de la main à la page. Surtout, ce coup d'œil est en lui-même une opération de sublimation. Grâce à lui, on saisit directement le type de lecteur-modèle que le texte appelle : un lecteur « incarné », un lecteur à qui il est demandé de faire pour lire. Il

1 Pour une critique du modèle de corporalité que l'on identifie ici dans une partie de la théorie littéraire, voir Elisabeth GROSZ, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Grosz s'appuie sur les travaux de Merleau-Ponty pour identifier les vertus épistémologiques attribuées à la vue : simultanéité de la perception des phénomènes, distance avec l'objet analysé et absence de causalité entre le phénomène et sa perception visuelle. Elle souligne que ce primat de la vue culmine chez Descartes et est donc directement lié à une conception dualiste du corps.

2 Voir chapitre 1. « I recently came across *Composition No. 1*, by Max Saporta. A brief look at the book was enough to tell me what its mechanism was, and what vision of life (and, obviously, what vision of literature) it proposed, after which I did not feel the slightest desire to read even one of its loose pages, despite its promise to yield a different story every time it was shuffled. To me, the book had exhausted all its possible readings in the very enunciation of its constructive idea. »

Umberto ECO, *The Open Work*, Anna Cancogni (trad.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989, p. 170. Rappelons que cette mention ne figure pas dans l'édition française de *L'œuvre ouverte*, mais seulement dans sa version anglophone.

semble que pour Eco, dans le corps qu'on lui donne et qu'il se donne à ce moment, la véritable lecture s'arrête là, au seuil matériel de l'exemplaire, une fois théorisé et donc assimilé ce corps étranger dont on peut désormais se permettre de ne rien dire. Pour faire écho à une formule de Péguy, on dira que la critique a donc l'œil vif et les mains pures, pures ici de la lecture concrète de *Composition n°1*, puisqu'elle n'a en définitive pas de mains.

Les « corps de trop » : restes théoriques des lecteur·ice·s d'exemplaires

Tous les éléments corporels que les théories de la réception placent méthodiquement hors de leur champ et qui y sont présentées comme ayant trait à un « lecteur réel » insaisissable permettent donc de construire en miroir un « corps de trop », rebut de l'axiologie cartésienne qui les guide. Le caractère très déterminé de ce corps implique qu'il peut facilement produire des figures susceptibles de venir hanter ces théories pour en révéler les points aveugles. À ce titre, on peut discuter le principe critique qui veut qu'il soit non-théorisable : il nous renseigne plutôt sur ce qui s'invente dans les marges d'un système dont la norme est l'exclusion du corporel.

Les restes lectoraux de la sublimation linguistique précédemment analysée relèvent en toute logique du trop personnel et du trop matériel. Le problème de la subjectivité est celui qui est le plus directement abordé, dans la mesure où il peut se manifester y compris dans un rapport linguistique et abstrait aux textes. Cette tension apparaît très nettement chez Eco, autour de la crainte de la surinterprétation qui débouche sur l'opposition entre interprétation et utilisation du texte¹. L'interprétation est chez Eco une forme de liberté contrôlée : elle désigne le jeu herméneutique autorisé par le texte, et concerne donc une lecture qui ne sort pas de ses gonds. L'utilisation, pour sa part, concerne les « aventures des lecteurs empiriques² » : elle inclut toute lecture jugée trop particulière pour être contenue dans les limites de la silhouette du Lecteur modèle. En ce sens, elle relève d'une forme d'appropriation : le texte est mis au service d'objectifs personnels qui vont de la rêverie sémiotique à des projets beaucoup plus iconoclastes, comme la lecture de changement d'auteur proposée par Borgès, mais restent des interprétations « aberrantes³ ». La plaisanterie par laquelle Eco conclut l'examen de ces différents usages, en incitant les lecteurs à préférer « se rouler des joints de marijuana avec les

1 Umberto ECO, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1985 (édition originale : *Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1979).

2 *Ibid.*, p. 256.

3 *Ibid.*, p. 73.

pages du livre¹ » peut paraître anodine, mais elle marque une tension symbolique vers la dimension matérielle du texte qui n'est peut-être pas tout à fait fortuite. C'est le corps non plus linguistique mais bien matériel qui surgit au détour de la phrase, dès qu'il est question de lecture réelle, et avec lui on retrouve immédiatement l'exemplaire, qui n'est pas ici le support de la lecture mais celui du démembrement du texte. Le choix du terme « utilisation » n'est pas étranger à ce glissement, car il renvoie intuitivement à un rapport plus concret à ce qui est lu. On le retrouvera d'ailleurs dans le vocabulaire de la critique numérique, non plus pour désigner les excès interprétatifs, mais pour envisager l'expérience d'une lecture désormais confrontée à la technique informatique et à de nouvelles formes de manipulation du texte².

L'excès de subjectivité appelle donc en quelque sorte l'excès de matérialité, qui représente un pas de plus hors des frontières du théorisable. Les lecteurs-utilisateurs sont encore pensables, même s'ils sont confinés aux marges de la Lecture modèle, mais les lecteurs d'exemplaires sortent véritablement de ce cadre par leur capacité à déstabiliser le modèle linguistique du texte. En ce sens, la manifestation matérielle la plus extrême du corps lisant réside dans le marquage d'exemplaire, l'appropriation de ce qui est lu d'une manière qui ne soit plus virtuelle et qui puisse affecter jusqu'à la lettre auctoriale même. L'histoire culturelle est riche de ces figures de lecteurs biblioclastes, mais l'un d'entre eux a incarné le corps étranger des théories de la réception de manière particulièrement complète : le forestier du *Bulletin des lettres* lyonnais de 1933, que Céline rendit célèbre en post-face de *Voyage au bout de la nuit* sous le nom d'« homme aux ciseaux³ ».

En réponse à une enquête du journal portant sur les « manières de se constituer une bibliothèque », l'homme en question expose une méthode de lecture particulière qui suscita des réactions assez vives chez ses contemporains :

J'ai une bibliothèque uniquement à mon usage, et que je ne propose pas en exemple. Je circule beaucoup dans la journée, et le soir j'aime à me reposer dans le coin de mes livres. C'est mon refuge; une tanière dont j'ai effacé toutes traces de pas devant la porte, j'y suis chez moi. Il y a (dans ma bibliothèque) des livres de toutes sortes ; mais, si vous alliez les ouvrir, vous seriez bien étonné. Ils sont tous incomplets ; quelques-uns ne contiennent plus dans leur reliure que deux ou trois feuillets. Je suis d'avis qu'il faut faire commodément ce qu'on fait tous les jours; alors je lis avec des ciseaux, excusez-moi, et je coupe tout ce qui me déplaît. J'ai ainsi des lectures qui ne m'offensent jamais. Des *Loups*,

1 *Ibid.*, p. 74.

2 Espen Aarseth se fait notamment l'avocat de ce terme, qui rend selon lui mieux compte des hiérarchies techniques et symboliques qui ont cours dans la lecture numérique. Voir chapitre 1.

3 Louis-Ferdinand CÉLINE, « Postface au Voyage au bout de la nuit. Qu'on s'explique... », *Candide*, n° 470, Fayard, 16 mars 1933, p. 3 (en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46771510/f3.item>).

j'ai gardé dix pages; un peu moins du *Voyage au bout de la nuit*. De Corneille, j'ai gardé tout Polyeucte et une partie du Cid. Dans mon Racine, je n'ai presque rien supprimé¹.

Se voyant indirectement « attaqué » par de telles pratiques de lecture, Céline met en scène avec ironie, dans l'article qu'il consacre au sujet, une cohorte d'auteurs dépouillés tentant désespérément de se couvrir des quelques pages qu'on leur a laissées, tandis qu'il redoute pour sa part que le forestier ne lui coupe « tout ce qu'il [lui] reste² ». La matière du texte, pour peu qu'elle se confonde avec sa lettre, relève symboliquement sous sa plume du corps de l'auteur : par l'intermédiaire de l'exemplaire, le forestier nuit à la fois à sa stabilité linguistique et à un certain modèle d'autorité littéraire. Il est intéressant de noter que les commentateurs de l'affaire déplorent qu'il préfère cette « bibliothèque de débris » à l'anthologie (que l'on imagine liée au carnet de citations, et donc à une forme de copie plutôt que de découpe) que pourrait se composer « un intellectuel³ ».

Lecteur réel, ou du moins présumé tel⁴, l'homme aux ciseaux réunit l'essentiel des caractéristiques expurgées des corps des Lecteurs de la théorie. Doté de mains, il est aussi outillé, et fait un usage des ciseaux qui s'apparente à un véritable travail sur exemplaire. Les trous qu'il y crée menacent en quelque sorte l'existence du Lecteur désincarné, dans la mesure où ils réduisent empiriquement l'accès au Texte et ce qui peut en être vu – et donc lu. Ils sont la faille par laquelle la dépendance du linguistique à l'égard du matériel se révèle. De plus, la sélection qu'il opère se donne d'emblée comme subjective, personnelle : elle vise à constituer une bibliothèque « uniquement à [son] usage », signe d'une lecture en propre qui est aussi une lecture de corps particulier.

On peut penser que c'est en raison de ce rapport personnel que le forestier insiste sur le fait qu'il ne constitue pas un exemple à suivre. Pourtant, lorsqu'elle cherche à rendre compte d'expériences lectorales singulières, Nathalie Piégay-Gros le cite et lui trouve aussi d'autres camarades de découpe, ce qui tend à montrer qu'il ne constitue pas un cas isolé :

1 *Le Bulletin des lettres*, n°14, Lyon, 25 janvier 1933, p. 10-11.

2 Louis-Ferdinand CÉLINE, « Postface au *Voyage au bout de la nuit*. Qu'on s'explique... », *op. cit.*

3 Émile Zavie, « L'exemple à ne pas suivre », *L'Intransigeant*, 4 mars 1933, p. 2, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7939477/f2.item.zoom>, cité par Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou le travail de la citation* (1979), Paris, Seuil, 2016 (édition originale : 1979), p. 28.

4 L'analyse de Marc Escola permet de remettre en cause de manière convaincante son existence biographique. Ce n'est de toute façon pas l'essentiel ici : le potentiel théorique de l'homme aux ciseaux réside surtout dans le fait qu'il *puisse* exister.

Marc ESCOLA, « Lire avec des ciseaux, par Louis-Ferdinand Céline (1933) », sur *Atelier de théorie littéraire*, https://www.fabula.org/atelier.php?Lire_avec_des_ciseaux, mis en ligne le 7 mai 2016, consulté le 26 juillet 2022.

Lire, c'est oublier, perdre, détacher, s'approprier, altérer. La théorie de la lecture a fait une grande part à la négativité (l'exemple le plus évident pourrait en être la « Leerstelle » de Iser) ; mais cette négativité était toujours en attente d'une positivité (c'est aussi la stase de Ricoeur, tendue vers un envoi). L'expérience de la lecture fait parfois place de manière plus rude, non théorisable, au blanc, au vide : « Quel divin poète [Le Tasse] quand il oublie d'imiter ... ! J'ai arrangé un exemplaire de la Jérusalem à mon usage, en effaçant tous les jeux de mots qui me choquent, et firent la fortune si rapide du poème en 1581 ». Censure du lecteur, qui arrange le livre à son goût. Censure plus forte encore de celui qui, tel Joubert peint par Chateaubriand et cité par Barthes, le recompose, faisant un livre adapté à l'idiotie de chaque lecteur : « Quand il lisait, il déchirait de ses livres les feuilles qui lui déplaisaient, ayant, de la sorte, une bibliothèque à son usage, composée d'ouvrages évidés, renfermés dans des couvertures trop larges¹.

La comparaison qui est établie ici entre *Leerstelle* et blancs matériels est instructive : les premiers sont en attente d'une positivité car on a inventé un corps de lecture abstrait capable de les combler. La découpe du texte est de son côté associée au vide, mais aussi, il faut le remarquer, à une forme de personnalisation de l'exemplaire. Je voudrais suggérer, dans la prolongation de cette réflexion, que c'est peut-être de ce côté que peut s'inventer la positivité théorique des lectures matérielles. En ce sens, le forestier et ses confrères découpeurs ne seraient pas les instruments d'une perte, mais plutôt le signe d'un manque : celui d'un corps lisant se confrontant à la matière du texte et la redéployant.

La postérité critique importante de l'affaire peut s'interpréter comme une tentative de réintégrer certains gestes, qu'ils soient concrets ou abstraits, à la lecture : le forestier est pour Antoine Compagnon le « seul vrai lecteur² », dans son appréhension matérielle du texte ; il inspire aussi Marc Escola, qui voit dans la lecture « avec des ciseaux » une méthode fondée sur la mémoire personnelle³, et à sa suite Franc Schuerewegen dans une tentative de penser une productivité littéraire de la « corbeille » et des fragments de texte écartés⁴. Ce succès me semble s'expliquer si l'on considère que l'homme aux ciseaux vient dans les faits remplir le rôle d'un personnage théorique assez inédit : celui d'un lecteur d'exemplaire. Derrière le caractère incongru ou potentiellement scandaleux de l'anecdote, ce n'est pas un hypothétique « lecteur réel » qui est saisi, mais toute une relation matérielle à laquelle les théories de la réception n'accordent pas de place. Le « corps de trop » qu'elles excluent peut ainsi se révéler

1 Nathalie PIÉGAY-GROS, « La Théorie de la lecture et l'expérience du lecteur », *L'Esprit Créateur*, n° 49, Johns Hopkins University Press, 2009, p. 98-110 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/26289578>, consulté le 4 août 2022).

2 Antoine COMPAGNON, *La seconde main*, *op. cit.*, p. 28.

3 Marc ESCOLA, « Lire avec des ciseaux », *op. cit.*

4 Franc SCHUEREWEGEN, « Les ciseaux et la corbeille », sur *Atelier de théorie littéraire - Fabula*, https://www.fabula.org/atelier.php?Les_ciseaux_et_la_corbeille, mis en ligne le juillet 2016, consulté le 4 août 2022.

productif : loin de condamner la théorie à l'idiotie par excès de particularisme, il ouvre la voie à d'autres manières de théoriser, qui déplaceraient l'échelle de la lecture à un niveau plus individuel et plus corporé.

B. Du Lecteur aux lecteurs : vers la pluralisation

Parmi ces alternatives théoriques, on trouve les modèles qui, par intérêt pour des formes de lecture plus ordinaires, ont cherché à rendre compte de la pluralité des réactions face à un texte. Ils ont permis de faire émerger de nouvelles silhouettes de lecteurs qui, si elles ne se confondent pas avec le concept de corps de lecture, lui fournissent certaines de ses bases méthodologiques. Ces silhouettes ont la particularité d'être plus individuelles, là où les théories de la réception proposaient un concept très unifiant, et de tenir compte de certaines variations lectorales. Cependant, en délaissant globalement les effets de la matérialité textuelle sur les lecteurs, elles produisent à leur tour un reste qu'il faudra interroger.

Multiplicités lectorales : la piste de la lecture courante

Renoncer au Lecteur unique des théories de la réception implique dans un premier temps de déplacer le niveau de généralité auquel toute théorie peut prétendre. Un modèle pluralisant doit ainsi chercher à rendre le particulier appréhendable alors qu'il semble défier toute généralisation. Comme le souligne Michel Charles, qui convoque à sa manière les restes des théories qui l'ont précédé, il ne suffit pas de constater le caractère anarchique de la lecture « réelle » : l'enjeu, face à l'imprévu et au désordre, est de réussir à y inventer une méthode.

Sans doute n'avons-nous fait que tourner autour de la question de la lecture courante, anarchique, imaginative et créative, et, somme toute, il est banal de constater que la mémoire lisante est aussi puissante que désordonnée, que le lecteur peut toujours démembrer le texte, que le vagabondage est vraisemblablement l'allure normale de la lecture. Le constat est banal, mais toute la difficulté est d'en faire quelque chose dans la méthode, sans rester dans le vœu pieux (il faut prendre en compte la lecture courante) ni s'installer dans le discours subjectif (voici à quoi me fait penser ce texte)¹.

On voit que pour lui le caractère méthodique d'une telle approche ne peut s'accommoder d'une subjectivité trop marquée (qui est avant tout ici celle, limitante, du critique lui-même, en écho au problème soulevé plus haut dans les théories de la réception). Cependant, les métaphores physiques qu'il emploie (il faut des membres pour démembrer) indiquent que la

1 Michel CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 177.

« lecture courante » fait indirectement resurgir la question du corps. Alors qu'il la jugeait encore « inconnaissable¹ » dans *L'Arbre et la source*, son *Introduction à l'étude des textes* témoigne d'une volonté d'intégrer à sa démarche cette dimension plus concrète. Il s'intéresse notamment à la fragmentation du texte par la lecture individuelle, à l'oubli ou à l'accentuation de certains thèmes par tel ou tel lecteur : ces éléments ont en partie trait aux divergences interprétatives qui l'occupent, mais les dépassent aussi pour suggérer des variations dans les pratiques, renvoyant par exemple au rythme ou aux habitudes de chacun. Samuel Archibald note que cette attention aux accidents de la lecture, à ses potentiels dysfonctionnements ou à la manière dont elle s'accommode d'obstacles permet d'esquisser la silhouette d'un lecteur plus humble mais aussi plus incarné². C'est en prolongeant cette intuition que les approches sémiotiques québécoises, qui se multiplient à partir des années 1990 chez Richard Saint-Gelais³, Bertrand Gervais⁴, René Audet⁵, Gilles Thérien⁶ ou encore Archibald lui-même, ont pu donner force théorique aux mouvements ordinaires de la lecture et permettre d'envisager le corps individuel dans le moment où il lit.

De fait, et bien que la matérialité du texte comme celle du lecteur n'occupent chez Charles qu'une place très limitée, la pluralisation du texte qu'il permet de penser ouvre des pistes utiles pour aborder la place du corps dans la lecture d'exemplaire. En effet, derrière les possibles textuels qu'il étudie, on pourrait postuler, suivant les accidents de la lecture courante, tout un ensemble de « lecteurs possibles » et de corps possibles désagrégeant l'entité monolithique qu'était le Lecteur. Cette hypothèse relève plus d'une transposition théorique de sa méthode que d'un véritable commentaire mais, outre qu'elle a du sens du point de vue des exemplaires, elle fait tout de même écho chez lui à une certaine variabilité de la figure lectorale, tour à tour savante, tournée vers un plaisir plus ordinaire, ou tentée par une

1 Michel CHARLES, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985, p. 119.

2 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, op. cit., p. 129.

3 Richard SAINT-GELAIS, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Lasalle, Québec, Hurtubise HMH, 1994.

4 Bertrand GERVAIS, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Québec, Le Préambule, 1990 ; « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes », *Protée, revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, n° 25, 1998, p. 7-20 (en ligne : [https://www.academia.edu/1183085/ Une lecture sans tradition lire la limite de ses habitudes](https://www.academia.edu/1183085/Une_lecture_sans_tradition_lire_la_limite_de_ses_habitudes) Protée Revue internationale de th éories et de pratiques sémiotiques vol 25 no 3 p 7 20, consulté le 27 juillet 2022) ; Bertrand GERVAIS, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993.

5 René AUDET, *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Canada, Nota bene, 2000.

6 Gilles THÉRIEN, « Lire, comprendre, interpréter », *Tangence*, n° 36, 1992, p. 96-104 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/1992-n36-tce654/025715ar/>, consulté le 8 août 2022) ; Gilles THÉRIEN, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, 1990, p. 67-80.

recomposition du texte. Elle s'appuie également sur le fait que le général se situe toujours chez le théoricien à l'endroit d'une différence : ainsi le texte n'existe pas dans son unité mais dans sa pluralité, qui intervient aussi bien au fil de la lecture que dans le geste critique du commentaire et la conscience de possibles non réalisés ; de la même manière, son intérêt pour la lecture courante fait surtout surgir des variations d'ordre, de mémorisation et d'associations imaginaires d'un lecteur à l'autre. On considérera de ce point de vue que le système de Charles nous désigne l'endroit théorique de saisie du corps dans la lecture, son seuil de généralité : la seule manière de donner vraiment corps aux lectures est de les envisager dans leur pluralité et dans leur potentiel de différenciation. À partir d'interrogations sur la lecture courante, on peut donc extraire ce premier principe méthodologique, que l'on retrouvera diversement illustré dans l'étude des normes matérielles des textes et des performances de lecture¹.

Le comparable et l'incomparable (1) : le lecteur individuel de la lecture stylisante

Cette orientation conceptuelle peut être précisée si l'on s'intéresse également à des efforts théoriques qui, explorant le versant opposé de la question qui occupe Charles, ont envisagé non plus la manière dont les lecteurs pouvaient construire des textes différenciés, mais l'efficace que les textes pouvaient avoir sur les individus lecteurs. Ces deux versants semblent en effet constituer les pôles d'une relation qui mérite d'être étudiée dans son entier. Considérer les effets de la lecture revient à déconstruire plus nettement l'uniformité de la figure lectorale, à travers un autre changement d'échelle : là où Charles creusait la tension entre l'un et le multiple que les théories de la réception tentaient d'atténuer, les modèles s'appuyant sur l'expérience de lecture se confrontent à la place du sujet et de la subjectivité, second lieu traditionnel du « non-théorique ».

Je retiendrai essentiellement deux approches théoriques, choisies pour les pistes qu'elles suggèrent pour penser l'individualité des lecteurs : la lecture stylisante de Marielle Macé² et la lecture empathique de Pierre-Louis Patoine³. La notion d'expérience de lecture qu'elles mettent en avant constitue un premier appui théorique : elle est pertinente dans la mesure où elle désigne un rapport individuel au texte situé dans le temps et l'espace, qui laisse une place à la sensorialité. Cependant, elle demande à être complétée pour pouvoir être

1 Ce deuxième point fera plus spécifiquement l'objet du chapitre 5.

2 Marielle MACÉ, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

3 Pierre-Louis PATOINE, *Corps-texte*, *op. cit.*

appliquée à la lecture d'exemplaire : la gestualité suscitée par l'exemplaire et la relation particulière à un objet donné n'y sont évoquées que de manière anecdotique. Comme c'était déjà le cas pour Charles, ces modèles ouvrent la voie à une théorisation du corps individuel, mais entretiennent un rapport flottant avec la matérialité des textes et son potentiel de détermination corporel.

L'individu lecteur, tel qu'il apparaît chez Marielle Macé, a la particularité d'être directement envisagé comme sujet, et même comme sujet construit, dont « [l]es conduites, [l]es gestes, [l]es manières de faire attention¹ » sont susceptibles d'être influencés par la lecture de manière déterminante². La subjectivité n'est plus, dans ce cadre, un facteur de désordre théorique, mais le moyen de saisie d'une expérience que nous sommes tous et toutes susceptibles de faire : face à un texte, nous nous situons en tant qu'individu, mais devenons également capable de nous projeter dans une autre forme de vie. Chaque lecteur est donc saisi dans le mouvement de distinction que permet la lecture, et que Macé appelle aussi « style ». De manière intéressante, cette distinction naît d'une comparaison : « Dans la lecture s'esquisse ainsi le « pas de deux » de toute relation esthétique (et à vrai dire, de toute expérience) : la réponse discontinue d'une individualité au comparable et à l'incomparable d'une autre forme³. » Le rapport du comparable et de l'incomparable permettrait, par un jeu de ressemblances et de différences, à chaque lecteur ou lectrice de se construire en s'appropriant certains des éléments textuels.

Cette idée, qui semble très efficace pour saisir théoriquement les particularités lectorales, trouve pourtant ses limites sur le plan matériel. Le lien aux « livres », seuls supports évoqués, reste marqué chez Macé par une forme d'abstraction, et le corps du lecteur, associé à une « portion insubstituable d'espace-temps⁴ », existe toujours en-deça du sujet. Les procédés d'individuation ne sont pas nécessairement, dans ce cadre, des processus de corporation, position qui paraît plus difficile à tenir dès lors qu'on s'appuie sur une conception matérialisante du texte. En raison de cette restriction, et malgré un vocabulaire

1 Marielle MACÉ, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 79.

2 Remarquons que cette formulation, chez Macé, permet d'attirer l'attention sur l'ambiguïté fondamentale, dans le vocabulaire critique, des termes comme « geste », qui renvoient en premier lieu au corps mais sont souvent utilisés, chez nombre de théoriciens, dans un sens essentiellement mental. Le fait que Macé en fasse un usage plus nettement « mixte », à la fois physique et abstrait (qui peut aussi renvoyer à la part expressive du geste, à son style, comme dans le geste dansé) permet de faire ressortir cette attention refoulée au corps qui gagnerait sans doute à être interrogée plus directement dès lors qu'on parle de « geste de lecture ».

3 Marielle MACÉ, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 19.

4 *Ibid.*, p. 20.

concret qui témoigne d'une attention au caractère sensible de la lecture, les « manières de lire » sont en partie assimilables à des manières d'interpréter, et leurs divergences à différentes façons de s'approprier le sens.

Autre conséquence importante de cette place restreinte de la matérialité, le sujet lecteur est pensé hors de tout contexte social ou culturel, ce qui a pu conduire François Cusset à reprocher à Macé d'occulter la dimension collective de la lecture, notamment dans la part de détermination qu'elle implique. Contestant qu'elle soit un « un mouvement aussi solitaire qu'est censé l'être le corps de celui qui lit¹ », il souligne qu'en traitant le lecteur comme un individu libre de se styliser comme il l'entend face aux textes, on laisse de côté « les affiliations collectives [...] (sociales, ethniques, culturelles, subculturelles) », « l'expérience dialectique d'une négociation intérieure entre le commun (auquel nous sommes liés) et le singulier (qui fait que chaque lecture résiste à la généralisation) » ainsi que « les effets bien réels [de la littérature] dans le monde social (qu'ils soient discriminatoires ou émancipatoires)² ». En d'autres termes, pour individuelle qu'elle soit, la lecture n'engage jamais un seul corps, mais bien tout le système social qui le fait exister. Macé n'irait pas au bout du mouvement de comparaison qu'elle suggère, en ne tenant pas compte des contraintes et des catégories collectives auxquelles chacun·e doit se confronter dans et hors de la lecture, et qui déterminent la diversité des lecteurs aussi bien que l'agentivité dont ils disposent. Plus individuel, son lecteur serait trop peu socialisé. Ce solipsisme peut aussi expliquer son manque de chair : qu'est-ce qu'un corps saisi hors des dynamiques sociales qui le déterminent ? Peut-il vraiment exister « en soi » face à la littérature, libre des constructions qui l'ont amené à la lecture ?

Cette idée suscite d'autant plus la réserve qu'elle ne s'accompagne pas véritablement d'une prise en compte des normes dont les textes sont eux-mêmes porteurs et du cadre qu'ils posent à leur réception. Au-delà du fait qu'ils peuvent véhiculer des discours sur les corps qui entrent diversement en résonance avec la manière dont ceux-ci s'élaborent socialement, toute conduite de lecture a aussi affaire, même si c'est pour s'en détacher, aux règles qu'ils établissent et qui vont orienter les comportements lectoraux. Marie Parmentier commente ainsi la méthode adoptée dans *Façons de lire, manières d'être* :

1 François CUSSET, « Lecture et lecteurs : l'impensé politique de la littérature française », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 109-128 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2008-n87-tce02164/1033953ar/>, consulté le 4 août 2022) p. 122.

2 *Ibid.*

Cette démarche conduit à négliger les *effets* que le texte produit pour des raisons qui lui sont propres, et qui ne dépendent pas du lecteur. Il faut revenir aux connotations du mot choisi par Cerateau lui-même : le « braconnage », par définition, se définit par rapport au système de lois et de règles qu'il enfreint, qui est premier. Si le lecteur braconne, c'est *en marge* d'un système qui est majoritairement réglé par les textes eux-mêmes : la réception est *d'abord* orientée par ce que lit le lecteur, et l'appropriation se déroule en sus des effets produits par le texte¹.

La notion de système doit retenir l'attention, car elle permet de mettre en avant une dimension qu'il nous faudra examiner en des termes plus matériels que ne le fait Parmentier : la capacité des textes à affecter les corps, dans leur construction comme dans leur expérience propre.

Le comparable et l'incomparable (2) : le corps affecté de la lecture empathique

Le modèle de lecture empathique développé par Pierre-Louis Patoine à partir des sciences cognitives permet pour sa part de donner un envers corporé au travail de Macé, en accordant plus d'importance à ce phénomène d'affectation. S'intéressant aux interactions qui peuvent lier le sémiotique et le corporel, il envisage comme elle la lecture comme pratique, non plus cette fois sur un plan existentiel, mais en tant qu'activité incarnée, sollicitant le « corps-esprit », une notion issue du pragmatisme. Chaque lecteur ou lectrice est donc conçu·e comme un individu physiologique, dans un effort pour éviter la scission traditionnelle entre la matière et la pensée. L'originalité de Patoine est ici de prendre directement position contre un dualisme qui, s'il est mis à distance par les constructions théoriques postérieures aux théories de la réception, n'est pas toujours entièrement dépassé en raison du logocentrisme qui y persiste. Pour ce faire, il entend étudier le pouvoir que le langage peut avoir sur le biologique, et plus spécifiquement la « relation mimétique entre le corps du lecteur et les corps représentés dans la fiction qu'impliquent ces situations² ». On retrouve sous une autre forme le mouvement de comparaison à travers lequel se déterminait l'individu chez Macé : il s'agit de mesurer les effets corporels que des corps fictifs peuvent avoir sur mon corps réel. Le corps de lecture qui se dessine ici est donc un corps affecté, un corps de sensations qui est également un corps neuronal approché dans ses capacités d'empathie pour des corps *autres*.

C'est aussi un corps ouvert aux variations, qui fait écho de ce point de vue au constructivisme de Macé : à la lecture de textes décrivant des corps souffrants ou en plein effort, des irrégularités individuelles et inter-individuelles se dessinent : je peux ne pas être

1 Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire », *op. cit.*, p. 129.

2 Pierre-Louis PATOINE, *Corps-texte*, *op. cit.*, p. 9.

affectée de la même façon à tel ou tel moment de ma lecture, selon des facteurs environnementaux divers, et mon voisin, lisant le même texte, ne ressentira pas nécessairement les mêmes effets¹. Patoine prolonge cependant ces possibilités de variation sur un terrain plus politique que ne le faisait Macé, en tenant compte des déterminismes sociaux qui peuvent influencer les expériences de lecture empathique :

[S]i les modèles neurologiques, psychologiques et philosophiques de la cognition incarnée nous invitent à considérer la lecture littéraire comme une pratique déterminée par la vie du corps biologique, il faut se rendre compte que ce corps est, en retour, formé par son expérience au sein d'un environnement non seulement physique, mais culturel, discursif et symbolique. La recherche de l'effet physique et la forme que celui-ci doit prendre chez le lecteur ont ainsi une valeur culturelle liée à des configurations sociales telles que la classe, la race ou le genre (*gender*)².

Le biologique ne saurait ainsi suffire à rendre compte de la lecture individuelle : il faut également y intégrer les catégories à travers lesquelles toute société perçoit les corps et les différencie. Ce dernier point peut constituer un complément décisif à la dynamique du comparable et de l'incomparable décrite par Macé, en écho à la critique de Cusset.

La mise en regard de ces deux approches permet ainsi d'isoler un deuxième principe méthodologique pour appréhender les corps de lecture : l'idée que la lecture me confronte à des corps dans lesquels je peux me reconnaître, mais par rapport auxquels je peux aussi me différencier. Ces corps « autres » correspondent aux occasions rejetées de stylisation chez Macé, aux gestes et aux conduites « incomparables » pour moi, ainsi qu'aux corps représentés dans la fiction, et auxquels je me rapporte selon Patoine jusqu'à un certain point, dépendant de mes modes de sentir. Mais ils renvoient simultanément à une dimension de la lecture qu'aucun de ces modèles n'intègre : l'expérience d'un corps face à un texte lui-même matériel.

De ce point de vue, et bien qu'il se revendique d'une « théorie incarnée de la lecture³ », bannière sous laquelle la présente étude pourrait aussi s'inscrire, le lecteur corporé de Patoine n'est pas plus que celui de Macé un lecteur d'exemplaire.

Un texte, cependant, n'est pas une boîte d'allumettes : il n'offre pas de prise directe à la perception (en dehors, évidemment, de la typographie, de la mise en page, du papier). En littérature, les objets et les corps sont médiatisés par le langage, et dépendent de l'imagination ou du traitement cognitif pour prendre forme⁴.

1 *Ibid.*, p. 21.

2 *Ibid.*, p. 15.

3 *Ibid.*, p. 10.

4 *Ibid.*, p. 92.

Sans nier le pouvoir de médiatisation du langage, qui relève dans mon cadre de réflexion de la part imaginaire de la matérialité littéraire, il me semble que la part concrète de cette matérialité mérite mieux qu'une parenthèse : comme le montrait déjà Perec, elle construit elle aussi les corps en leur suggérant des postures et des modes de manipulations. C'est dans l'articulation entre ces deux dimensions, relevant de l'imaginaire corporel et d'une physicalité de la lecture, que les textes vont avoir une efficace sur les corps, et affecter chaque lecteur individuellement.

C. Normes matérielles et expériences corporelles différenciées

Si les approches individualisantes de la lecture ont ouvert la voie à une appréhension plus différenciée des expériences lectorales, elle ont aussi révélé un manque théorique dans la prise en compte des relations de l'individu lecteur avec la matérialité littéraire. Ce dernier terme est à entendre dans le sens qu'on lui a donné au chapitre 2 : l'équilibre qui se crée au sein de chaque exemplaire entre une matérialité concrète et une matérialité imaginaire, travaillée par la langue comme par des modes visuels de signification. Reconsidérer la relation au texte à l'aune de cette matérialité permet d'engager les différentes dimensions du corps dans la lecture : ses sensations particulières, son identité sociale mais aussi ses possibilités manipulatoires. Il s'agira donc ici de montrer que le corps n'est pas de trop dans la lecture, et qu'il ne peut en réalité y être soustrait sauf à faire l'économie des phénomènes littéraires spécifiques qui affectent ces divers aspects.

Du corps neutre aux corps déterminés

Dans l'essentiel des modèles examinés précédemment, les corps lectoraux n'étaient ni situés, ni aisément situables, soit en raison d'une forme de sublimation linguistique qui en faisait une silhouette générique, soit parce qu'ils appartenaient à des individus matériellement peu déterminés. Le lecteur empathique était le seul à connaître des variations identitaires, mais sans que leur influence sur les perceptions sensorielles soient véritablement étudiée : le corps biologique et neuronal gardait tout de même la préséance sur le corps social. En conséquence, les figures de lecteurs pouvaient régulièrement donner l'impression d'une certaine neutralité. Cet aspect peu normé s'explique par une volonté théorique de leur conserver une forme de généralité ; cependant, c'est également ce qui diminue le degré de corporéité de ces figures et tient à distance une partie de l'expérience matérielle qu'est aussi la

lecture. Pour tenter de décrire cette expérience de manière plus complète, je m'appuierai sur les deux principes méthodologiques isolés plus haut : d'une part l'idée que le corps se pense dans la lecture à l'endroit de sa différenciation, et d'autre part que cette différenciation est le fruit d'une comparaison avec d'autres corps, auxquels ma lecture me confronte.

En effet, il est difficile d'imaginer un corps dans l'absolu, existant en dehors des catégories qui le particularisent, et ce qui passe pour général est alors susceptible de se confondre avec le majoritaire : certaines analyses ont ainsi pu pointer que derrière la neutralité apparente d'un Lecteur désincarné, il était possible de reconstruire un imaginaire genré qui l'assimilait au masculin¹. C'est d'ailleurs contre ce phénomène que se sont développées des approches critiques revendiquant un point de vue situé sur la lecture, attentif à certaines formes de détermination, que l'on rencontre par exemple dans les études de genre ou les études post-coloniales. Il est de fait difficile de nier que les textes littéraires sont producteurs de normes, non seulement dans la manière dont ils représentent les corps, domaine qui a concentré une partie de cette attention critique, mais aussi dans les gestes et les comportements de lecture qu'ils permettent². Si ces représentations sont plutôt d'ordre social ou culturel, et renvoient à la manière dont la langue peut reproduire et travailler les catégories de perception à travers lesquelles nous approchons les corps, les gestes, d'ordre plus technique, correspondent à un usage et à des postures qui ne sont pas nécessairement insignifiants. Ces normes informent diversement les expériences de lecture, et les prendre en compte permet de saisir l'éventail des possibles matériels auquel, en tant que lectrice particulière, j'ai affaire face à un exemplaire. La neutralité corporelle des figures de lecteur empêche de décrire cet aspect de l'expérience littéraire, et laisse ainsi dans l'ombre la manière dont la littérature interroge, met en scène et commente ses rapports à la matérialité.

Pour le montrer, je voudrais proposer d'analyser les manifestations corporelles que l'on peut identifier d'une part dans *Si une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino, et d'autre

1 Marie BAUDRY, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 39. Baudry commente un phénomène qui parcourt en réalité tout le féminisme théorique dans sa branche littéraire.

2 Parmi les quelques travaux qui lient explicitement ces deux aspects (mais laissant néanmoins de côté la question de la gestualité de lecture), la narratologie corporelle que développe Daniel Punday offre un point de vue riche sur la manière dont un récit va pouvoir travailler à différencier les corps qu'il représente. Il montre notamment en détails comment cette différenciation devient perceptible à mesure que les normes sur lesquelles elle s'appuie se défamiliarisent sur un plan culturel et historique : certaines constructions racistes ou sexistes émergent par exemple avec plus de clarté dans les textes anciens car les modes d'expression de ces phénomènes ont évolué.

Voir Daniel PUNDAY, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

part dans *David Still*, œuvre numérique de Martine Neddam. Le choix de ces exemples, dont l'un a été créé pour support imprimé dont il dérive son imaginaire manipulateur, et l'autre présente des fonctionnalités propres aux textes en ligne, doit permettre de montrer en quoi l'expérience du corps que je fais au cours de la lecture est en partie déterminée par la manière dont s'articulent matérialité concrète et matérialité imaginaire dans les exemplaires consultés.

Si une nuit d'hiver un voyageur : exemplaire et matrice de genre

Roman de la quête des exemplaires, *Si une nuit d'hiver un voyageur* est aussi par bien des aspects une fiction des corps pris dans la lecture. Cette caractéristique est apparente dès la célèbre ouverture, qui constitue dans ses premières lignes une remarquable tentative d'écriture du général, faisant pour un bref moment du personnage du Lecteur un narrataire peu déterminé. L'adresse en deuxième personne s'accompagne en effet d'un catalogue étendu de postures de lecture, entretenant l'illusion d'une possible coïncidence entre ce corps fictionnel qui s'esquisse à peine et les corps potentiels des lecteurs qui sont en quelque sorte invités à lire *avec* lui. J'avais déjà commenté cette lecture d'accompagnement au chapitre 2, en montrant que l'une des particularités du texte était de nous proposer de lire double, deux types d'exemplaires à la fois. On peut compléter cette remarque en soulignant qu'au fil du roman, on lit aussi régulièrement par les yeux du Lecteur, avec ses mains, et que ce corps qui nous sert de relais reste tout au long de l'intrigue un corps particulièrement flou : il n'a pas de nom, pas de profession établie, pas d'âge précis, et n'est jamais décrit. On pourrait alors être tenté de croire que le Lecteur, qui partage sa majuscule avec la silhouette épurée des théories de la réception, en possède également les attributs : pure création linguistique, il pourrait servir de masque à tous les lecteurs possibles du texte.

Cependant, souscrire à cette interprétation revient à laisser de côté les déterminismes qui le font malgré tout exister en tant que personnage. C'est le rapport au genre (*gender*) qui m'intéressera ici plus spécifiquement, en tant que grande catégorie de saisie des corps : on peut tenter d'appliquer au roman le principe exposé par Judith Butler selon lequel « une matrice de genre est à l'œuvre dans la constitution de la matérialité¹ ». À mesure que le récit progresse, on dispose en effet d'informations qui vont contribuer à construire le genre du Lecteur et à orienter le point de vue de la narration.

1 Judith BUTLER, *Ces corps qui comptent*, op. cit., p. 59.

Il faut souligner ici qu'une variation peut intervenir dans la lecture selon le type d'exemplaire dont on dispose. La traduction française détermine le personnage au même endroit que l'italien, dans le cri adressé par le « tu » aux personnes occupant la pièce voisine : « Non voglio essere disturbato¹ ! » / « Je ne veux pas être dérangé². » On comprend que l'illusion ne puisse être aisément maintenue dans deux langues latines marquant systématiquement le genre des sujets grammaticaux ; l'indétermination peut même y être considérée une difficulté d'écriture : c'est la « contrainte de Turing », respectée par Anne Garréta dans l'intégralité de son roman *Sphinx*, qui lui permettra d'intégrer l'OuLiPo en 2000³. La traduction anglaise, cependant, laisse cette information en suspens de manière beaucoup plus prolongée, et ce n'est que par des comparaisons indirectes (le livre que le Lecteur choisit en librairie est assimilé à un chien « on the leash of his master⁴ », tenu en laisse par son maître, et non sa *mistress*) que l'on peut commencer à genrer le personnage, la possibilité d'une valeur générale du masculin restant pour un temps irrésolue. Qu'elle soit plus ou moins retardée, cette détermination passe parfois inaperçue dans la critique, ou du moins n'est pas commentée : Christine Montalbetti la laisse par exemple de côté dans l'analyse qu'elle consacre à l'incipit, alors qu'elle s'intéresse dans le même article aux adresses genrées différenciées utilisées par Tristram dans le roman de Sterne⁵. Bien qu'il s'agisse très probablement d'un tri plutôt que d'un oubli, cette omission se justifie si l'on considère que même après avoir été intégré à l'intrigue, le Lecteur conserve son peu de spécificité, qui doit pour l'auteur le rendre assimilable à « tout lecteur occasionnel⁶ » : le genre n'annulerait pas ici la prétention à une certaine généralité.

En regard, le personnage de la Lectrice, introduit très tôt dans le roman, se présente d'emblée comme une figure plus déterminée : Ludmilla a un nom (et même un nom de famille, Vipiteno), une famille (sa sœur Lotaria), des relations amicales (son colocataire, Irnerio). Contrairement au Lecteur, elle est immédiatement incarnée (et genrée) de manière précise :

-
- 1 Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Turin, Einaudi, 1979, p. 3.
 - 2 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, Martin Rueff (trad.), Paris, Gallimard, 2015, p. 9. On a respecté ici les divergences dans la ponctuation des deux éditions.
 - 3 Anne F. GARRÉTA, *Sphinx*, Paris, Grasset, 1986.
 - 4 Italo CALVINO, *If On A Winter's Night A Traveler*, William Weaver (trad.), New York, Harcourt, 1981, p. 6. On notera par ailleurs qu'ici c'est finalement via l'exemplaire (ou les exemplaires) que le personnage commence à se corporer.
 - 5 Christine MONTALBETTI, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 1^{er} janvier 2004 (DOI : <https://doi.org/10.4000/narratologie.13>, consulté le 26 juillet 2022).
 - 6 Italo Calvino, « Si une nuit d'hiver un auteur », postface à *Si une nuit d'hiver un voyageur*, *op. cit.*, p. 369.

La signorina, ti ha indicato una signorina. E lì tra due scaffali della libreria ; sta cercando tra i Penguin Modern Classica, scorre un dito gentile e risoluto sulle coste color melanzana pallido. Occhi vasti e veloci, carnagione di buon tono e buon pigmento, capelli d'onda ricca e vaporosa¹.

La demoiselle, il t'a indiqué une demoiselle. Elle est là, entre deux étagères de la librairie ; elle est en train de chercher parmi les Penguin Modern Classics, elle promène un doigt délicat et décidé sur les tranches couleur aubergine pâle. Œil grand et vif, teint d'une jolie couleur, belle pigmentation, riche chevelure ondulée et vaporeuse².

La narration présente cette spécification comme une nécessité : puisque le Lecteur est le personnage-relais de tout lecteur, la Lectrice doit se faire plus nettement personnage. Le corps est décrit car il n'est pas un véhicule comme celui du Lecteur : on ne lit jamais réellement par les yeux de Ludmilla. Lorsque l'adresse en deuxième personne bascule vers elle, le procédé a déjà perdu son ambiguïté, et ne cherche plus à créer de coïncidence avec les corps des lecteurs lisant :

Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità d'identificarsi col Lettore che è letto : per questo non gli è stato dato un nome che l'avrebbe automaticamente equiparato a una Terza Persona, a un personaggio (mentre a te, in quanto Terza Persona, è stato necessario attribuire un nome, Ludmilla) e lo si è mantenuto nell'astratta condizione dei pronomi, disponibile per ogni attributo e ogni azione. Vediamo se di te, Lettrice, il libro riesce a tracciare un vero ritratto, partendo dalla cornice per stringerti da ogni lato e stabilire i contorni della tua figura³.

Jusqu'à maintenant ce livre a veillé à laisser la possibilité au Lecteur qui lit de s'identifier au Lecteur qui est lu : c'est pourquoi il n'a pas été nommé pour qu'il ne soit pas automatiquement identifié à une Troisième Personne, à un personnage (alors qu'à toi, en tant que Troisième Personne, il a bien fallu t'attribuer un nom, Ludmilla) et qu'il a été maintenu dans la condition abstraite des pronoms, disponible pour tout attribut et toute action. Voyons si le livre parvient à offrir un véritable portrait de toi, Lectrice, en partant du cadre pour te cerner et établir les contours de ta figure⁴.

La technique employée diffère de celle de l'ouverture du roman : il s'agit de « cerner » le personnage et non plus de laisser le portrait le plus ouvert possible. Le catalogue des postures que l'on trouvait dans l'incipit a aussi un symétrique au chapitre 6, lorsque le Lecteur imagine Ludmilla dans différents scénarios de lecture : en sultane orientale lisant enfermée dans un harem, en baigneuse prenant le soleil sur la plage, en cobaye d'expériences scientifiques visant à enregistrer ses réactions de lecture⁵... Les attitudes de lecture sont désormais érotisées : la dimension stéréotypique de ces images ainsi que des schémas narratifs issus de

1 Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 28.

2 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, op. cit., p. 44.

3 Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, op. cit., p. 142-143.

4 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, op. cit., p. 200.

5 *Ibid.*, p. 174-183.

la littérature de genre sur lesquels Calvino s'appuie surdéterminent le personnage, objet du regard et objet de désir, et non réceptacle neutre avec lequel ma lecture pouvait éventuellement se comparer.

On voit en quoi la manipulation de l'exemplaire et les postures concrètes de lecture sont ici utilisées pour renforcer les effets de point de vue et la perception des corps des personnages. Là où j'ai régulièrement entre les mains des débuts de romans qui se veulent correspondre à ceux que consultent le Lecteur, je n'accède ainsi jamais véritablement aux exemplaires de Ludmilla, même quand cet exemplaire devient le corps du Lecteur, « lu » au cours d'une relation sexuelle où il est pleinement textualisé, ce qui lui permet de conserver sa relative indétermination. Au corps-sujet presque effacé du Lecteur, avec lequel on lit, répond le corps-objet de la Lectrice, que l'on regarde lire. Que je le veuille ou non, le texte me situe corporellement au sein d'un schéma où le masculin est neutre, le féminin marqué, et le genre binaire. La manière dont chaque lecteur·ice pourra réagir à ce schéma est de toute évidence variable, mais elle devra composer avec ces normes, y compris pour les subvertir. En tant que lectrice, par exemple, si je souhaite adhérer pleinement au point de vue qui m'est proposé, il me faudra tenir mon identité de genre à distance, l'effacer, puisque le féminin y constitue un excès. Cet effacement n'est pas neutre, notamment parce que tout autre lecteur n'aura pas forcément à effectuer la même modulation. Il n'est pas non plus entièrement libre, contrairement à ce que pouvait laisser penser la lecture stylisante décrite par Macé : on pourrait avancer que le féminin est ici in-comparable dans la lecture, et le masculin beaucoup plus ouvert à une comparaison qui permet de s'y projeter.

Aborder ce texte avec un modèle corporel neutralisé peut donc rendre imperceptibles tous les procédés de détermination qu'il utilise, et qui sont aussi les lieux d'une différenciation des lectures : en me situant, ils m'incitent à *prendre position* vis-à-vis de la place qui m'est assignée. On pourrait aisément étendre ce constat à d'autres formes de détermination : la main qui tient tel exemplaire du *Père Goriot* de Balzac n'est pas nécessairement « blanche¹ », comme le veut la narration, mais elle acquiert par cette mention une visibilité fictionnelle à laquelle toute main réelle pourra être tentée de se comparer.

1 « Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : "Peut-être ceci va-t-il m'amuser." Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînerez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur ». La blancheur est à un premier niveau une manière pour Balzac de faire référence à un lectorat féminin ; mais la précision ouvre aussi à une détermination raciale qui frappera surtout, suivant l'évolution de la langue, les lecteurs modernes. Les corps qui sont mis en excès ici, exclus de la mention, renvoient potentiellement à des lecteurs et lectrices possibles auxquels l'auteur ne pense pas.

Honoré de BALZAC, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1971, p. 22.

David Still : avatar connecté et pièges identitaires

Dès lors que l'on prête attention aux procédés de détermination matérielle des lectures, il devient également possible de s'intéresser à la manière dont ils vont varier en fonction des propriétés concrètes des exemplaires. *David Still*, de l'artiste Martine Neddham¹, constitue de ce point de vue un cas intéressant car il exploite les particularités techniques des exemplaires numériques connectés pour offrir à ses lecteurs une expérience d'incarnation très poussée. L'œuvre se présente sous la forme d'un site web censé appartenir à David Still, personne fictive qui propose aux lecteurs d'emprunter momentanément son identité pour envoyer des courriels en son nom. Des sections biographiques détaillent la vie de David et son « œuvre » d'artiste : en tant que *persona* numérique, il s'est vu proposer des interviews (dont une par le *New York Times*), a donné des ateliers-séminaires autour du partage d'identité, et même reçu plusieurs prix².

Le corps de David est, par rapport à ce que l'on trouvait chez Calvino pour le Lecteur, d'emblée surdéterminé par sa représentation photographique, omniprésente sur le site : son apparence se confond par ce biais avec celle d'une personne réelle et non-identifiée, figée par l'image et ressaisie par la fiction que développent les différentes pages web. De manière intéressante, Neddham a déclaré avoir voulu éviter de créer, en choisissant un modèle pour le personnage, un corps « trop singulier³ » : « Je voulais qu'il soit un personnage moyen qui n'ait pas le moindre élément culturel minoritaire. [...] Je me disais que lorsqu'on se cache derrière quelqu'un, il ne faut pas que ce soit quelqu'un de trop singulier avec des caractéristiques trop remarquables. Il faut que l'on puisse aisément disparaître derrière lui. David Still, c'est comme l'autre de l'autre⁴. » Homme blanc d'âge moyen, David Still incarne en fait, comme le Lecteur, une certaine idée de la neutralité qui détermine pleinement les interactions que les internautes peuvent avoir avec lui. Cependant, là où le Lecteur n'était

Daniel Punday évoque pour sa part des exemples beaucoup plus nets de descriptions racistes dans les romans d'Aphra Behn qui distinguent entre corps blancs et corps noirs : dans ce cas ce n'est plus une matrice de genre, mais une matrice de race qui est au cœur de la construction fictionnelle et qui influence nécessairement l'expérience corporelle de lecture.

Daniel PUNDAY, *Narrative bodies*, *op. cit.*, p. 61 et suivantes.

1 Martine NEDDAM, *David Still*, <https://davidstill.org/>, 2001.

2 Tel que spécifié par la biographie fournie dans « Méta femmes br@nchées no 5 : Partage d'identité », Studio XX bulletin 28 - Mars 2006, https://www.ada-x.org/wp-content/uploads/2006/03/2006PUB70472P_bulletin-28.pdf.

3 Entretien avec Martine NEDDAM, Revue Item, Université du Québec à Montréal, mai 2008, archivé sur le site de l'autrice <https://about.mouchette.org/item-martine-neddham/>.

4 Idem.

qu'un personnage-relais, David constitue ce que la culture numérique a nommé un avatar, c'est-à-dire une apparence autre que j'emprunte pour exister en ligne.

Pour « devenir » David, il me suffit d'utiliser le formulaire de messagerie de la page d'accueil : chaque courriel rédigé, ainsi que les éventuelles réponses qu'il reçoit, sont ensuite archivés sur le site et consultables par tous les utilisateurs. Écriture et lecture sont donc intimement liées, d'autant que certaines sections exigent de moi de saisir du texte avant de me laisser en lire le contenu. C'est par exemple le cas de la section F.A.A.Q., « Frequently Asked and Answered Questions » : il s'agit d'un espace où chaque internaute a la possibilité de poser des questions, mais aussi d'apporter des réponses aux questions posées par ceux et celles qui l'ont précédé. Nous répondons ainsi à la place de David, ou plutôt pour lui, aux interrogations que peut susciter le fonctionnement du site. Afin de pouvoir accéder aux réponses, il faut d'abord soi-même en proposer une : la consultation est ainsi conditionnée par une participation qui m'engage déjà au sein d'une communauté anonyme et qui fonctionne en circuit fermé, puisque Martine Neddham n'y intervient apparemment pas. Dans les deux cas, ce que je fais matériellement face au texte numérique le modifie et me situe en retour dans une posture déterminée, celle d'un membre du corps collectif que représente David.

Cette gestion collective n'est pas sans conséquence, notamment sur le plan éthique. Le fonctionnement du site implique que les réponses à mes courriels sont rendues visibles à l'insu des personnes qui les envoient. De plus, quel que soit le comportement que je choisis d'adopter en tant que David, son identité numérique est également modelée par tous les utilisateurs passés. C'est ici que l'avatar peut se transformer en piège : la plupart des messages dont le site garde trace en font en effet un personnage bien sombre. On y trouve pêle-mêle des exemples de cyberharcèlement, des dénonciations anonymes ou encore des insultes racistes, au point que Martine Neddham a choisi en 2007 de désactiver les fonctions interactives du site. De plus, on constate que David harcèle essentiellement des femmes (l'une des questions posées dans la FAQ du site par un·e internaute est ainsi « Why don't you have a 'female' version of david still for women to send anon. e-mail to men?¹ », « Pourquoi il n'y a pas de version féminine de david still, pour que les femmes puissent envoyer des courriels anonymes aux hommes ? »), se montre violemment raciste (plusieurs insultes dirigées vers des personnes noires et latino sont lisibles dans les messages envoyées), et correspond peu ou prou à la définition du « troll » numérique, c'est-à-dire une personne communiquant en ligne

1 Le procédé de la F.A.A.Q. fonctionne toujours actuellement, mais les nouvelles réponses ne sont plus ajoutées. Les diverses réponses à cette question ouvrent par ailleurs de multiples pistes pour approfondir ce thème de l'analyse.

en recourant à la provocation pour créer artificiellement le conflit. La « neutralité » de cette figure est donc remise en cause par la manière dont elle est utilisée pour recréer des rapports de pouvoir reposant sur une hiérarchie des corps. L'identité fictionnelle de l'avatar s'en trouve affectée : le récit qui se recrée à la lecture du site est ainsi largement celui d'un « homme moyen » exploitant sa position sociale pour s'en prendre à certaines minorités. La matérialité concrète de l'exemplaire connecté, partagé et réinscriptible, influence directement la matérialité imaginaire du corps de David Still.

En somme, incarner David m'engage à la fois sur le plan des représentations (corporelles, sociales) et sur le plan des manipulations de l'exemplaire connecté qu'est le site : je dois composer avec son apparence et avec ce que les autres font concrètement de lui, ce qu'ils lui font faire, c'est-à-dire avec des gestes de lecture et d'inscription qui ne sont pas les miens. Peu importe, dès lors, que je sois moi-même « l'autre » de David : en tant que lectrice, je ne peux me défaire de son masque. L'œuvre me fait ainsi expérimenter une politique des corps en ligne depuis une position qui est à la fois privilégiée (le dispositif dissimule mon identité réelle) et contrainte (en la dissimulant, il l'efface). La subjectivation qui en découle est justement intéressante car elle n'est pas libre : le corps collectif de l'avatar comme l'exemplaire déterritorialisé qui le construit sont hors de mon contrôle.

Expérience de possession (d'un corps fictionnel qui est aussi un corps dominant) et de dépossession (identitaire), *David Still* permet ainsi d'illustrer la manière dont les textes travaillent les corps des lecteurs et lectrices au-delà de leur identité réelle, celle qui est la leur en dehors du temps de la lecture. Le corps-avatar de David, comme le corps-relais du Lecteur calvinien jouent de ce point de vue le rôle de *dispositifs* qui orientent l'expérience matérielle proposée. Loin d'être neutre, comme pouvait le laisser supposer l'existence de figures lectorales indéterminées dans la théorie, celle-ci dépend de la rencontre entre une matérialité littéraire spécifique et un individu lecteur qui se trouve engagé dans le texte et y réagit. S'intéresser au fonctionnement des normes matérielles au sein d'un exemplaire littéraire permet ainsi de mieux comprendre à quel niveau elles affectent les corps, et donc par extension à quel niveau il est possible de penser le corps dans la lecture.

En modelant mon expérience, en m'indiquant des postures concrètes et imaginaires face auxquelles je suis invitée à réagir, elles me construisent un corps qui ne se confond ni avec mon corps réel, ni avec les éventuels corps fictionnels qui peuvent me servir de relais.

Ce corps de lecture est aussi variable que le sont les corps des lecteurs réels, mais il devient théorisable dans la mesure où ses mécanismes de construction sont déterminés par les textes. Dès lors, il est possible d'identifier à la fois des zones de contrainte (ce que l'on fait de moi) mais aussi de liberté (ce que je fais avec ce que l'on fait de moi) qui sont autant de lieux de différenciation des lectures (selon ce qui caractérise chaque lecteur et son action). Retrouver le corps dans le cadre d'une théorie de l'exemplaire s'assimile donc à introduire dans nos catégories d'appréhension de la lecture les modes de corporation auxquels elle donne lieu, et la manière dont lectrices et lecteurs prennent corps lorsqu'ils lisent. C'est désormais au fonctionnement de ces modes de corporation, et à la matérialité spécifique des corps de lecture qu'ils produisent qu'il me faut m'intéresser.

II. Matières plurielles du corps de lecture

La lecture d'exemplaires produirait donc ce que j'ai appelé un corps de lecture. Comme l'exemplaire¹, ce corps est un objet tensionnel: il s'invente à l'intersection du lecteur et du texte. Pour formuler une équation qui résume le parcours accompli jusqu'ici, on pourrait dire que de même que la matérialité littéraire était le produit de la relation entre matérialité concrète et matérialité imaginaire, le corps de lecture est le produit de la relation entre corps du lecteur ou de la lectrice et matérialité littéraire. On s'intéressera ici au fonctionnement global de cette relation, et notamment à la manière dont le corps de lecture prend forme. Cela passe à la fois par un travail sur les modes attentionnels qu'induisent les textes et par une reformulation de la perception et de l'organisation du corps lui-même, deux facteurs qui dépendent diversement de la matérialité concrète et de la matérialité imaginaire des exemplaires.

A. Soi-même comme une autre : présences et absences du corps de lecture

L'un des lecteurs listés par Perec – et est-ce vraiment un hasard – lit *Tristram Shandy* à la plage. Une situation qui peut sembler rare : on objectera que l'épaisseur des exemplaires de poche ou le poids des exemplaires reliés, la concentration requise par la langue du XVIII^e siècle ainsi que par les atermoiements de Tristram se prêtent mal à un tel exercice. Mais, se

1 Voir chapitre 2.

demande peu ou prou Percec, ce lecteur est-il de toute façon vraiment plus intéressé par la destinée du narrateur que par « le coup de soleil qu’il est en train de prendre sur les mollets¹ » ? Est-il, en d’autres termes, plus présent aux événements virtuels de la fiction qu’il découvre, ou à lui-même, du moins à la surface de sa peau, et à l’événement bien concret de la brûlure lente qui s’y fait sentir ? Cette question, qui fait écho aux débats entourant la notion d’immersion fictionnelle², renvoie aussi plus prosaïquement à la manière dont un texte peut engager mon attention, et aux effets matériels cet engagement. Surface de la page et surface de la peau se disputent ici le devant de la scène attentionnelle comme deux interfaces avec le monde ; mais puis-je, ou dois-je oublier ma peau pour répondre à l’appel de Tristram ?

Il n’est pas certain que l’alternative à trancher soit véritablement entre la fiction et le coup de soleil, si l’on considère que la main qui tient l’exemplaire est ce qui peut me ramener à moi-même par le biais d’une réaction épidermique. Cela supposerait que s’intéresser à Tristram revient à s’oublier ; or on a vu à de multiples reprises que ce n’était précisément pas l’effet produit par le roman de Sterne. De manière générale, et quelles que soient nos lectures de page, la relation qui s’établit entre un lecteur et le texte lu ne sera jamais transparente ou directe : elle se construit à un niveau attentionnel intermédiaire entre le monde de l’exemplaire concret et celui de l’exemplaire imaginaire, et oscille entre ces deux pôles. Cette oscillation influence la formation du corps de lecture, et la manière dont il va se faire plus ou moins perceptible au fil des textes. Les équilibres matériels propres aux exemplaires ont en effet des répercussions sur les modes de présence corporelle induits par la lecture : l’exemplaire imaginaire pourra dans certains cas limiter l’effet de présence induit par l’exemplaire réel que je manipule et me pousser dans le même temps à oublier ma main, ou bien jouer d’effets de frustration corporelle qui me forcent à considérer ma place dans l’économie du texte, comme le fait *Tristram Shandy*. On peut une nouvelle fois faire le parallèle avec la manière dont se manifeste la matérialité littéraire : certains textes la mettaient en scène quand d’autres visaient la transparence ; de même, certains textes vont jouer visiblement du corps de lecture tandis que d’autres en limitent les effets de présence.

La matérialité littéraire des textes peut donc produire des modes d’attention lectorale qui relèvent alternativement d’une forme de présence technique du corps face à l’exemplaire,

1 Georges PEREC, « Lire : esquisse socio-physiologique », *op. cit.*, p. 16.

2 Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, Isabelle MOREAU, « Du roman à l’anti-roman : les dangers de l’immersion fictionnelle », *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVI^e – XVIII^e siècles)*, n° 13, 1^{er} juin 2008 (DOI : <https://doi.org/10.4000/episteme.900>, consulté le 8 août 2022).

de son effacement, ou d'effets de convergence et de divergence qui sont liés à des mécanismes de comparaison corporelle.

Présence technique du corps de lecture : travail manipulatoire et postural

La présence corporelle à l'exemplaire est peut-être le mode d'attention lectorale le plus négligé, bien qu'en tant qu'objet technique il appelle nécessairement à des manipulations. Celles-ci ont des effets concrets qui sont parfois mis au centre de la lecture, mais elles peuvent aussi devenir ces « pratiques d'incorporation » (*incorporating practices*) à travers lesquelles un geste est effacé dans sa matérialité particulière par sa répétition pour intégrer la mémoire corporelle¹. Je dois donc faire un effort pour remarquer que les pages de mon livre, en se tournant, me donnent accès à la suite du texte. Le caractère relativement récent des technologies numériques et leur système de visualisation des gestes de lecture, qui implique souvent la présence d'un curseur à l'écran, rendent peut-être plus perceptibles le corps-à-corps avec l'exemplaire et la manière dont il construit certaines manipulations et postures. Tout objet de lecture inhabituel, qu'il s'écarte des conventions de forme et d'usage en vigueur à son époque de production ou qu'il bouleverse mes habitudes personnelles de lecture, est en tout cas susceptible de me rappeler cette présence nécessaire du corps dans la consultation. Il est par ailleurs toujours possible de réajuster son attention vers cette composante de la lecture, bien qu'il puisse parfois être difficile de la décrire avec précision tant est puissante la logique d'incorporation qui entre en jeu dès que l'on se familiarise avec un support ou un exemplaire².

Dans la mesure où les phénomènes défamiliarisants susceptibles de ramener mon attention vers mon corps et mes gestes ont déjà été largement abordés au chapitre 2 dans leur capacité à construire une matérialité littéraire non-transparente, on évoquera surtout ici la manière dont les exemplaires, dans leurs variations concrètes, vont travailler le corps en suggérant des postures et des gestes qui, s'ils sont plus ou moins perçus, constituent bien l'un des pôles attentionnels possibles de la lecture. Cette dimension est notamment perceptible à

1 N. Katherine HAYLES, « The Materiality of Informatics », *Configurations*, n° 1, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 147-170 (en ligne : <http://muse.jhu.edu/article/7998>, consulté le 8 août 2022), p. 156 et suivantes.

2 René AUDET, « Saisir l'œuvre numérique sous tous ses états : modalités éditoriales, lectorales et performatives dans l'enseignement des œuvres numériques », *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale*, n° 12, 2020 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/rechercheslmm/2020-v12-rechercheslmm05680/1073680ar/>, consulté le 8 août 2022).

travers les travaux de chercheuses et chercheurs qui se consacrent à l’observation empirique de personnes lisant. De nombreux aspects physiques de cette activité ressortent alors.

Face aux postures qu’elle identifie chez les lecteurs de la BPI, Édith Mercier propose, en écho au concept de Lecteur modèle développé par Eco, la notion d’utilisateur modèle¹. Ce sont les tables de lecture de la bibliothèque qui lui en donnent l’idée : larges, hautes et pourvues de prises électriques intégrées, elles semblent par leur design même appeler un usager modèle studieux, prêt à prendre des notes, éventuellement par ordinateur. Ce déplacement de la notion de modèle du pôle de l’interprétation vers celui de l’ergonomie de la lecture n’est pas dénué d’intérêt : il invite en effet à prendre en compte l’influence que la forme des exemplaires et le mobilier de lecteur peuvent avoir sur la tenue du corps, et sur les stratégies de consultation que l’on met en place. Comme le signale Perec, un dictionnaire papier se lit par exemple mieux debout, en raison de sa taille et de sa masse² ; de la même manière, lire un texte en ligne me situe nécessairement dans un lieu où j’ai accès à une connexion. Cependant le modèle de Mercier, comme celui d’Eco, fait surtout apparaître des écarts d’utilisation chez les lecteurs et lectrices réels. Les propriétés techniques des exemplaires orientent leur consultation dans une certaine direction corporelle, mais les croquis montrent aussi que les tables de la BPI accueillent des corps diversement tenus, plus ou moins studieux, qui manipulent des exemplaires aux formes elles-mêmes variables. De ce point de vue, si la question de l’ergonomie peut sembler anecdotique au premier abord, elle ouvre aussi à des enjeux très concrets concernant l’accessibilité des textes : la numérisation a pu dans certains cas constituer une solution pour des lecteurs et lectrices en déficience visuelle ou ne pouvant pas tourner de pages, de même que certains textes numériques restent techniquement hors de portée d’un grand nombre de personnes³. En suggérant certaines postures, un exemplaire peut donc aussi exclure certains corps, rendant très sensibles des

1 Édith Mercier, *Postures de lecteurs. Observations à la BPI*, mémoire dirigé par Françoise Gaudet, Bibliothèque publique d’information, 2011, p. 4.

2 Georges PEREC, « Lire : esquisse socio-physiologique », *op. cit.*, p. 14.

3 La question de l’accès des lecteurs et lectrices handicapés aux collections s’est de longue date posée dans les politiques documentaires des bibliothèques publiques. Sur les évolutions de ces politiques en lien avec le numérique en France, on consultera notamment Luc MAUMET, « Numérique et handicap au coeur de la réinvention des bibliothèques », *Documentation et bibliothèques*, n° 64, 2018, p. 33-40 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/documentation/2001-v47-n1-documentation04730/1061791ar/>, consulté le 7 août 2022). L’article souligne entre autres que le traité de Marrakech, adopté en 2013, donne lieu à la première exception mondiale au droit d’auteur en bibliothèque, en autorisant la reproduction et la diffusion d’exemplaires accessibles aux personnes handicapées en dehors des différents régimes de propriété intellectuelle. Cette avancée souligne de manière intéressante les tensions entre l’appropriation des exemplaires par les lectrices et le cadre légal dans lequel elle s’inscrit, que l’on examinera au chapitre 7.

normes de manipulation qu'une partie des lecteurs et lectrices ne peuvent pas facilement oublier.

Malgré tout, si l'objet de ma lecture oriente mes gestes, il ne contraint jamais entièrement mon corps dans une posture physique unique, ce qui ouvre à un éventail de « styles posturaux », pour parler comme Marielle Macé, qui peuvent orienter mon corps de lecture. La présence technique à l'exemplaire se construit donc partiellement dans un rapport d'appropriation. La « poétique posturale » esquissée pour la lecture numérique par le collectif d'auteurs et d'autrices de l'ouvrage *Lire, écrire, récrire. Objets, signes et pratiques des médias informatisés*¹ (où l'on retrouve notamment Yves Jeanneret et Emmanuel Souchier) prend acte de cette diversité dans la tenue des corps et les gestes effectués. Née elle aussi de l'observation de lectrices et lecteurs en action, elle est présentée comme « une sorte de chorégraphie de lecture, de "ballet" –mobilisant différents comportements vis-à-vis de la machine ». La posturologie qui s'en dégage fait nettement apparaître récurrences et particularités des modes de présence technique au texte, mais aussi leurs oscillations :

L'axe de la colonne vertébrale met les postures en tension selon divers degrés d'engagement frontal : variations qui ponctuent les actes d'écriture-lecture – engagement vers l'écran, pause, retrait –, autant que les attentes liées au travail du logiciel. La dépendance du dispositif ou au contraire l'affirmation de sa prise en main varient beaucoup selon les sujets et leurs cultures, leurs appréhensions physiques et psychiques des machines, etc. [...] L'attente et la sélection autorisent un relâchement physique – corps distant de l'écran, main plus lâche sur la souris, ou posée ailleurs – qui permet parfois la discussion avec l'entourage. Mais lorsqu'un texte capte l'attention, le corps se retend, le lecteur se rapproche de l'écran, reprend en main plus vigoureusement la souris, stabilise sa tête. Le corps marque l'implication ou le détachement du lire. Toutefois, ce ballet relationnel ne se code pas mécaniquement, chacun y apportant des variations individuelles très fortes, en rapport avec les contextes et les activités².

Être présent à l'exemplaire dans sa lecture, c'est donc s'y engager physiquement, en apprivoiser le dispositif et y adapter son attention selon des modalités qui vont aussi dépendre de notre environnement et de nos tendances posturales, créant ainsi des équilibres physiques personnels.

1 Jean DAVALLON *et al.*, *Lire, écrire, récrire : Objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2013 (en ligne : <http://books.openedition.org/bibpompidou/394>, consulté le 20 septembre 2022).

2 Yves JEANNERET *et al.*, « Formes observables, représentations et appropriation du texte de réseau », dans J. Davallon, M. Després-Lonnet et J. Le Marec, *Lire, écrire, récrire : Objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2013, p. 55-104 (en ligne : <http://books.openedition.org/bibpompidou/412>, consulté le 8 août 2022), p. 74.

Corps de lecture effacés : créer l'absence

Cette présence technique, bien qu'elle soit toujours effective, fait comme on l'a vu dans de nombreux cas l'objet d'un effacement qui en atténue la conscience. S'il est partiellement nécessaire à la lecture, ce tri attentionnel peut aussi nourrir l'illusion d'une lecture conçue comme activité désincarnée, permettant éventuellement d'échapper à son corps. La littérature peut en effet nourrir des rapports alternatifs au corporel dans le cadre d'un certain type de performance de lecture que l'on analysera au prochain chapitre. Mais il est important de rappeler que cette impression relève d'une manière de créer l'absence qui dépend autant des textes que de nos manières de lire, et non d'une quelconque essence incorporelle ou mentale de la lecture.

Très répandue pour la lecture papier, une telle idée a trouvé une formulation nouvelle avec l'introduction du numérique comme support de lecture et la déstabilisation des pratiques qui s'en est suivie : on a vu émerger l'image d'une lecture virtuelle dans laquelle le corps se dissoudrait. Opposée à cette interprétation, Katherine Hayles souligne que cette sensation d'un corps immatériel est tout à fait construite, et dépend à la fois d'un support technologique précis et de nos capacités d'élaboration sensorielle :

Connected by her ten digits to these binary digits, [the reader] experiences a riptide of feedback that begins to make her body seem as immaterial as the text she manipulates. The feeling is reinforced by all of the other experiences information technologies offer that reduce the friction of distance and materiality nearly to zero. We should not lose sight of the fact, however, that this dematerialization depends upon the material conditions that produce it, from the kinesthetic and neurological interaction of the worker to the keyboard to larger social and economic changes [...]¹.

La lecture numérique n'a donc rien d'immatériel : c'est le déplacement de nos habitudes de proprioception, phénomène neurologique qui produit l'impression d'habiter son corps, qui serait responsable de ce renouvellement des perceptions. En d'autres termes, le numérique produit des corps de lecture qui sont différents de ceux produits par la lecture imprimée, car il influence différemment nos postures et nos modes d'attention. Se référant aux neurosciences et à l'étude des processus cognitifs, Hayles utilise comme repoussoir aux théories d'une désincarnation par le numérique le cas d'une patiente ayant perdu ses capacités proprioceptives des suites d'un accident. Celle-ci n'est plus capable de contrôler ses mouvements et ne peut réapprendre à se déplacer qu'au prix d'une grande concentration, en ayant la sensation de diriger son corps de l'extérieur comme une marionnette. L'expérience de

1 N. Katherine HAYLES, « The Materiality of Informatics », *op. cit.*, p. 166.

cette patiente, souligne Hayles, constitue un cas véritable de désincarnation ; la virtualité que j'ai l'impression de ressentir en lisant sur écran reste au contraire un phénomène corporel. Penser que le corps peut disparaître dans ces conditions, c'est faire preuve d'un dualisme cartésien que le témoignage de la patiente sans proprioception vient disqualifier¹.

Les analyses de Hayles permettent de montrer que la lecture numérique n'est pas moins incorporée que la lecture papier, et que si elle fabrique de l'absence, cette absence n'est pas nécessairement d'une autre nature que celle dont je fais l'expérience lorsque je me plonge dans la consultation d'un roman imprimé. Par des moyens techniques qui lui sont propres, l'exemplaire numérique peut orienter ma proprioception tout comme l'exemplaire papier le faisait déjà en permettant la naturalisation de mes gestes de manipulation. De la même manière, c'est par la répétition que certains gestes de lecture numérique sont aujourd'hui en voie avancée de naturalisation : presser le doigt en marge de l'écran de ma liseuse pour afficher la page suivante n'est, pour une lectrice régulière, pas un mouvement plus conscient que celui qui consiste à la tourner dans un livre. En revanche, tout ralentissement de ma connexion retardant le chargement d'une page web, toute erreur dans le code d'une œuvre numérique ou problème de compatibilité avec un logiciel ramènent immédiatement à mon attention mes gestes de lecture et me font faire l'expérience d'un corps de lecture empêché ou en lutte avec la matérialité de l'exemplaire numérique. Ce phénomène, tout comme celui qui survient lorsque je remarque que des cahiers se répètent dans mon exemplaire ou qu'il lui manque une page², rappelle opportunément que l'effacement du corps n'équivaut pas à une désincorporation.

Convergences et divergences : corps possibles et corps impossibles de la lecture

Les phénomènes de convergence et de divergence corporelles sont plus complexes à cerner, car ils renvoient non plus seulement aux modes d'attention à l'exemplaire en tant qu'objet, mais également aux représentations corporelles et gestuelles que peuvent produire les textes, et donc à une relation plus large à la matérialité littéraire. Si le corps de lecture naît de la rencontre d'une lectrice et d'un exemplaire, il va être modelé par les effets de comparaison qu'engagent ces représentations : comme on l'a déjà vu, les corps représentés par la fiction et les manipulations proposées situent mon corps de lecture, et ils peuvent de ce

1 Notons qu'il serait intéressant, d'un point de vue expérimental, de considérer la manière dont une personne qui ressent son corps de cette façon lit, si la lecture lui est possible, et quels aménagements matériels des exemplaires pourraient être nécessaires pour accompagner une telle lecture.

2 Voir chapitre 3.

fait créer des effets de proximité ou de distance avec le texte, le rendant plus ou moins « habitable ». Ces effets se manifestent sur plusieurs plans.

Le plus visible, et le plus débattu en littérature imprimée, concerne les adresses au lecteur et les figures de narrataires. Elles constituent en effet une forme particulière de sollicitation attentionnelle, qui interroge la place du corps de lecture dans la fiction et jouent d'effets de miroir qui peuvent influencer mon expérience de différentes façons. On en a déjà croisé de nombreux exemples, notamment dans la littérature parodique imprimée, mais il faut également noter que le phénomène n'est pas non plus étranger à la littérature numérique, où l'interactivité en déplace certains des enjeux.

Pour revenir brièvement sur le cas emblématique évoqué par Perec, *Tristram Shandy*, on le sait, multiplie les adresses en deuxième personne et a la particularité de faire apparaître plusieurs figures de narrataires : en plus du Lecteur-dessinateur déjà étudié au chapitre 2, on croise aussi une « belle Lectrice » distraite, et un Lecteur qui peut ou non se confondre avec celui encouragé à dessiner, et qu'il appelle régulièrement à la patience face à ses digressions. Défendant l'autonomie des figures de narrataires par rapport au lecteur réel, Christine Montalbetti souligne que les possibilités de substitution avec ces figures dépendent très largement de l'identité de la personne qui lit. Dans son commentaire du dialogue de Tristram et de la Lectrice qui conduit le narrateur à l'envoyer relire un chapitre précédent, elle indique qu'un lecteur masculin peut aisément se retrouver dans le Lecteur qui assiste à la scène, mais qu'une lectrice réelle ne peut se projeter dans la Lectrice distraite : si elle revient en arrière dans sa lecture, elle n'est pas censée pouvoir lire ce qui se dit en son « absence », ce qui débouche sur une impossibilité matérielle du côté de la consultation du texte¹. On dira de ce point de vue que le roman, comme la plupart des romans parodiques, me confronte à des « corps impossibles », qui ne coïncident de toute évidence pas avec mon corps de lecture. Montalbetti conclut ainsi que le narrataire, du fait de son existence autonome, ne représente pas une surface de projection privilégiée pour les lecteurs, mais seulement une instance parmi d'autres avec laquelle ils peuvent se comparer.

Le narrataire n'est ni mon semblable, comme le voulait communément la poétique, ni cet autre inverse de moi que prônait Schuerewegen, il est un autre, ni plus ni moins que le narrateur, ni plus ni moins que le personnage ; à moi, à chaque lecture, de décider qui me ressemble – si c'est vraiment d'une ressemblance que dans mes lectures je suis en quête. Car je peux aussi bien regarder le texte fonctionner, le faire tourner dans la grande

1 Christine MONTALBETTI, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *op. cit.*, p. 3-5. Cette impossibilité matérielle sera analysée plus en détails au chapitre 6 afin d'illustrer le phénomène d'interactivité fictive.

machine de ma lecture, sans rechercher désespérément l'espace d'un miroir qui me renvoie un reflet suffisamment fidèle¹.

Sans être fondamentalement en désaccord avec ces analyses, il me semble important de considérer le privilège attentionnel dont jouissent les figures de narrataires dans l'expérience de lecture. Les adresses en deuxième personne restent, selon Monika Fludernik, des marqueurs d'attention forts, qu'elles me désignent ou non dans le schéma communicationnel, d'autant plus qu'elles interviennent souvent au début ou à la fin des récits, soit aux seuils d'entrée et de sortie symbolique dans la lecture². Tout en reconnaissant que l'identification libre, qui est pour Montalbetti le mode de relation aux narrataires comme aux autres instances du texte, est une réalité de la lecture, il faut donc aussi souligner que les effets de convergence et de divergence qu'ils peuvent produire sont particulièrement forts.

Et ils le sont à mon sens pour des raisons corporelles. Dans son modèle de lecture empathique, Pierre-Louis Patoine mettait en avant la capacité de certains textes appartenant aux « genres corporels » (horreur, action, mélodrame, pornographie...) à susciter des réactions physiques marquées (ou sensations somesthésiques) chez les lecteurs, par projection dans les corps affectés décrits. Il précise que dans ce cas « le lecteur empathique ne vit pas les sensations évoquées par le texte comme étant complètement siennes, mais plutôt comme celles d'un corps hybride, oscillant entre la perspective personnelle et l'étrangeté du "point de sentir" proposé par le texte³ ». Ce « corps hybride » correspond peu ou prou à ce que j'appelle corps de lecture, et rend compte de son fonctionnement comme corps « entre-deux », à l'interface du lecteur et du texte ; les sensations qu'il étudie relèvent de ce point de vue d'expériences de convergences, où mon corps de lecture se superpose à ou se rapproche de corps de fiction. L'œuvre romanesque de Christine Montalbetti en offre d'ailleurs quelques exemples frappants : lorsque le protagoniste de *L'Origine de l'homme* offre au narrataire, désigné par un « vous », sa main à serrer, il convoque des sensations (la main est « soignée mais sans cals⁴ ») qui peuvent résonner chez qui a déjà serré une main, bien que la situation soit métalectique. Les figures de lecteur, dans la mesure où elles me présentent un corps dont l'activité est proche de la mienne, vont aussi favoriser à leur manière un mode d'attention corporel.

1 *Ibid.* p. 10.

2 Monika FLUDERNIK, « Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism », *Style*, n° 28, Penn State University Press, 1994, p. 445-479 (en ligne : <http://www.jstor.org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/42946261>, consulté le 26 juillet 2022), p. 469.

3 Pierre-Louis PATOINE, *Corps-texte*, *op. cit.*, p. 93.

4 Christine MONTALBETTI, *L'Origine de l'homme*, Paris, P.O.L., 2002, p. 16.

En ce sens, on pourrait étendre le qualificatif de « genre corporel » aux textes qui mettent en scène des variations de postures et d'attitudes de lecture. Au catalogue de postures de Calvino évoqué plus haut, on peut ainsi ajouter par exemple l'ouverture particulièrement matérielle de *La Modification* de Michel Butor.

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuir sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seulement dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins¹.

Bien que l'adresse en deuxième personne se révèle rapidement concerner le protagoniste et non un éventuel narrataire, on ressent ici les effets d'un mécanisme d'incorporation qui situe pour un temps mon corps de lecture en proximité avec le « vous » par l'intermédiaire d'une sensation physique. La construction du corps du personnage, rendue très visible par la syllepse du dessin qui articule progressivement les différents membres, semble ici se confondre momentanément avec la construction du corps de lecture, avant de s'en détacher dans la suite du récit.

De plus, ce genre de description me renvoie toujours, dans le même temps, à ma posture de lecture *réelle* : on retrouve ici l'idée, défendue notamment par Franc Schuerewegen, d'un contraste entre lecteurs et narrataires². Projection et dissociation constituent en fait, dans la perspective non-narratologique qui est la mienne, des mouvements d'égale importance, et si je ne peux pas dire comme Montalbetti que chercher la ressemblance dans la lecture relève du choix, je la rejoindrai par contre sur la multiplicité des facteurs qui influencent l'efficace que ces mouvements vont avoir sur telle lectrice particulière, facteurs qui seront analysés plus loin. Les corps impossibles des textes qu'elle étudie sont ainsi des occasions d'oscillation du corps de lecture entre absence et présence : traces de mon absence, puisque prétendre que « je suis dans le texte » revient à montrer que je n'y suis pas, ils produisent en même temps un certain effet de présence du côté du corps lisant, l'adresse me remplaçant aussi dans ma posture de lectrice.

1 Michel BUTOR, *La Modification*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 7.

2 Franc SCHUEREWEGEN, « Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilibet », *Poétique (Collection)*, n° 70, 1987, p. 247-254.

La prise en compte d'exemplaires numériques dans l'examen des effets corporels des adresses influence également ma perspective. D'une part, elle permet de rendre apparent le rôle de la matérialité concrète des exemplaires dans ces mécanismes de comparaison. Il a été dit plus haut que, dans le cas de *Si une nuit d'hiver un voyageur*, la langue de l'exemplaire consultée déterminait le moment où le personnage du Lecteur pouvait être genré ; mais il faut également signaler que les propriétés techniques de l'exemplaire consulté vont jouer un rôle dans la manière dont je peux être amenée à me projeter ou non dans certaines de ses postures. Le texte est en effet très ancré dans un imaginaire matériel livresque, et le passage à un format numérique peut ainsi annuler nombre des effets de convergence que pouvait éventuellement produire la déclinaison des attitudes de lecture de l'incipit : lire « couché sur un côté, sur le dos, sur le ventre¹ » n'est pas toujours possible (ou du moins pratique) si l'on utilise un ordinateur, et l'invitation à « [régler] la lumière de façon à ne pas [s']abîmer la vue² » peut dans ce cas être reçue différemment. L'illusion de coïncidence a moins de chance de faire effet, dans la mesure où une distance supplémentaire est instaurée dans mon expérience de lecture par le changement de support. L'effet de divergence sera donc peut-être plus marqué d'emblée, car le fossé postural est plus important³.

Mais avec le numérique, c'est surtout la présence d'adresses d'un autre type, que Montalbetti appelle « interactives », qui devient plus visible. Elles correspondent à des énoncés que je peux « prendre pour moi⁴ », et dont on pourrait donc dire qu'ils produisent cette fois-ci des « corps possibles » avec lesquels mon corps de lecture va parfois pouvoir se confondre. On pense par exemple à un type d'instruction courant en narration hypertextuelle, mais aussi en littérature imprimée dans le genre des livres-jeux, qui incite à « aller au numéro 13 » ou à « explorer la pièce » en cliquant sur un hyperlien. Bien qu'ils ne soient pas nécessairement formulés en deuxième personne, ces énoncés jouent comme des adresses au sens où ils appellent certaines manipulations concrètes de l'exemplaire, qui peuvent parfois être associées à des actions fictionnelles comme dans le deuxième exemple. Les effets de coïncidence peuvent ainsi être renforcés dans la mesure où le texte intègre mes gestes et les narre. La superposition entre ces gestes et les parties du textes auxquelles ils sont liés est une

1 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, *op. cit.*, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 10.

3 Cet aspect dépendra aussi bien du support effectif de l'exemplaire que de ce qu'évoque matériellement sa part imaginaire. Un texte « nativement numérique » mais jouant d'un imaginaire livresque produit de même des décalages, qui ne sont pas exactement les mêmes que ceux d'une version numérisée d'un texte imprimé lue en ligne.

4 Christine MONTALBETTI, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *op. cit.*, p. 8.

manière de rendre signifiant ce qui serait autrement un geste d'accès seulement technique, comme on le verra au chapitre suivant.

Elle interroge surtout la place de la manipulation et de ses effets dans l'expérience de lecture. Un hypertexte de fiction comme *Cactus Blue Motel*, d'Astrid Dalmady, propose ainsi dans le premier fragment qui est donné à lire trois hyperliens différents, qui correspondent à des options narratives distinctes pour la scène de conduite qui est décrite : « Je conduisais », « Becky conduisait » et « Lex conduisait »¹. Cliquer sur « Je conduisais » donne ainsi lieu à une superposition qui crée un effet de proximité fictionnel avec le « je » dans la mesure où l'on peut avoir l'impression de faire advenir l'action décrite dans un second fragment. Ce genre d'opération de lecture a pu être décrite comme métaleptique par Alexandra Saemmer :

Le potentiel d'action métaleptique peut être souligné et confirmé par l'intervention physique du lecteur d'une hyperfiction, car le lecteur effectue vraiment certains gestes de manipulation physiques. Si, chez Laurence Sterne, le lecteur ne peut que mentalement pousser Mrs Shandy vers son lit, il semble pouvoir concrètement précipiter l'arrivée du taxi dans *Zeit für die Bombe* en cliquant sur l'hyperlien « Taxi, taxi », même si ses gestes n'influencent pas le cours de l'histoire prescrite par l'auteur et vécue par le personnage de fiction Veronika².

Pour détourner la formule de Fontanier citée par Gérard Genette dans son examen narratologique de la métalepse, on a d'une certaine manière l'impression que le lecteur « opère les effets que le texte chante³ ». Mais l'impression seulement : entre telle lectrice réelle et le corps possible qu'était le « je » du lien dans *Cactus Blue Motel* s'intercale toujours un corps de lecture qui est peut-être certes momentanément infléchi par ce genre de procédé, mais qui ne se confond jamais avec les corps de la fiction.

Plus largement, le caractère calculé des exemplaires numériques a pu permettre à certaines œuvres de créer des formes de coïncidence nouvelles qui jouent cette fois d'une superposition entre identité réelle des lecteurs et corps de lecture. *Doki Doki Literature Club*⁴, roman vidéo-ludique datant de 2017 et diffusé via la plateforme numérique Steam, intègre ainsi dans le cadre d'une parodie horrifique de *dating simulator* des énoncés qui utilisent les données personnelles du joueur ou de la joueuse pour des adresses fictionnelles. Tout au long

1 Astrid DALMADY, *Cactus Blue Motel*, Éric Berthe (trad.), <http://astriddalmady.com/cactusbluefrench.html>, 2016.

2 Alexandra SAEMMER, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2019 (en ligne : <http://books.openedition.org/pressesenssib/3870>, consulté le 8 août 2022), p. 199.

3 Gérard GENETTE, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 10.

4 Dan SALVATO, *Doki Doki Literature Club*, Team Salvato, 2017.

de l'intrigue, on incarne un protagoniste masculin qui nous tient lieu d'avatar, ce qui est courant dans ce type de forme entre le récit et le jeu vidéo. Cependant, le corps de lecture se trouve radicalement retravaillé lorsque Monika, l'un des personnages, déclare soudainement être consciente de sa nature fictionnelle, et avoue ses sentiments non pas au protagoniste mais directement, en apparence, à la personne qui joue. Les dialogues qui apparaissent alors sont codés pour utiliser le prénom du possesseur du compte Steam, information que l'on doit fournir pour pouvoir utiliser la plateforme et acquérir des jeux. L'intégration du prénom crée un effet de surprise, car il n'est à aucun moment demandé aux joueurs le renseigner dans le cadre de l'œuvre. La transgression ressentie est ainsi particulièrement forte, puisqu'elle sollicite des éléments extérieurs à la fiction, mais fonctionnellement liés au contexte de consultation, produisant de ce fait une impression de « capture » par l'œuvre. Pour autant, comme le soulignait déjà Alexandra Saemmer, la fiction reste programmée : le texte n'anticipe évidemment pas toutes mes réactions possible, et je suis par exemple libre d'ignorer les adresses et d'arrêter de jouer. Le vertige né de l'apparent remplacement du corps de lecture par mon corps réel n'est encore une fois qu'une illusion, ressentie plus fortement peut-être parce qu'elle relève d'un effet de réel impossible sur support imprimé¹.

Mais les phénomènes de capture ne sont pas exclusivement linguistiques, et ils peuvent s'appuyer sur d'autres ressources d'affichage propres au numérique. *Déprise*, création de Serge Bouchardon qui explore le thème de la perte de contrôle dans un récit à la première personne, l'illustre dans une de ses scène en sollicitant la webcam des lecteurs et lectrices. On suit dans cette œuvre le quotidien et la vie de famille d'un « je » anonyme que l'on est amené·e à incarner partiellement, dans la mesure où les gestes de lecture programmés sont prévus pour coïncider avec certaines de ses actions. Cet effet culmine à la scène 5, qui est introduite par le texte suivant : « Suis-je si peu présent ? Si modelable ? Ma propre image semble me fuir. Elle m'échappe². » Une fenêtre technique apparaît alors pour demander l'accès à notre webcam. Si l'on accepte, c'est notre propre visage qui est alors momentanément intégré à l'œuvre, et se trouve soumis à des déformations visuelles à l'écran.

1 Encore faut-il nuancer cette idée : l'impression à la demande a ainsi permis que se développent des collections de livres personnalisés où l'on peut substituer le nom souhaité au nom du protagoniste : on en trouvera des exemples sur des sites commerciaux comme <https://www.creermonlivre.com/roman-personnalise>. Dans un cas comme dans l'autre, la nomination par le texte reste un phénomène contenu au niveau de la fiction, et qui n'a pas le pouvoir qu'elle pourrait avoir sur moi dans le monde social. La différence réside plutôt ici, de manière intéressante, dans une participation des lecteurs à l'édition de l'exemplaire, qui annule la disproportion entre outils d'inscription lectoraux et éditoriaux que je commentais au chapitre 3.

2 Serge BOUCHARDON, *Déprise*, <https://bouchard.pers.utc.fr/deprise/home>, 2010.

Ce type de dispositif, qui joue de l’image du corps de la lectrice ou du lecteur, met encore plus directement en scène que le procédé linguistique utilisé par *Doki Doki Literature Club* qui permettait une superposition du corps de lecture et du corps lisant. Mais il fait aussi apparaître les limites des effets de coïncidence. Je suis et ne suis pas cette personne qui apparaît momentanément à l’écran, et qui bouge en miroir de mes gestes. Mon expérience de lecture est sans aucun doute influencée par ce moment d’auto-contemplation qui tend aussi au dédoublement, mais reste en définitive une lecture d’image contextualisée par la fiction. De ce point de vue, la scène pourrait servir d’emblème au corps de lecture, qui correspond en quelque sorte à mon corps déformé et médiatisé par le texte. De plus, la capture de mon image ne peut s’accomplir que si je coopère avec le dispositif : il faut autoriser la connexion à la webcam et dégager la lentille pour que notre visage s’affiche. Si, comme moi, les lecteurs ont l’habitude de couvrir leur caméra d’un cache pour éviter les piratages et les connexions impromptues, l’image produite restera essentiellement opaque. En cas de refus, une photographie d’un visage masculin, qui correspond mieux que le mien au récit que l’on a suivi jusque là, est utilisée.

De la métalepse interactionnelle à la tension métaleptique

Ces deux exemples illustrent en quoi le caractère évolutif et l’interactivité technique¹ des exemplaires numériques peut modeler de manière plus perceptible les corps de lecture, à travers des effets de coïncidence plus puissants qui tirent parti de l’environnement numérique dans lequel s’inscrivent les textes. Ils correspondent à ce qu’Alice Bell appelle des « métalepses interactionnelles », qui sont selon elle propres au support numérique :

That navigation in ergodic digital fiction produces a visual and ontological manifestation of the reader in the storyworld means that this non-trivial form of reading necessitates interactional metalepsis because the reader, or rather a representation of her/him, crosses the ontological boundary between actual world and storyworld. As a form of descending interactional metalepsis, this ontological transgression relies on hardware—for example a mouse and a computer screen—but it also relies on interactive navigational devices built into the software (e.g. cursors, avatars) because the reader is visually present on screen via her/his interaction with the hardware. Interactional metalepsis is thus a form of metalepsis that exploits the interactive nature of digital technology via the hardware through which the reader accesses the text, such as the mouse, keyboard, or other navigational devices, and/or via mediaspecific interactive modes of expression such as hyperlinks or avatars².

1 Le terme est employé au sens qu’il a d’abord en informatique, c’est-à-dire pour qualifier un programme capable d’intégrer des *inputs* de la part de ses utilisateurs. Pour une discussion plus large du concept d’interactivité en contexte littéraire, voir le chapitre 6.

Doki Doki Literature Club comme *Déprise* font en effet usage des propriétés techniques de l'ordinateur et de l'environnement informatique dans lequel ils sont consultés pour mettre en scène une transgression ontologique. De tels procédés, selon Bell, restent non-conventionnels en littérature numérique, et peuvent de ce point de vue être comparés aux « métalepses du lecteur¹ » auxquelles peut recourir la littérature imprimée. La convergence ainsi produite est intense mais temporaire, comme elle l'était en définitive chez Calvino ou Butor.

Cependant Bell avance que les dispositifs de navigation interactive, tels les avatars ou les hyperliens, mais aussi des outils que j'ai précédemment analysés comme relevant de la simple présence technique tel le curseur de la souris à l'écran, donnent également lieu à des métalepses beaucoup plus conventionnelles, qui ont intégré les habitudes de lecture numérique au point de contribuer à l'immersion. Le déplacement du curseur ou le clic peuvent alors se comprendre comme les manifestations de l'efficace du corps de lecture sur le texte, dans une convergence beaucoup plus continue et diffuse. C'est ce qui justifie qu'Astrid Ensslin parle de corps « doublement situé » (*double-situatedness*) pour décrire la lecture sur écran : le corps serait situé à la fois par ses interactions directes avec les outils informatiques et les logiciels et par la représentation de ses actions à l'écran².

Faut-il pour autant réserver le concept de métalepse interactionnelle au support numérique ? Il pose en fait des questions fondamentales concernant les limites du texte, les formes de représentation des corps et le niveau auquel on considère les gestes de lecture. L'exemplaire numérique transforme en effet mes gestes par le biais d'une interface technique : le mouvement de ma main sur la souris « devient » le curseur à l'écran, dans une forme d'intégration graphique. L'exemplaire papier, lui, ne peut réagir de cette façon aux manipulations ; cependant, il peut les anticiper et les décrire, comme on l'a vu avec les instructions de livre-jeu. La page blanche de *Tristram Shandy*, et c'est ce qui justifie que j'y revienne si souvent, constitue également un cas où le texte se propose (sérieusement ou non) d'intégrer la trace d'un geste de lecture : si l'on imagine un lecteur qui dessine ou qui écrit, n'est-on pas face à un cas papier de métalepse interactionnelle, qui fait usage du support et d'outils certes extérieurs mais souvent partie prenante de l'expérience de lecture, comme le

2 Alice BELL, « Interactional Metalepsis and Unnatural Narratology », *Narrative*, n° 24, The Ohio State University Press, 2016, p. 294-310, p. 297. Elle utilise ici des concepts développés par Espen Aarseth dans *Cybertext* : « ergodic » désigne l'effort spécifique de manipulation demandé aux lecteurs d'un texte interactif (étant entendu que cette interactivité peut concerner le papier comme le numérique) ; « non-trivial form of reading » correspond à la forme de lecture associée à cet effort.

1 Le terme est employé dans son sens genettien. Voir Gérard GENETTE, *Métalepse*, *op. cit.*

2 Astrid ENSSLIN, « Respiratory narrative », *op. cit.*, p. 158 et suivantes.

crayon ? La limite de la comparaison tient sans doute au fait que cette intervention est laissée à l'appréciation des lecteurs et a lieu de manière isolée, quand la présence d'un curseur est presque inhérente à la lecture sur écran et renvoie à des conditions de lecture partagées par tous. De plus, le dessin demeure ici transgressif : le degré d'incorporation des procédés métalectiques varie bien de ce point de vue d'un support à l'autre, et il est rare de trouver sur papier des effets prolongés de convergence aussi conventionnels que dans une œuvre numérique.

L'idée d'un corps « doublement situé » me paraît pour sa part extensible au support papier : le contact avec l'exemplaire concret comme avec les représentations corporelles ou leur absence (dont on peut considérer qu'elle a aussi une efficacité particulière) est tout autant ce qui détermine un corps de lecture livresque qu'un corps de lecture écranique. Là où la littérature papier représente plus volontiers sur ce terrain des figures lectorales de manière essentiellement verbale, la littérature numérique représente aussi, et presque automatiquement, les gestes de lecture par des moyens qui sont en premier lieu visuels.

On remarquera par ailleurs que le corps « doublement situé » d'Ensslin fait écho au « corps hybride » de Patoine, pourtant conçu dans une perspective très différente. On pourrait encore ajouter à ces corps entre-deux que l'on voit revenir sous des formes variées depuis le début de cet examen la silhouette, certes plus abstraite, du « lecteur virtuel » réhabilité par Montalbetti comme instance intermédiaire entre lecteur réel et narrataire¹. Le « corps imaginaire » ou « mentalisé » dont parle pour sa part Béatrice Bloch pour décrire l'expérience corporelle particulière que crée la lecture poétique, qu'elle approche avec des outils sémiotiques et phénoménologiques, trouverait aussi sa place dans ce groupe en ouvrant la réflexion à un genre que la théorie délaisse trop souvent². Toute comparaison directe entre ces concepts aurait peu de sens, tant les cadres méthodologiques dans lesquels ils s'inscrivent diffèrent. Cependant, ils désignent tous à leur manière le lieu d'une invention du corporel dans la lecture, que cette invention concerne le sentir, la gestualité ou l'identification à telle

1 Christine MONTALBETTI, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *op. cit.*

2 Béatrice BLOCH, *Lire, se mêler à la poésie contemporaine : Aimé Césaire, Bernard Noël, Dominique Fourcade, Florence Pazzottu*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2021. Ces théories trouvent une formulation antérieure dans Béatrice BLOCH, *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, où elles s'appliquent davantage au genre de la fiction. La conception du corps de lecture telle que la propose Bloch est essentiellement organisée par les sensations et l'ancrage temporel dans le texte par l'intermédiaire des déictiques et des temps verbaux, et laisse de côté les manipulations liées à la lecture de même que les questions identitaires, mais il a le grand avantage de montrer que l'hypothèse d'une lecture corporelle n'a pas à se réduire à un genre ou à un autre (à ce titre il serait d'ailleurs intéressant de réfléchir également aux corps de lecture produits par la lecture théâtrale).

ou telle figure. Ce lieu est toujours situé à l'intersection de plusieurs niveaux de l'expérience de lecture, entre le corps qui manipule l'exemplaire concret et ce que le texte représente. Le fait que l'essentiel des effets de convergence et de divergence corporels que j'ai analysés jusqu'ici relèvent, d'une manière ou d'une autre, de la métalepse dans son sens ontologique, c'est-à-dire d'un passage de frontières au sein du monde de la représentation (qui peut être perçu comme transgressif, mais aussi comme plus conventionnel, si l'on suit Bell) n'est donc pas l'effet du hasard.

Le concept de corps de lecture permet de tenir compte des différentes facettes de l'expérience corporelle tout en déplaçant la question des frontières textuelles que chacun des modèles évoqués établit vers celle des limites matérielles des exemplaires, dans leur dimension à la fois concrète et imaginaire. J'ai tenté de montrer comment la perception de ces frontières pouvait être modulée, et comment leur soulignement ou leur effacement influençaient la construction d'un corps de lecture plus ou moins présent ou absent, plus ou moins proche ou lointain des lecteurs et lectrices réels. Les métalepses analysées se présentaient comme des endroits privilégiés d'une saisie de ce corps, car elles ont pour effet de le rendre visible, par superposition ou par contraste. Mais on dira plus largement qu'un corps de lecture se construit nécessairement par l'intermédiaire d'une tension métaleptique, qui peut s'accroître en métalepse (plus ou moins conventionnelle, et donc plus ou moins voyante) ou s'atténuer pour tendre vers l'immersion (ce qui explique, comme le montre Patoine, qu'on puisse ressentir des sensations fantômes vécues par des corps de fiction) ou vers la manipulation consciente de l'exemplaire, comprise non plus comme un moment de non-lecture, mais comme le passage à un autre niveau matériel de lecture.

B. Organes et instruments : composer les corps de lecture

Une fois déterminé le lieu d'invention du corps de lecture, ses variations attentionnelles et ses relations avec le corps lisant, c'est la question de sa forme qui se pose : de quoi est fait ce corps qui existe entre l'exemplaire et le lecteur, et comment les différentes frontières matérielles de la lecture déterminent-elles sa composition ? Sa matière, comme l'était déjà celle de l'exemplaire, est en effet partiellement imaginaire : elle est in-formée et déformée par la lecture qui la fabrique. Mais elle dépend également de postures concrètes ainsi que d'instruments qui sont liés à l'environnement matériel dans lequel le texte est lu. Travaillée à la fois par la représentation et les manipulations, sa chair est hybride et ne se

confond ni avec celle d'un corps entièrement idéalisé, ni avec celle d'un corps physiologique « naturel » : en perpétuelle recomposition, son extension et ses frontières sont mouvantes. Contrairement à d'autres silhouettes théoriques, qui procédaient d'une sélection organique destinée à les faire correspondre à une certaine conception du texte, le corps de lecture n'a pas de forme a priori, puisqu'il dépend d'une part de l'économie matérielle des exemplaires, et d'autre part des choix de positionnement des lecteurs. C'est à ce premier aspect qu'on s'intéressera d'abord, en considérant comment la lecture *organise* et articule des corps inédits, qui offrent aux lecteurs des expériences physiques spécifiques.

Pour décrire le processus par lequel le corps de lecture prend forme, je voudrais m'appuyer sur une notion développée par Peter Szendy, et qu'il utilise pour penser les transformations du corps par la musique aussi bien du côté de la pratique que de la réception : l'effiction. Le terme est issu de la rhétorique, et désigne originellement la description intégrale d'un corps, mais il y entend également l'idée d'une *efficace* qui serait celle par laquelle toute fiction *fabrique* des corps. Pour lui, la musique « fictionne » ses auditeurs, en entraînant une « réinvention ou recomposition radicale du corps, sa destitution et son individuation nouvelle, doté d'une enveloppe et de membres inédits¹ ». L'organologie qu'il propose ne différencie pas entre les organes (les oreilles, par exemple) et les instruments de l'écoute (machines d'enregistrement et de restitution de la musique), traités comme des prothèses². En raison des origines du concept, l'exemple par lequel il l'introduit est d'abord littéraire : il examine l'efficace performative du « vous rêverez » adressé par Diderot à D'Alembert dans le *Rêve* qui porte son nom, et la manière dont ce dernier se trouve pour ainsi dire possédé par une fiction seconde, et par des mots qui « prennent corps ». On voit donc bien en quoi il peut être utile pour penser la formation du corps de lecture, mais on considérera plus spécifiquement que celle-ci procède d'une effiction d'exemplaire, qui tienne aussi bien compte du pouvoir fictionnant du langage que de celui des propriétés concrètes des textes et des instruments employés pour lire.

Membres fantômes de la lecture et exemplaires absents

Sur le plan de la représentation, il est facile de transposer le propos de Szendy pour montrer que la littérature, comme la musique, est un art qui « fray[e] des organes inouïs³ », ou

1 Peter SZENDY, *Membres fantômes : des corps musiciens*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 15.

2 Peter SZENDY, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 163.

3 Peter SZENDY, *Membres fantômes*, op. cit., p. 16.

plutôt inédits pour ses lecteurs. Les organes et membres fictionnels qui sont proposés à la lecture relèvent en effet de l'invention au sens où ils font signe vers un corps *autre*, une matérialité absente. Le support des exemplaires joue dans ce cadre un rôle, puisqu'il détermine aussi partiellement ce qui va relever de l'altérité matérielle : papier et numérique ne sollicitent de ce fait pas exactement le même imaginaire matériel.

Dans la mesure où ces organes fictionnels induisent un certain mode de réception, il est courant de les rencontrer au seuil des textes, dans des préfaces auctoriales. C'est particulièrement le cas pour la littérature papier. On pense par exemple à Francis Ponge formulant, dans la préface du *Savon*, l'invitation suivante : « Le lecteur, d'emblée, soit prié (il comprendra vite pourquoi) – nous voulons dire : pour le décollage – de se doter, par l'imagination, d'oreilles allemandes¹ ». Ponge commente ainsi cette invention organique :

Les oreilles allemandes, dont je prie qu'on veuille s'affubler, eh bien ! c'est un peu comme un casque, ou comme cette ceinture qu'on est obligé de mettre, ou quelque masque d'oxygène ; enfin, il s'agit de s'en affubler pour le décollage. Et de même, pour le franchissement de certaines perturbations, dis-je, ce qui est également un mot de la météorologie moderne, perturbations beaucoup plus sensibles à l'écoute qu'à la vue, car pendant les perturbations, on ne voit plus rien. Il s'agit, à ces moments-là, dans le texte, des passages qui correspondent à ce que j'ai dû écrire pour qu'ils soient *proférés* à la Radio, et qui interrompent les notes faites pour être lues, tout à fait comme le feraient des perturbations, des turbulences nuageuses².

Les « oreilles allemandes » font ici figure d'organes fictionnels renvoyant à la fois au contexte d'écriture du texte, débuté pendant la Seconde Guerre mondiale sous l'Occupation, et à sa présentation à la radio allemande en 1965, quelques années avant sa publication définitive. Elles sont décrites comme des prothèses pouvant être ôtées à la fermeture du livre, une extension du corps défamiliarisante pour les lecteurs francophones invités à *entendre* un texte lu comme s'il était dit, depuis un corps inventé dans une autre langue. Le travail d'imagination nécessaire pour ainsi décaler virtuellement nos perceptions de lecture est bien un travail de posture au sens plein, mental et physique, qui bâtit un corps de circonstance. On peut rêver à ce que deviennent ces oreilles dans d'autres exemplaires, destinés par exemple à des lecteurs germanophones : Camille Rodic, commentant les traductions de Thomas Schestag pour *Le Soleil / Die Sonne* du même auteur, souligne ainsi qu'elles leurs permettront peut-être de se doter à leur tour « d'oreilles françaises³ ». Pour reprendre une autre formule de

1 Francis PONGE, *Le savon*, Paris, Gallimard, 1967, p. 7.

2 Francis PONGE et Philippe SOLLERS, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Seuil, 1970, p. 184-185.

3 Camille RODIC, « Le Soleil de Ponge : rassembler les éclats d'un astre en fusion », *Acta Fabula*, n° 22, 17 mai 2021 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/acta/document13593.php>, consulté le 8 août 2022).

Szendy, le corps qui est construit ici est bien pourvu de « membres fantômes » : les oreilles allemandes sont en quelque sorte la trace d'une oralité absente, d'une autre matérialité du texte qui nourrit la matérialité fictive de l'exemplaire imprimé.

Les extensions ou les prothèses dont se parent le corps de lecture peuvent ainsi résulter d'un exercice de souplesse qui consiste à se projeter dans la réception d'un exemplaire alternatif. Le phénomène est exploité par John Barth dans la « Note » qu'il place à l'ouverture du recueil de nouvelles métafictionnelles *Lost in the Funhouse*. Faisant référence aux multiples formes sous lesquelles les textes ont pu exister avant publication, il décline un catalogue de médiums alternatifs dont on peut soupçonner qu'il n'est pas entièrement sérieux, et qui atteint en tout cas un degré de complexité avancé :

“Night-Sea Journey” was meant for either print or recorded authorial voice, but not for live or non-authorial voice ; “Glossolalia” will make no sense unless heard in live or recorded voices, male and female, or read as if so heard; “Echo” is intended for monophonic authorial recording, either disc or tape; “Autobiography”, for monophonic tape and visible but silent author. “Menelaiad” though suggestive of a recorded authorial monologue, depends for clarity on the reader's eye and may be said to have been composed for “printed voice”. “Title” makes somewhat separate but equally valid senses in several media: print, monophonic recorded authorial voice, stereophonic ditto in dialogue with itself, live authorial voice, live ditto in dialogue with monophonic ditto aforementioned, and live ditto interlocutory with stereophonic *et cetera*, my own preference ¹.

Malgré cette liste très complète, le recueil n'est pas vendu avec les cassettes évoquées par l'auteur : il est distribué dans un format imprimé relativement classique. La note de Barth incite de cette manière les lecteurs à recréer des performances qui ont peut-être véritablement eu lieu et des enregistrements qui peuvent ou non avoir existé² mais qui restent, pour qui a un exemplaire du recueil en main, de l'ordre de la fiction. La réception modulable à laquelle invite l'avant-texte repose sur des expérimentations corporelles assez audacieuses. On peut une nouvelle fois se demander avec quelles oreilles s'écoute une « voix imprimée », ou quels yeux il faut s'inventer pour lire « comme si » on entendait le texte dit par une voix masculine

1 John BARTH, *Lost in the Funhouse : Fiction for Print, Tape, Live Voice* (1968), New York, Anchor Books, 1988 (édition originale : Doubleday, 1968), p. xi-xii.

2 Les « notes additionnelles » de Barth insérées en 1969 dans les éditions suivantes évoquent de manière imprécise des enregistrements « non disponibles dans le commerce, et qui ne le seront peut-être jamais » (« the tapes there alluded to are not at this writing commercially available, may never be »), ce qui alimente l'hypothèse de médiums essentiellement imaginaires. On sait cependant qu'il a donné des lectures publiques des textes avant qu'ils soient rassemblés dans le recueil. Dans l'essai « More Troll Than Cabbage », il reproduit et commente l'introduction qu'il adressait aux auditeurs de ces lectures (spécifiquement à celles de « Title » et « Autobiography » à la Library of Congress en 1967), en expliquant que diffuser le livre assorti d'une cassette lui a finalement paru une mauvaise idée, de l'ordre du « gimmick ».

Voir John BARTH, « More Troll Than Cabbage », dans *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984, p. 77-79.

et une voix féminine ; et pour une lectrice actuelle qui n'a connu que brièvement les cassettes audio, un enregistrement monophonique, qui plus est prévu pour être diffusé en présence d'un auteur « visible mais silencieux », n'est pas tout à fait aisé à imaginer... Chez Barth, la multiplication des médiums imaginaires est aussi une manière d'échapper à l'« épuisement » de la littérature réaliste qu'il a théorisé, en revivifiant la forme imprimée par un mouvement virtuel d'hybridation médiatique. Le décalage matériel introduit par sa note fait ainsi écho à sa manière d'écrire des « romans qui imitent la forme du roman, par un auteur qui imite le rôle de l'Auteur¹ ». Ici on peut considérer que l'exemplaire imprimé imite d'autres supports, ce qui conduit logiquement les lecteurs à imiter d'autres postures de réception, en se dotant non plus d'oreilles allemandes mais bien de corps de lecture post-modernes, et pour ainsi dire multimédia².

Le numérique a lui aussi fait un usage poussé de ce type de corps, mais l'on constate que les possibilités de représentation visuelles et sonores qui sont les siennes ont tendance à décaler le rôle des membres fantômes. La main qui « ouvrait » ainsi *Principes de gravité* de Sébastien Cliche, dont il a été question au chapitre 2, est directement présente à l'écran : elle n'est pas un accessoire de lecture qu'on nous propose ou une expérience corporelle optionnelle, mais un membre surnuméraire, qui existe dans le même espace que le « livre » que l'on me propose de lire, et à côté du curseur de la souris, lui-même iconisé en petite main afin d'indiquer qu'il faut cliquer sur la couverture³. Le clic donne lieu à une animation au cours de laquelle on voit la main ouvrir l'image du livre avant de disparaître, ce qui permet de commencer la lecture. Cette main est conçue comme une excroissance du corps de lecture : elle représente mon action sur l'exemplaire de manière décalée, en en redoublant les effets dans l'interface, mais elle ne se confond pas avec les outils numériques qui conditionnent mes manipulations. Le corps qu'elle participe à inventer est donc un autre type d'hybride médiatique, commentant le rapport à un autre corps absent : celui construit par la lecture papier.

1 John BARTH, « The Literature of Exhaustion », dans *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984, p. 62-76, p. 72.

2 Pour un exemple beaucoup plus pragmatique d'un avant-texte incitant à lire le texte dans un autre format que celui consulté, je renvoie au cas du roman *S.* de Doug Dorst et J. J. Abrams évoqué au chapitre 7, p. 541-542. La version papier du texte est un fac-similé d'exemplaire de bibliothèque annoté. Bien qu'il en existe une version numérique EPUB, celle-ci s'ouvre par un avant-propos des auteurs encourageant les lecteurs, de manière beaucoup plus sincère que ne le fait ici Barth, à se procurer un exemplaire papier du roman.

Jeffrey Jacob ABRAMS et Doug DORST, *S.*, Édimbourg, Canongate, 2013.

3 Sébastien CLICHE, *Principes de gravité*, <http://projets.chambreblanche.qc.ca/principes/index.html>, 2005.

Organismes de lecture (1) : corps cyborg interfacés et multi-articulés du numérique

Les différences observées dans les modes de représentation propres aux supports doivent nous inviter à considérer plus globalement le type d'organisme que peut constituer un corps de lecture numérique par rapport à un corps de lecture papier. La particularité de la main de *Principes de gravité* est qu'elle est intimement liée aux manipulations de l'exemplaire sur écran, ce qui était moins directement le cas dans les textes de Ponge et Barth, où seul l'imaginaire manipulateur se trouvait directement affecté. On retrouve ici une caractéristique du numérique évoquée précédemment, qui touche à la représentation des gestes de lecture et au phénomène de métalepse interactionnelle identifié par Bell. À l'écran, mon corps est travaillé et transformé par les dispositifs techniques que sont les interfaces, espaces de traduction du signal informatique, et les dispositifs de représentation que sont les avatars, corps-relais qui y apparaissent. Il est à la fois, pour reprendre une distinction proposée par Yves Citton, « machinant » et « machinisé »¹. Machinant car il s'appuie sur ces dispositifs pour agir sur l'exemplaire numérique, en tire l'efficacité de ses gestes interfacés. Machinisé car il est déterminé par eux et partiellement programmé à l'avance dans sa forme et ses modes d'expression. Cela implique une efficacité plus marquée des outils numériques sur l'expérience corporelle et l'organisation du corps de lecture.

Pour mieux la décrire, on peut se référer à la figure du cyborg, traditionnellement convoquée pour penser l'hybridité du corps humain avec le machinique. Donna Haraway lui a donné une résonance nouvelle dans les années 1980 avec le *Cyborg Manifesto*, texte féministe majeur qui a aussi eu une influence importante sur la critique numérique². Elle utilise en effet le cyborg comme modèle permettant de remettre en cause les distinctions qui structurent la pensée occidentale, et notamment celles qui touchent à une conception dualiste et essentialisante du corps, comme les couples esprit-matière, nature-culture ou masculin-féminin.

1 Yves CITTON, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 62-66.

2 Anaïs Guilet applique ainsi le terme aux œuvres qui, comme *Principes de gravité*, se situent à l'intersection d'une culture livresque et d'une culture numérique, et jouent des effets matériels des deux supports. Katherine Hayles, pour sa part, parle de « cyborgization » dans *Writing Machines* pour décrire l'effet des inscriptions numériques sur le corps humain.

Anaïs GUILLET, *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, thèse de doctorat, sous la direction de Denis Mellier, Poitiers et Montréal, Université de Poitiers et Université du Québec à Montréal, 2013.

N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002, p. 49-52.

L'imagerie cyborgienne ouvre une porte de sortie au labyrinthe des dualismes dans lesquels nous avons puisé l'explication de nos corps et de nos outils. C'est le rêve, non pas d'une langue commune, mais d'une puissante et infidèle hétéroglose. [...] Cela veut dire construire et déconstruire les machines, les identités, les catégories, les relations, les légendes de l'espace¹.

La pensée de Haraway ne s'ancre pas, contrairement à d'autres théories du cyborg, dans la nécessité de modifier le corps dans une perspective transhumaniste aux fondements biologiques, mais dans le pouvoir de cette figure, « créature de la réalité sociale et personnage de roman² », à faire évoluer la fiction sociale à travers laquelle se créent les corps. Elle affirme que nos corps, qui utilisent sans cesse des machines et sont connectés à elles et par elles depuis des décennies se sont déjà cyborgisés. Ce qu'elle décrit correspond en quelque sorte à l'effiction technique que produit le numérique : les écrans, qu'ils soient tactiles ou non, les claviers, les souris sont des outils qui inventent des corps « électrifiés », différents dans leur organisation de ceux que produisait la littérature papier. Sur le plan des manipulations, les corps-cyborg ainsi créés me paraissent avoir deux caractéristiques principales : ils ont des articulations plus nombreuses et plus solides que leurs homologues imprimés.

La question des articulations a trait à la manière dont la lecture numérique rend obligatoire l'usage d'un certain nombre d'outils de consultation : elle possède de ce point de vue plus de maillons techniques que la lecture papier, donnant lieu à des « chaînes effectives » plus longues. La souris, en tant qu'instrument électronique, se présente ainsi comme l'extension de ma main ; le curseur qu'elle permet d'afficher à l'écran et qui représente visuellement ma présence manipulatoire, est aussi l'extension de la souris ; et le clic peut dans une certaine mesure se comprendre comme l'extension du curseur, qui le dirige. Le mouvement de la main reçoit ainsi une portée très différente de celle qu'elle pouvait avoir en littérature papier : il fait l'objet de nombreuses transformations et traverse différentes couches d'exemplaires. En d'autres termes, le bras du corps de lecture numérique peut sembler plus long car il se déploie à travers des strates matérielles plus nombreuses et plus diverses ; il est surtout plus *articulé*, par le prisme des interfaces et des prothèses techniques.

1 Donna HARAWAY, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du xx^e siècle » (1985), Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan (trad.), dans Laurence Allard, Delphine Gardéy et Nathalie Magnan (dir.), *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007, p. 29-105 (édition originale : « A Cyborg's Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the 1980's », 1985), p. 81-82.

2 *Ibid.*, p. 30.

Certaines de ces strates sont plus purement mécaniques et à ce titre illisibles, et c'est notamment par leur biais que la construction d'un corps de lecture cyborgisé, dépendant dans ses extensions du calcul inhérent à l'exemplaire numérique, peut se faire sentir :

[I]llegible text reminds us of the changes our bodies are undergoing as they are remapped and reinterpreted by intelligent machines working within networks that bind together our flesh with their electronic materiality. In this posthuman conjunction, bodies of texts and bodies of subjects evolve together in complex configurations that carry along the past even as they arc toward an open and unknown future¹.

On perçoit par exemple des traces de ces « réinterprétations » mécaniques dans la manière dont se manifeste la main fantôme de *Principes de gravité*. À l'écran, elle apparaît dans un clignotement perpétuel qui rappelle l'actualisation de l'affichage qui conditionne ce type d'exemplaire. En ce sens, sa matière est bien électronique, générée par la répétition d'un signal qui doit être traduit par la machine afin de déboucher sur la représentation d'une main « en chair ».

Le décalage corporel qu'introduit ce soulignement doit être comparé à celui que produisait, du moins pour la lectrice non-germanophone que je suis, l'adjonction à mon corps de lecture d'oreilles allemandes. Dans les deux cas, l'étrangeté qui travaille le corps est issue d'une autre langue, dont l'une est naturelle (l'allemand) et l'autre formelle (le langage informatique). Apprendre chacune de ces langues peut permettre de moduler l'expérience corporelle proposée : un lecteur multilingue « entendra » différemment le texte de Ponge, et une informaticienne chevronnée « lira » peut-être autrement le clignotement particulier de la main de Cliche (par exemple en les reliant au langage Flash, utilisé pour coder ce type d'animation, voire en consultant le code-source). Cependant, la lecture ne se ferait pas ici au même niveau de l'exemplaire : dans le cas du langage informatique, elle implique de lire au-delà de l'interface, dans ce qui forme en quelque sorte la sous-couche technique du texte affiché. À cette différence de profondeur correspond une différence de solidité des articulations proposées de part et d'autre. La prothèse de Ponge me colle moins à la peau, au sens où elle repose sur une expérience de pensée suggérée au seuil du texte : dans l'absolu, je peux toujours faire la sourde oreille et imposer au poème mon monolinguisme. La main surnuméraire est de son côté un corps étranger inéluctable, produit automatiquement par l'interprétation du code pour réagir à mes gestes : en existant à côté du témoin de la souris, elle me rappelle que la machine lit toujours avec moi. C'est pourquoi l'image du cyborg est si appropriée pour décrire la partie technique de la corporéité numérique : dans beaucoup de ses

1 N. Katherine HAYLES, *Writing Machines*, op. cit., p. 51.

aspects, elle dépend d'une fusion plus prononcée de ses différents membres, qui mêle outils de consultation, gestes de lecture et représentations corporelles.

Organismes de lecture (2) : corps outillés du papier

L'image du cyborg permet en retour d'éclairer différemment le rôle des instruments de la lecture papier dans la formation du corps de lecture. La particularité des outils numériques est qu'un certain nombre d'entre eux sont nécessaires à la consultation des textes : ils sont donc « périphériques » à l'exemplaire, pour faire écho à leur désignation technique, et constituent un environnement qui structure visiblement les manipulations jusque dans leurs manifestations internes (curseurs, saisie de caractères, etc.) Les outils qui ont accompagné au cours des siècles la lecture sur support papier sont en regard souvent perçus comme plus extérieurs au dispositif du livre, et donc accessoires. Il faut d'emblée nuancer cette opposition, bien qu'elle traduise des fonctionnements techniques différents. D'une part, beaucoup de périphériques informatiques sont en réalité accessoires : c'est par exemple le cas de la souris, redondante par rapport au clavier mais dont l'usage s'est répandu pour des raisons ergonomiques. Elle disparaît, comme d'autres outils, sur des supports écraniques comme la tablette, où les périphériques physiques sont généralement remplacés par des interfaces gérant le contact tactile. D'autre part, on a déjà vu que certains instruments de lecture comme le coupe-papier étaient en fait déterminants pour l'accès à certaines inscriptions¹. Puisque l'on parle communément d'environnement numérique de lecture, on doit aussi considérer l'existence d'environnements imprimés ou manuscrits pour rendre compte du façonnement technique des corps induits par leurs outils spécifiques. Dans la mesure où ces outils ne donnent pas lieu, sauf exception, à une représentation des manipulations de l'exemplaire dans la fiction, on peut considérer qu'ils ne constituent pas des greffes aussi fortes que celles du corps-cyborg, mais plutôt des extensions et des mises en forme d'un corps qui s'outille et s'articule un peu plus librement.

Parmi les « instruments » ayant contribué à configurer les corps de lecture papier, il faut d'abord inclure le mobilier, historiquement déterminant pour les rapports de manipulation entretenus avec les exemplaires. La lecture debout avec pupitre ou lutrin, qui domine en Europe dans les milieux savants pendant de nombreux siècles, crée ainsi une situation où c'est le corps, et non le livre, qui est tenu : on bouge autour de l'exemplaire plutôt qu'on ne le

1 Voir chapitre 3.

déplace, et les contacts avec lui peuvent se faire plus sporadiques. Cela est d'autant plus marqué si la consultation se fait en bibliothèque, où les livres restent longtemps enchaînés afin d'éviter vols et pertes : on le voit encore dans les célèbres gravures de la bibliothèque de Leyde au début du XVII^e siècle¹. La corporalité de lecture est dans ce cas restreinte et encadrée de manière visible par des dispositifs matériels qui délimitent les postures. L'emploi d'un mobilier de lecture et d'instruments spécifiques signe ainsi souvent, à la période médiévale et moderne, une lecture professionnelle corporellement plus codifiée que la lecture de loisir qui existe dans les cours et les milieux bourgeois², ils peuvent aussi contribuer à construire une corporalité plus éclatée. Étudiant l'iconographie de la lecture aux XIV^e et XV^e siècle, Florence Bouchet écrit ainsi : « Dans la plupart de ces figurations, remarquons au passage l'importance du mobilier comme prolongement du corps du lecteur, destiné à faciliter la consultation de livres multiples : étagères, tables, lutrin, tourniquets à livres...³ ». Ces « prolongements » distribuent dans ce cas le corps de lecture dans différentes directions, dans une forme de réticulation qui a parfois été comparée à celle de la lecture hypertextuelle⁴.

1 Malcolm WALSBY, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 103-107.

2 Armando PETRUCCI, « Lire pour lire : un avenir pour la lecture » dans Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997, p. 420-421.

3 Florence BOUCHET, « Lecteurs et lectrices dans l'iconographie médiévale », dans Fabienne Gaspari (dir.), *Le Corps du lecteur et ses représentations littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 21-47 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02266037>, consulté le 8 août 2022), p. 28-29.

4 Michel JEANNERET, « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », dans Michel JEANNERET *et al.* (dir.), *Le Lecteur à l'œuvre*, Gollion, Infolio, 2013, p. 33-34. Il faut cependant souligner qu'un outil comme la roue à livres est peut-être plus proche, sur le plan du type de corporalité induit, d'une lecture hypertextuelle par multi-fenêtrage, qui permet l'ouverture d'onglets multiples en simultanée (comme dans un navigateur web) que de la navigation la plus répandue dans les hypertextes de fiction, où chaque clic donne lieu au remplacement du fragment consulté par un nouveau fragment.



Figure 16: Miniature montrant Vincent de Beauvais au travail, issue du manuscrit du xv^e siècle fr. 6275, BNF, folio 50v, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10528616s/f106.item.zoom#>

Une telle réorganisation se double souvent du recours à des outils d'inscription et de composition qui accompagnent et orientent la consultation des textes. Parmi les exemples évoqués par Florence Bouchet, on trouve ainsi dans un manuscrit du xv^e siècle une représentation de l'encyclopédiste Vincent de Beauvais lisant d'une main un premier livre et écrivant, de l'autre, un second. Qu'il soit crayon, plume ou stylo, ce type d'instrument est peut-être l'extension la plus commune des corps de lecture manuscrite et imprimée, bien que sa présence se soit fait moins sensible au fil des siècles. L'inscription peut avoir lieu directement dans l'exemplaire, mais également en dehors et en vue d'un exemplaire second, comme ici. Le corps qui s'invente alors, entre lecture et écriture, permet de rappeler que les deux activités ont été organiquement liées à différentes périodes de l'histoire, et qu'écrire peut fort bien se concevoir également comme un geste de lecture spécifique. À la manière d'autres outils (on renverra ici à l'homme aux ciseaux, dont le corps de lecture trouvait une extension plus sulfureuse), le crayon stylise le corps, donnant lieu à ce qu'Andrei Minzétanu appelle « lecture citationnelle » :

Dans le cadre de ce régime de lecture, qui a sa tension propre, avec un tempo spécifique, avec beaucoup de syncopes qui viennent marquer ce que Barthes appelait « le notable », on lit toujours le crayon à la main et un calepin dans la poche, on lit en cherchant une

phrase, en espérant pouvoir dénicher toujours de nouvelles citations, que l'on pourra réutiliser ailleurs, dans l'écriture de nos propres textes, ou, comme le suggère Marielle Macé, dans une stylisation singulière de nos vies quotidiennes¹.

Le corps de lecture écrivant est donc un corps tourné vers l'extraction. Il n'est en rien exclusif au support papier (je peux écrire en lisant numériquement), mais contrairement à certains outils numériques dont le rôle est de manifester le corporel au sein de l'exemplaire, il peut aussi être orienté hors de ses frontières. Globalement, comme l'essentiel des instruments de la lecture papier, le crayon constitue une articulation assez souple, qui a progressivement été perçue comme un ajout libre tandis que le livre acquérait culturellement le statut d'objet technique autonome, ne nécessitant que l'usage des mains.

Mains de lecture et hiérarchie des organes : des corps évolutifs

Dans les effictions d'exemplaire, comme le révèle l'organisation des corps de lecture, la technique nourrit toujours un certain imaginaire corporel. Il est de fait difficile de véritablement séparer ces deux aspects, qui évoluent de concert et avec lesquels les textes composent diversement. Afin d'illustrer ce mouvement, il est intéressant de considérer les transformations qu'a par exemple connu la main de lecture à travers les siècles. Les différents styles de main que l'on peut tenter d'identifier ne correspondent pas seulement à des changements techniques : ils sont également liés à une évolution des *manières* de lire.

La main écrivante du Moyen Âge et de la Renaissance, qui est parfois aussi une main de scribe, a été progressivement effacée à mesure des développements de l'imprimé : le XVII^e siècle est généralement considéré comme la période où les pratiques de lecture citationnelle se raréfient². Dès lors c'est surtout une main feuilletante qui domine, et qui remplace aussi le mobilier de lecture tandis que les formats du livre se réduisent et sont beaucoup plus facilement tenus. On peut faire l'hypothèse que le développement des modes d'organisation tabulaires du texte (chapitres, index, notes, etc.) conduit aussi à une accentuation des manipulations : plus le texte est découpé et cartographié en différents ensembles, plus on est amené à naviguer parmi les pages d'un volume. Parfois de manière frénétique : les formes ludiques et non-linéaire qui se multiplient dans l'imprimé dans les années 1960, que ce soit du côté des livres-jeux ou de la littérature expérimentale, sollicitent les mains de manière très appuyée. *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, en déstructurant l'unité de la

1 Andrei MINZETANU, *Carnets de lecture : généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 130.

2 *Ibid.*, p. 141-164.

page en languettes à sélectionner peut ainsi construire une main beaucoup plus articulée que la main feuilletante traditionnelle, qui recourt aux doigts de manière plus autonome. Examinant les évolutions de la main musicienne au fil de l'histoire, Szendy souligne qu'avec l'invention des touches, on voit apparaître des indications de doigtés qui ouvrent des possibilités multiples d'articulation des doigts entre eux : Carl Philipp Emanuel Bach considérerait ainsi qu'il fallait se doter pour jouer d'« autant de doigts que nous en avons besoin¹ ». On pourrait dire en écho que Queneau ouvre la main de lecture à des doigtés nouveaux ou en tout cas plus rarement sollicités dans la lecture, qui sur papier utilise assez peu la diversité des combinaisons de doigts : la main de *Cent mille milliards de poèmes* a peut-être plus de doigts que celle qui tourne les pages d'un livre de poche classique.

On retrouve cette importance nouvelle des doigts dans la lecture numérique, où elle est encore accentuée. D'une part parce qu'elle rencontre, comme en musique, le recours à des touches : celles du clavier, mais aussi celle de la souris qui par le clic réduit en quelque sorte la main à un point de contact unique plus proche de celui permis par le doigt, transformé en signal. D'autre part en raison du développement de supports tactiles, où le contact des doigts sur l'écran devient déterminant. La question des doigtés se trouve de ce fait réactivée par l'environnement *digital* : tablettes ou smartphones peuvent requérir l'utilisation d'un, deux voire même trois doigts selon les manipulations souhaitées, et le type de mouvement (toucher, glisser, pivoter...) est également pris en compte. Cependant, comme le souligne Ariane Mayer, l'exemplaire n'est plus, dans ce cadre, touché directement : l'interface numérique réorganise aussi l'articulation des sens entre eux, puisque les données de la vue (un PDF apparaît à l'écran découpé en « pages » distinctes) ne correspondent plus à celles du toucher (il est lu dans un défilement vertical continu)². Certaines œuvres tirent parti de cette activité plus soutenue des doigts. *Toucher*, création de Serge Bouchardon qui date de 2008, annonce ainsi sa volonté d'explorer « en six tableaux, le paradoxe d'un toucher digital³ ». Les tableaux en question, qui sont présentés dans une interface graphique les associant aux doigts d'une main, reposent sur différents types de doigtés numérique. Celui qui s'intitule « Caresser » m'invite ainsi à de multiples glissements de souris, « Taper » à des clics brefs et frénétiques,

1 Peter SZENDY, *Membres fantômes*, op. cit., p. 51-67. Il traduit l'allemand « so viel Finger [...] als wir brauchen ».

2 Ariane MAYER, *Lecteur de soi-même : le sujet contemporain à l'épreuve des lectures numériques*, thèse de doctorat, sous la direction de François-David Sebbah, Compiègne, Université de technologie de Compiègne, 2016, p. 60.

3 Serge BOUCHARDON, *Toucher*, <http://www.to-touch.net/>, 2008.

« Étaler » à des clics longs et glissés. Ils constituent de véritables exercices de style manipulatoires, qui soulignent par leur juxtaposition la diversité des gestes sollicités.

Pour conclure cet examen, on peut enfin souligner que les évolutions techniques ont aussi eu une influence sur les organes et membres travaillés par les textes, et sur leur hiérarchie au sein du corps de lecture. Sans doute n'est-il pas surprenant de croiser plus d'oreilles imaginaires dans la littérature papier, comme on l'a vu chez Ponge et chez Barth, où elles signent à la fois un certain désir d'oralité (poétique ou scénique) et un rapport à des technologies autres (radio, enregistrement sonore). L'intégration directe de l'image et du son permise par le numérique atténue en partie ce développement d'organes sensoriels imaginaires : en dehors de l'attention plus soutenue accordée à la main et à ses doigts, le support se distingue au contraire par une capacité à intégrer dans la manipulation des exemplaires des organes nouveaux. *The Breathing Wall*, de Kate Pullinger, Stefan Schemat et Chris Joseph, est ainsi un exemple de récit interactif qui, par l'intermédiaire d'un logiciel spécifique et d'un casque audio, mesure le rythme de respiration du lecteur ou de la lectrice¹. Il correspond à ce qu'Astrid Ensslin appelle un « physio-cybertexte », c'est-à-dire un texte qui intègre et problématise certaines fonctions corporelles dans la lecture². En l'occurrence, les avancées de l'intrigue sont directement déterminées par le fait d'adopter une respiration lente. Ce type de dispositif repose sur une forme particulièrement marquante de cyborgisation puisqu'il permet, par l'adjonction de prothèses spécifiques, de nous faire lire « avec les poumons », organe que la lecture met rarement en avant. Il propose ainsi une organisation surprenante qui perturbe la hiérarchisation plus classique du corps de lecture, où ce sont surtout les organes et les membres associés aux sens (essentiellement vue, ouïe et toucher) qui sont convoqués.

L'examen des modes de corporation propres aux corps de lecture a permis d'identifier plus précisément certains phénomènes déterminant pour l'expérience lectorale. Sur le plan attentionnel, la perception du corps de lecture et de sa distance ou de sa proximité avec le corps lisant, corps « réel » engagé dans l'activité de lecture, a débouché sur l'hypothèse d'un travail du corps par une tension métaleptique, faisant apparaître différents niveaux d'engagement matériel. Les effictions d'exemplaires ont également rendu compte, sur un plan

1 Kate PULLINGER, Stefan SCHEMAT et Chris JOSEPH, *The Breathing Wall*, <https://www.thebreathingwall.com/index.html>, 2004. Originellement disponible sur CD-ROM.

2 Astrid ENSSLIN, *Literary Gaming*, *op. cit.*, p. 34.

plus organique, du pouvoir de la littérature à inventer des corps qui lui sont propres et dont les attributs dépendent non seulement des supports d'inscription des exemplaires, mais aussi d'un contexte et d'une culture matérielle plus larges. Il faut souligner l'importance qu'ont pris ici des idées issues du champ de la critique numérique : l'un des effets du tournant matériel qu'elle a adopté dans les dernières décennies a été de mettre en avant l'idée d'une incorporation spécifique à la lecture sur écran, qui rend en retour beaucoup plus perceptibles les manières dont la lecture papier engage elle-même le corps. Les notions transversales qui sont proposées ici se nourrissent de ce dialogue fécond et cherchent à le prolonger.

Conclusion

Le concept de corps de lecture a donc permis d'intégrer au sein d'un modèle théorique d'appréhension de la lecture un certain nombre d'enjeux corporels qui en étaient jusqu'ici exclus. C'est l'exemplaire lui-même qui appelait à une telle prise en compte : la silhouette de ses lecteurs et lectrices ne pouvait plus se confondre avec celle, transparente et neutralisée, du Lecteur des théories de la réception. J'ai cherché à montrer ici que, de même que matérialité concrète et matérialité imaginaire s'entremêlent dans la matérialité propre à chaque exemplaire, manipulations concrètes et projections corporelles fictives constituent des dimensions indissociables de toute lecture individuelle. Les normes matérielles dont sont porteurs les exemplaires, la tension métalectique par laquelle se régule l'attention au corps, les formes d'organisation corporelle plus ou moins originales qu'ils permettent sont autant de facteurs à travers lesquels nos lectures peuvent prendre chair mais aussi se différencier. Modélisation générale du particulier, le corps de lecture demande en effet sans cesse à être adapté, déformé, reformé au gré des lecteurs, des lectrices et de leurs expériences. Corporer les lecteurs revient ainsi à se donner la possibilité théorique de les distinguer : derrière les mécanismes de construction des corps, divers positionnements ou styles peuvent influencer la manière dont ils vont être habités. Cette diffraction en de multiples corps possibles par le prisme de l'exemplaire invite à penser des lecteurs et lectrices dissemblables, ni toujours égaux à eux-mêmes, ni toujours égaux entre eux. C'est en mettant en mouvement ces corps, et en considérant leur champ d'action, leurs opportunités gestuelles et performancielles, que l'on tentera, au prochain chapitre, d'approcher ces singularités.

Chapitre 5 — Performer sa lecture : action et appropriation

Genette lève le bras¹.

Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*

Introduction

Passant en revue les postures possibles que l'on peut adopter pour lire, George Perec remarquait à propos de la lecture assise : « mais il y a tellement de manières d'être assis² ». La mienne, par exemple : devant mon ordinateur, je relis cette phrase avec le dos rond car mon bureau est trop bas, ou mon fauteuil trop haut. Un simple réglage, négligé, permettrait pourtant de moduler la distance qui me sépare de mon texte, afin que je puisse le regarder à la bonne hauteur : demain, peut-être, ou dans une heure. Nos postures de lecture sont toujours temporaires, elles se négocient avec nos corps, nos habitudes musculaires, aussi bien qu'avec nos exemplaires : celui-ci est lesté du poids de la machine, ce qui a pour conséquence que je ne peux le hisser jusqu'à moi. Il me faut, pour le moment, m'adapter.

La lecture, comme on l'a vu au chapitre précédent, nous situe. Dans certains lieux, pour peu que telle bibliothèque possède un volume rare sur lequel je cherche à mettre la main, ou offre un accès à certaines machines qui me permettront de consulter des textes dans des formats que mon propre matériel ne peut lire. Dans certaines attitudes physiques, plus ou moins variées selon le type d'exemplaire consulté et nos contextes culturels et historiques : on n'a jamais exclusivement lu assis, depuis la lecture debout et statique devant un lutrin jusqu'à la lecture mobile favorisée hier par le livre de poche et aujourd'hui par le téléphone connecté. Dans certaines normes matérielles, qui façonnent nos corps de lecture en leur assignant des limites aussi bien concrètes (je ne peux lire en soulevant mon écran d'ordinateur jusqu'à mes yeux en raison de son poids) que plus abstraites (je ne peux lire, dans *Si une nuit d'hiver un*

1 Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010, p. 130.

2 Georges PEREC, « Lire : esquisse socio-physiologique », *Esprit*, n° 453, Éditions Esprit, 1976, p. 9-20 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/24264535>, consulté le 4 août 2022), p. 14.

voyageur, par les yeux de la Lectrice). Et c'est à partir de cette situation, déterminée par un ensemble de contraintes, par ce que le dispositif qu'est l'exemplaire fait de nous, que nous sommes amené·e·s à nous faire lecteur ou lectrice à notre façon, à agir face à notre texte et à habiter nos corps de lecture d'une manière qui nous est propre.

Ce sont ces mécanismes de mise en action et d'appropriation qui vont désormais m'intéresser. Le chapitre précédent visait à rendre compte du fonctionnement global du corps de lecture, de la manière dont il pouvait prendre forme à travers les exemplaires qui le conditionnent. Il faut désormais considérer son mouvement vivant, et ses possibilités de modulation par les lecteurs individuels. Les « manières de s'asseoir » dont parle Percec peuvent alors prendre un sens plus large, renvoyant à des postures tout aussi physiques que mentales, susceptibles de multiples variations et ajustements. Elles dépendent en premier lieu de l'assise que nous offrent les textes : l'idée qu'« [i]l suffit bien souvent de voir un siège vide pour saisir les gestes qu'il contient, auxquels il invite, ou bien qu'il impose ; et tout autant ceux qu'il interdit¹ » s'applique en effet semblablement aux exemplaires que nous lisons. Chacun·e s'y trouvera plus ou moins bien reçu.e, plus ou moins accueilli.e dans ses particularités selon les normes matérielles qui s'y appliquent. En retour, chaque lecteur ou lectrice trouvera plus ou moins à faire, à agir à partir de cette assise, en fonction de ses habitudes, de ses goûts, de ses capacités et plus largement de son expérience corporelle. Dès lors, les efforts à déployer pour « bien me tenir » dans ma lecture comme les faux mouvements de lecteurs en « mauvaise posture », qu'ils soient récalcitrants ou souffrants, nous renseignent sur les rapports que chaque individu entretient avec ces normes et sur ses possibilités d'y réagir. M'asseyant dans un texte, je m'y installe, j'y dépose mon poids ; y étant assise, je plie mon corps pour y tenir ou le déploie au contraire dans des directions imprévues, dans un équilibre plus précaire.

L'assise de lecture, socle de mon activité et espace de négociation de mon action, renvoie donc non seulement à ce que l'exemplaire fait de moi, à la place qu'il me désigne, mais aussi à ce que je fais de cette place, et de ce qui est fait de moi par l'intermédiaire du corps de lecture. On reconnaîtra ici la formule, telle qu'elle est par exemple mobilisée par Judith Butler, de l'agentivité². Que puis-je faire, que m'est-il permis ou interdit de faire avec un corps de lecture ? Il est difficile, en régime matériel, de concevoir des lecteurs entièrement

1 Marie GLON et Isabelle LAUNAY, *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 118.

2 Judith BUTLER, *Défaire le genre* (2004), Maxime Cervulle (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2006 (édition originale : *Undoing Gender*, 2004), p. 15.

libres : chacun agit et est agi par sa lecture dans des proportions qui ne sont pas nécessairement égales. Pour penser cette action dans sa diversification, ce sont surtout les notions d'usages et de pratiques qui sont utilisées par les études culturelles comme par les historiens du livre, et l'on constate que leurs fluctuations sémantiques rendent compte de cette ambivalence. Les deux termes sont en effet régulièrement opposés pour exprimer le balancement, dans les « manières de faire » des lecteurs, entre le prévu et l'imprévu, le geste imposé et le mouvement spontané, l'utilisation réglée ou les stratégies de résistance. D'une tradition disciplinaire à l'autre, cependant, chacun représentera tour à tour le pôle de la liberté ou celui de la contrainte, en renvoyant soit à l'inventivité des lecteurs, soit à l'emploi pré-programmé des dispositifs. Les études d'usages, héritières de Foucault et de Michel de Certeau, approchent ainsi avec un regard critique le pouvoir que ces derniers exercent sur les corps et s'intéressent aux possibilités de subversion laissées aux usagers, quand les études praxéologiques, plus influencées par une sociologie de l'action, analysent de manière globale le fonctionnement technique des dispositifs et les actualisations inédites que permettent la diversité des pratiques¹. La machinisation de la lecture a encore accentué cette tension, en démultipliant la puissance des dispositifs textuels, désormais capables de dicter plus strictement les comportements matériels et d'en contrôler les traces, mais aussi d'ouvrir aux lecteurs de nouvelles possibilités d'action et d'appropriation². Plutôt que de trancher entre ces deux approches, c'est leur mouvement commun qui m'intéressera, en ce qu'il se retrouve dans toute lecture individuelle et permet d'en décrire les oscillations.

Ce mouvement, je propose de l'aborder comme une performance. Le terme doit ici s'entendre dans ses sens multiples. Il introduit d'abord une dimension temporelle dans la lecture qui permet d'envisager ce que chacun ou chacune fait face à son exemplaire dans le cours de l'expérience de réception, et la manière dont les différents gestes et comportements s'articulent de façon unique. Mais il renvoie aussi, dans sa compréhension théâtrale, à la composition à laquelle chacun·e se livre dans ce temps de lecture, à la manière dont il ou elle endosse le rôle que le corps de lecture contribue à lui donner. La notion, enfin, est également mobilisée dans le sens théorique que lui ont donné les études de performance : elle tient autant du jeu que, pour reprendre une expression du théoricien Richard Schechner, d'un

1 Marc JAHJAH, « Usages ou pratiques : une (simple) querelle de mots ? », sur *La Revue des Médias*, <http://larevuedesmedias.ina.fr/usages-ou-pratiques-une-simple-querelle-de-mots>, 14 janvier 2015.

2 Sur cette question de l'agentivité face aux machines, et son application aux gestes, voir Yves CITTON, *Gestes d'humanité : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.

« comportement vécu deux fois¹ », avec réflexivité, dans la chair du monde et sur la scène de la fiction. Dans ce cadre, elle peut être mobilisée pour décrire les différentes formes d’agentivité lectorale. Comme le souligne René Audet, en écho avec la définition butlerienne du concept, s’intéresser à la lecture comme performance, c’est se situer « quelque part entre *ce que le dispositif enjoint à faire et ce que le lecteur contribue à faire advenir*² ».

Pour appréhender cette performance dans ses possibilités matérielles et comprendre comment tout lecteur peut être amené à performer sa lecture, on s’intéressera à deux de ses aspects essentiels : la gestualité déployable face à l’exemplaire, et le style des postures lectorales. Un système de classement des gestes de lecture sera proposé sous forme de répertoire pour penser les actions manipulatoires des lecteurs non seulement dans les limites posées par les exemplaires, mais aussi dans leur potentiel d’interprétation et de transformation. On étudiera ensuite les différentes manières d’habiter un corps de lecture, et l’efficace variable de performances qui peuvent osciller entre l’adhésion et la distanciation ou le rejet. Ces deux modalités de l’action lectorale doivent permettre, dans leur diversité, d’envisager une palette étendue de conduites renvoyant à la multiplicité des lecteurs réels. On verra dans ce cadre que si l’exemplaire régent mes gestes dans une certaine mesure, je peux aussi, par divers moyens corporels, me l’approprier : « ce que le lecteur contribue à faire advenir », c’est alors une relation matérielle avec un texte donné dans ses propriétés particulières, l’incorporation d’une lecture pleinement vécue.

I. Que faire ? Un répertoire de gestes de lecture

Au chapitre précédent, et dans un mouvement qui avait été commenté comme quelque peu aberrant, Gérard Genette levait le bras. On avait laissé ce corps critique singulier en suspens, sans véritablement expliquer pourquoi, à ce moment de *L’Œuvre de l’art*, le poéticien éprouvait le besoin de se décrire dans une telle posture. Il est temps d’y revenir pour constater qu’elle ouvre à une réflexion sur la nature de la gestualité :

Je lève le bras droit et je demande à une personne présente de « faire le même geste » : elle lève un bras à son tour, et même, si elle est attentive, elle lève « le même bras » que

1 Richard SCHECHNER, « Les « points de contact » entre anthropologie et performance », *Communications*, n° 92, 2013, p. 125-146 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2698, consulté le 12 septembre 2022), p. 127 et suivantes.

2 René AUDET, « Saisir l’œuvre numérique sous tous ses états : modalités éditoriales, lectorales et performatives dans l’enseignement des œuvres numériques », *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale*, n° 12, 2020 (en ligne : <https://doi.org/10.7202/1073680ar>, consulté le 8 août 2022), p. 14.

moi, savoir : son bras droit. Matériellement, il n'y a rien de commun entre ces deux gestes, et l'expression « le même bras » est, en un sens, comiquement absurde : son bras n'est pas le mien. Je me satisfais pourtant de cette (modeste) performance au nom d'une identité de mouvement que l'on qualifiera très lâchement de « partielle » en considérant les deux gestes comme identiques *mutatis mutandis*, ou homologues : son lever de bras droit est à mon partenaire comme mon lever de bras droit est à moi. Mais physiquement, toutes choses ont été *mutata*, et l'identité entre les deux gestes se réduit en fait, comme toute identité, à une abstraction : ce qu'il y a de commun entre deux actes de lever le bras droit¹.

La tension que Genette identifie ici entre la réduction à une abstraction commune et l'expression d'une singularité dit à la fois quelque chose du geste et de la manière dont il peut être théorisé en contexte lectoral.

Les manipulations de lecture, on l'a constaté, étaient presque entièrement absentes des modèles théoriques qui cherchaient à saisir un lecteur individuel corporé, car le texte lu n'était lui-même pas conçu en des termes suffisamment matériels. De fait, le « geste de lecture » reste une formule courante du vocabulaire critique, où elle renvoie généralement à l'interprétation ou à des formes d'engagement qui peuvent s'assimiler à des manipulations mentales de la matière textuelle. Il ne faut pourtant pas considérer cet usage métaphorique comme coupé de ce qui serait la « réalité » physique des gestes : la métaphore nous renseigne ici comme souvent sur la part abstraite de tout phénomène concret. Marielle Macé souligne ainsi que lire nous conduit par exemple à observer d'autres que nous faire ou penser, et donc à « simuler » des gestes imaginaires ; cette simulation est en retour l'une des conditions d'accès aux univers de fiction ou à l'expression poétique². La dimension à la fois technique et sémiotique des gestes de lecture a en revanche été étudiée plus directement du côté de la littérature numérique, où elle est souvent abordée comme un effet du dispositif textuel³ : on cherche notamment à rendre compte de la spécificité du « geste interfacé⁴ » produit par l'appareillage de l'environnement numérique décrit au chapitre 4.

1 Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, op. cit., p. 130.

2 Marielle MACÉ, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011, p. 55-56.

3 C'est notamment le cas de la « gestique » proposée par Serge Bouchardon, qui tient compte à la fois de l'horizon d'attente des lecteurs face au média numérique et des propriétés médiatiques des textes ainsi que de leur évolution technique.

Serge BOUCHARDON, « Des figures de manipulation dans la création numérique », *Protée*, n° 39, 2011, p. 37-46 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/1999-v27-n1-pr5004899/1006725ar/>, consulté le 12 septembre 2022).

4 Le concept est développé dans Jean-Louis WEISSBERG, « Corps à corps – À propos de *La Morsure*, CD-ROM d'Andréa Davidson », dans Jean-Louis Weissberg et Pierre Barboza (dir.), *L'Image actée. Scénarisations numériques : parcours du séminaire L'action sur l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 51-71.

Dans cette perspective, c'est la prise en compte des normes matérielles, ou plus exactement des normes techniques, qui oriente l'analyse. Aux gestes virtuels de la théorie et aux manipulations concrètes des objets informatiques, il faut ajouter une troisième catégorie, qui concerne cette fois les deux supports et renvoie à différentes formes d'appropriation matérielle des textes : les gestes sont alors compris comme relevant aussi des « pratiques incarnées¹ » qui définissent la lecture chez un historien du livre comme Roger Chartier, ou de « pratiques d'incorporation² » (*incorporating practices*) chez une spécialiste du numérique comme Katherine Hayles. C'est la mémoire corporelle qui est sollicitée dans ce cas, à travers des actes répétés qui peuvent aussi renvoyer à des habitudes et des manières de faire plus personnelles. Entre le geste d'utilisation, dicté par des propriétés concrètes, et les pratiques d'appropriation, associées à une corporalité individuelle, il existe donc une tension qui fait écho à celle que Genette identifiait déjà entre ce qui, dans le fait de lever le bras, relève du commun et ce qui relève du propre. C'est dans l'espace intermédiaire entre ces deux dimensions que j'ai tenté de décrire le fonctionnement du corps de lecture ; et c'est ce même mouvement d'abstraction que je voudrais retrouver ici pour proposer de classer les gestes que ce corps peut accomplir au sein d'un répertoire structuré par ces différentes facettes de la gestualité. L'objectif sera ici de proposer des catégories possédant une « idéalité réellement issue du corps et en prise sur lui³ », et dont la généralité puisse rendre compte de la diversité effective des manipulations.

La notion de répertoire est elle-même travaillée par cette articulation du commun et du propre : elle signale une volonté d'inventorier les possibilités gestuelles qui existent face aux exemplaires, mais renvoie aussi, dans l'usage qu'en ont fait les études de performance, à la manière dont chaque lecteur ou lectrice mobilise les gestes à sa disposition et se les incorpore⁴. Dans ce cadre, le geste sera abordé à la fois, en accord avec son étymologie

1 Roger CHARTIER, « Le monde comme représentation », *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 6, n° 44, 1989, p. 1505-1520 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1989_num_44_6_283667, consulté le 12 septembre 2022), p. 1511.

2 N. Katherine HAYLES, « The Materiality of Informatics », *Configurations*, n° 1, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 147-170 (en ligne : <http://muse.jhu.edu/article/7998>, consulté le 8 août 2022), p. 148 et suivantes.

3 Frédéric POUILLAUDE, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, J. Vrin, 2009, p. 317.

4 Diana Taylor, dans *The Archive and the Repertoire*, précise ainsi que le répertoire « enacts embodied memory : performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, nonreproducible knowledge. »

Diana TAYLOR, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 19.

gestum, comme ce qui est fait et renvoie à l'action du corps dans la lecture, et comme ce qui « nous signe sans nous appartenir⁵ » et possède une expressivité dont certains textes vont tirer parti. Tout en souscrivant au principe selon lequel « [c]'est le geste du lecteur qui révèle la matérialité du texte⁶ », le répertoire proposé tiendra compte du fait que cette matérialité est double, et qu'elle peut éventuellement être infléchie et transformée par quiconque manipule un exemplaire.

A. Tableau synthétique et catégories de classement

Type de geste		Pris en charge par		Exemplaire modifié (traces)
		Matérialité imaginaire	Matérialité concrète	
Gestes de consultation	Geste empêché	non	non	non
	Geste d'accès	non	oui	non
Gestes de réaction	Geste possible	oui	oui	non
	Geste impossible	oui	non	non
	Geste participant	oui	oui	oui
Gestes d'édition	Geste d'appropriation	non	oui	oui
	Geste de dérivation	non	non	oui
	Geste de concrétisation	oui	non	oui

Tableau 2 : Répertoire des gestes de lecture

On se reportera au tableau de la manière suivante : trois grandes familles de gestes, présentées en abscisse, se divisent chacune en des catégories plus précises selon trois facteurs

5 Marie GLON et Isabelle LAUNAY, *Histoires de gestes*, *op. cit.*, p. 13.

6 Serge BOUCHARDON, « Des figures de manipulation dans la création numérique », *op. cit.*, p. 38.

présentés en ordonnée, qui permettent de déterminer si le geste est pris en charge par la matérialité imaginaire de l'exemplaire, par sa matérialité concrète, et si ce geste marque matériellement l'exemplaire au-delà du temps de la lecture. L'expression « pris en charge » s'applique ici uniquement aux deux types de matérialités ; la dernière colonne doit donc se lire à part : on y indique simplement si l'exemplaire est ou non modifié après la lecture. Un geste pris en charge par la matérialité concrète de l'exemplaire est un geste que l'exemplaire, dans ses propriétés physiques, anticipe : tourner une page est un geste attendu face à un codex ou un livre imprimé, mais pas face à un *volumen*. Plus subtilement, un exemplaire peut autoriser concrètement des gestes qu'il n'anticipe pas : pirater un exemplaire numérique est généralement possible si l'on en a les capacités, mais il n'a, en tant qu'objet technique, généralement pas été conçu pour cet usage, et on considérera dans ce cas que le geste n'est pas pris en charge. De la même manière, un geste pris en charge par la matérialité imaginaire d'un exemplaire est un geste auquel l'exemplaire, dans ses propriétés matérielles abstraites, va donner du sens et peut parfois mettre en scène de manière appuyée. Ainsi, un mode d'emploi m'incitant à tourner les pages dans un certain ordre oriente ma manipulation et lui donne un sens particulier vis-à-vis de l'organisation de mon exemplaire. De même, si face à mon écran je suis amenée à « tourner » la page d'un livre virtuel qui y est représenté, ce geste relève de la matérialité imaginaire en ce que je ne tourne concrètement aucune page ; la part concrète du geste consiste généralement en un simple clic, mais sa part imaginaire l'associe bien au geste pratiqué habituellement sur un livre. Au-delà de ces précisions de lecture, les distinctions opérées au sein du tableau appellent plusieurs commentaires.

Tout d'abord, la nature du geste dépend de sa prise en charge par les deux pôles matériels de l'exemplaire considéré, derrière lesquels il faut reconnaître les deux composantes de l'exemplaire distinguées au chapitre 2 (exemplaire concret et exemplaire imaginaire). Un geste peut s'appuyer sur les propriétés concrètes d'un exemplaire, sur ses propriétés abstraites, sur l'ensemble de ses propriétés ou n'être supporté par aucun de ces ensembles. Un tel critère implique que toutes les catégories établies ici ne concernent pas des gestes effectifs, ou effectués concrètement : certains sont au contraire, on le verra, approchés par la négative comme interdits ou empêchés, ou ne s'appliquent que par projection mentale. Leur effectivité varie en fait selon la manière dont ils sollicitent le corps de lecture : dans ses extensions fictionnelles ou dans sa chair manipulatoire.

Un autre facteur de différenciation majeur, traité dans la dernière colonne du tableau, concerne la manière dont le geste affecte ou non l'exemplaire. Le critère retenu ici est celui

d'une trace qui persiste au-delà du temps de la lecture et se répercute sur la relisibilité de l'exemplaire. La nature de cette trace peut varier selon le type de geste, et elle peut concerner la matérialité concrète seule (c'est le cas d'une corne de page dans un exemplaire qui n'en fait pas mention, par exemple) ou l'ensemble de la matérialité littéraire de l'exemplaire selon la manière dont elle interfère avec sa matérialité imaginaire. L'adoption d'un tel critère de persistance est en partie dictée par le statut variable de la trace numérique, et de ce qui peut être considéré comme une modification d'exemplaire pour ce support. Sur le plan manipulatoire, on l'a vu au chapitre précédent, l'essentiel des gestes de lecture numériques affectent l'exemplaire au sens où ils s'y manifestent visuellement : le curseur de la souris et ses mouvements singularisent déjà à un niveau infime l'expérience de chacun, car il ne dessinera jamais exactement le même parcours selon la main qui le dirige. En ce sens, comme le souligne Alexandra Saemmer, beaucoup des traces matérielles laissées par les lecteurs numériques restent « éphémères », à l'image du changement de couleur d'un hyperlien déjà consulté, qui disparaît souvent à la fin d'une session de lecture¹. Il est plus rare que les gestes numériques donnent lieu à une trace qui modifie vraiment les données de l'exemplaire et soit reproductible d'une lecture à l'autre ; même l'inscription de caractères, parfois sollicitée par certaines œuvres, peut se faire de manière tout à fait temporaire et ne constituer qu'une marque de surface qui s'assimile dans certains cas à un simple geste d'accès. En regard, le papier est un support qui « marque » plus facilement et surtout plus définitivement, mais qui représente moins directement les manipulations. Enfin, et quel que soit le support considéré, la particularité des modifications est qu'elles peuvent aussi s'appliquer en dépit de ce qu'anticipe la matérialité spécifique des exemplaires : dans ce cas, le geste de lecture est aussi un geste de transformation et de réagencement, qui peut parfois donner lieu, comme on le verra, à la création d'un nouvel exemplaire.

En articulant ces critères, on peut distinguer trois grands types de gestes de lecture : les gestes de consultation, qui correspondent à des gestes non-modifiants qui concernent avant tout la part concrète des exemplaires ; les gestes de réaction, qui sont tous diversement liés à la matérialité imaginaire des exemplaires et donc à la manière dont ils mettent en scène leur matérialité ; et les gestes d'édition, qui impliquent des modifications qui ne sont pas entièrement prévues par les exemplaires. Les premiers correspondent globalement à des opérations de lisibilité, les seconds à des opérations interprétatives, et les troisièmes à des opérations d'appropriation de l'exemplaire. Dans le détail du commentaire des différents

1 Alexandra SAEMMER, *Matières textuelles sur support numérique*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2007, p. 35.

gestes, on réactivera enfin symboliquement l’opposition qui avait cours dans la lecture médiévale entre *gestus*, le geste ordonné, et *gesticulatio*, son pendant plus anarchique¹ : on tiendra de ce point de vue compte du rapport que le geste entretient avec les normes matérielles de l’exemplaire sur lequel il s’exécute. Cet aspect dépend en grande partie de facteurs plus culturels, et de ce que l’on fait communément des exemplaires selon les époques et selon leur support.

Il faut pour finir souligner que les catégories de geste proposées, et c’est là que réside leur part d’abstraction, ne se confondent pas avec des actions données, dans la mesure où une même action est susceptible de changer de portée selon son contexte. Cliquer, par exemple, pourra aussi bien constituer un geste de consultation qu’un geste de réaction selon l’exemplaire concerné, et la frappe au clavier peut correspondre à chacune des catégories établies selon la manière dont elle s’intègre à l’exemplaire numérique. On cherche ainsi à limiter la dépendance du système de classement à la variabilité et aux évolutions des techniques².

B. Les gestes de consultation

Gestes empêchés

Les gestes de lecture empêchés désignent tous les gestes qui, pour des raisons diverses que l’on va examiner, ne sont pris en charge par les exemplaires ni sur le plan concret ni sur le plan idéal. Il s’agit donc d’une catégorie de manipulation entièrement négative : elle rassemble tout ce que, face à tel ou tel exemplaire, je ne peux pas faire. C’est paradoxalement cette négativité qui en fait un outil de comparaison essentiel entre les supports : le numérique est ainsi largement pensé aujourd’hui comme une technologie autorisant ce que le papier ne permet pas ; et de même, le livre imprimé ou le manuscrit gagnent à être envisagés en fonction de leurs spécificités non-numériques. Leur confrontation fait ainsi ressortir les absences et les obstacles gestuels propres à chaque type d’exemplaire.

1 Florence BOUCHET, « Lecteurs et lectrices dans l’iconographie médiévale », dans Fabienne Gaspari (dir.), *Le Corps du lecteur et ses représentations littéraires*, Paris, L’Harmattan, 2018, p. 21-47 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02266037>, consulté le 8 août 2022), p. 36-37.

2 C’est l’une des difficultés de l’établissement d’un répertoire des gestes de lecture numériques soulignée dans Serge BOUCHARDON, « Des figures de manipulation dans la création numérique », *op. cit.*

Historiquement, le codex a représenté une innovation majeure sur le plan de l'accès au texte par rapport au rouleau : la découpe en pages permettait de délinéariser la consultation et de distinguer des unités textuelles plus faciles à isoler, étudier et comparer¹. Cette multi-accessibilité des pages se maintient généralement, sauf accident ou modification volontaire d'exemplaire. Simone de Beauvoir rapporte ainsi dans *Mémoires d'une jeune fille rangée* que sa mère « condamnait » l'accès à certains chapitres des romans qu'elle lui laissait lire avec des épingles² : ce geste empêché (les pages ne peuvent plus être tournées) naît bien d'un geste d'édition (l'insertion des épingles) qui vise à contrer certaines propriétés physiques du livre. Ce type de verrouillage ou de restriction manipulateur se rencontre au contraire assez souvent, et hors modification de lecteur, dans les exemplaires numériques. Leur nature programmée permet en effet de fixer, par l'intermédiaire du code, les règles de la consultation, et donc de fermer d'emblée certaines possibilités gestuelles. Ce phénomène est particulièrement visible dans toutes les formes de pré-lecture avant achat ou abonnement qui sont proposées en ligne : Amazon ne me laisse ainsi « feuilleter » ses *e-books* que sur un nombre limité de pages, et la plupart des articles de presse des grands quotidiens sont, dans leur version numérique, floutés par des filtres après quelques lignes en clair. Ces « aperçus » partiels, qui constituent une couche technique obstruant les exemplaires en fonction de droits d'accès marchands, forment le fond courant d'une expérience de lecture numérique régulièrement empêchée.

Les archives publiques ou les bases de données ouvertes, qui représentent l'un des apports les plus importants du web en termes d'accessibilité des textes, rendent aussi en retour plus perceptibles les situations de restriction de la consultation. Je peux par exemple être empêchée dans ma lecture en ligne si je n'appartiens pas à la bonne institution : les catalogues numériques proposés par les éditeurs scientifiques comme littéraires ne sont accessibles que si la bibliothèque de mon université ou de ma commune y a souscrit, pour des sommes qui sont parfois inabordables pour les lecteurs particuliers³. Mots de passe et verrous d'accès payants

1 Anthony GRAFTON, *La page de l'Antiquité à l'ère du numérique : histoire, usages, esthétiques*, Jean-François Allain (trad.), Paris, Éditions Hazan, 2012, p. 74.

2 Simone de BEAUVOIR, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1959, p. 79. Cet exemple est donné par Nathalie Piégay dans Nathalie PIÉGAY-GROS, « La Théorie de la lecture et l'expérience du lecteur », *L'Esprit Créateur*, n° 49, Johns Hopkins University Press, 2009, p. 98-110 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/26289578>, consulté le 4 août 2022), p. 102.

3 Bien que ce problème concerne plus directement la lecture de recherche que la lecture courante, il faut signaler que le prix de l'abonnement à certaines revues scientifiques publiées en ligne par des éditeurs commerciaux comme Elsevier ou Springer peut être de plusieurs dizaines de milliers d'euros. À titre d'exemple, la revue de chimie *Journal of Chromatography A*, publiée chez Elsevier, propose en 2022 un abonnement institutionnel annuel de 19 692 euros pour la France :

participent ainsi à limiter la portée de mes manipulations. La catégorie des gestes empêchés permet de ce point de vue de constater que les exemplaires numériques sont à la fois plus et moins accessibles que leurs homologues de papier : plus, car dans le cas d'une diffusion web, ils sont directement référencés et distribués aux lecteurs potentiels dès lors que ceux-ci possèdent une machine fonctionnelle ; moins, car cette diffusion élargie confronte ces lecteurs à des restrictions d'accès d'un nouveau genre. À portée de main, l'exemplaire se voile et se dérobe aussi plus visiblement.

Si les restrictions de consultation numériques peuvent être volontaires, on a déjà vu qu'elles étaient aussi souvent accidentelles et dérivait de variantes de conservation des exemplaires. Dans ce cas, c'est la comparaison entre l'exemplaire attendu et celui consulté qui donne lieu à des gestes empêchés : telle œuvre interactive dégradée ne me permettra plus de charger la suite du texte par un clic sur un lien hypertexte, ou de déclencher telle animation. La négativité du geste ne relève alors plus d'une régulation concertée de l'accès, mais d'une forme fantôme de la manipulation originellement prévue. Elle rappelle aussi plus largement la relative fragilité des modes d'accès numériques, qui dépendent souvent, et particulièrement pour la lecture en ligne et ses exemplaires « délocalisés », de facteurs que les lecteurs et lectrices ne contrôlent pas. L'erreur technique et humaine joue ainsi un grand rôle dans l'actualisation des possibilités gestuelles des exemplaires, qui peuvent se trouver drastiquement réduites du fait d'une intervention fautive sur le code ou même sur leur structure de référencement. Ainsi, le 30 janvier 2009, le moteur de recherche Google est victime d'un tel accident :

Suite à une erreur humaine dans la manipulation d'un fichier, qui aurait dû être totalement anecdotique (inscription d'un caractère dit « joker » dans un fichier texte), l'ensemble des résultats des moteurs de recherche, pendant une heure, partout dans le monde, interdisait l'accès à tous les sites internet, marqués comme « potentiellement dangereux », et « pouvant endommager votre ordinateur »¹.

Dans ce genre de situation, la transformation soudaine des gestes d'accès habituels en gestes empêchés est significative, car elle souligne à sa manière les conditions matérielles qui déterminent la lecture de ces exemplaires et leur place au sein d'un environnement numérique plus large (ici le web) qui n'est pas fixe et doit toujours faire l'objet de multiples opérations d'entretien pour fonctionner. L'importance qu'a pu prendre ce type de gestes dans

<https://www.elsevier.com/journals/institutional/journal-of-chromatography-a/0021-9673>. Ce type de revue ne propose pas d'abonnements aux particuliers (ce qui se comprend aisément au vu des tarifs).

1 Joël FAUCILHON, « Portrait du pirate en conservateur de bibliothèque », dans Marin Dacos (dir.), *Read/Write Book : Le livre inscriptible*, Marseille, OpenEdition Press, 2010, p. 61-68 (en ligne : <http://books.openedition.org/oep/153>, consulté le 28 juillet 2022), p. 67.

l'expérience des lecteurs numériques explique aussi en partie l'apparition et le développement de mouvements en faveur du libre accès (*open access*) et des formats ouverts, qui revendiquent un contrôle plus marqué des utilisateurs sur les exemplaires qu'ils consultent¹. Mais l'erreur humaine ne fait pas uniquement sentir ses effets sur les droits d'accès : elle peut aussi renvoyer, humblement et à un niveau plus personnel, aux accidents de manipulation qu'est toujours susceptible de produire la lecture numérique. Dans la mesure où ses conventions manipulatoires sont plus mouvantes et diversifiées que celles du papier, de nombreux gestes empêchés pourront émailler le parcours du lecteur ordinaire cherchant à se familiariser avec un nouveau texte. Cliquer « dans le vide », tenter de faire défiler une page fixe, essayer de déterminer s'il faut pour progresser utiliser le clavier, la souris ou simplement attendre que l'exemplaire s'anime sont autant d'actions inefficaces ou tâtonnantes qui relèvent d'une gestualité empêchée dessinant par l'extérieur les contours matériels des textes et rappelant que la lecture est aussi un perpétuel apprentissage.

Enfin, le retrait d'accès peut être exploité pour développer une esthétique de la non-lecture sur papier ou sur écran qui confère au geste empêché une expressivité indirecte. Le livre d'artiste doublement relié *Universum* de Maurizio Nannucci², évoqué au chapitre 3, offrait ainsi l'exemple d'un texte impossible à lire non pas en raison des altérations ou du caractère indéchiffrable de sa lettre, mais d'une restriction physique de tout geste d'accès. La consultation est dans ce cas ostensiblement impossible : l'exemplaire met en scène sa propre fermeture en s'écartant de la forme standardisée du codex, faisant ainsi ressortir le rôle essentiel que joue cette forme dans l'accès au texte. Ce jeu avec les conventions livresques est ce qui contribue à faire de ce type de geste empêché un geste véritablement *interdit* : la matérialité fictive vient redoubler la matérialité concrète de l'exemplaire en rendant le refus d'accès conceptuel. Ainsi, la fermeture brutale du répertoire de gestes des lecteurs peut, à l'horizon de la catégorie, donner lieu à une démonstration par l'absurde du pouvoir des normes matérielles d'un texte sur la lecture. Le phénomène s'inscrit aussi dans ce que Philippe Bootz a nommé pour la littérature numérique l'« esthétique de la frustration ». Cette expression renvoie notamment à des situations manipulatoires où « la lecture interdit la lecture³ », par exemple dans le cadre des « poèmes à lecture unique » qu'il propose,

1 Cette question sera développée plus en détails au chapitre 7.

2 Maurizio NANNUCCI, *Universum*, Rome, Bianconeri Edizioni, 1969, 100 vol.

3 Philippe BOOTZ, « Vers de nouvelles formes en poésie numérique programmée? », *RiLUne*, n° 5, 2006, p. 19-35, p. 30

consultables une seule fois avant effacement, ou encore des générateurs textuels qui procèdent à la destruction progressive de ce qu'ils produisent à l'écran :

[...] la lecture y apparaît comme une activité au pouvoir limité, incapable de dominer l'information qui lui est donnée à lire. Cette mise en danger de la lecture va à l'encontre des conceptions du lecteur qui prévalent dans les autres approches de la littérature numérique et remet en question la pertinence d'une lecture « informative », celle que tout un chacun utilise lorsqu'il lit son journal, qu'il soit sur papier ou sur Internet, en mettant en évidence que l'information est un flux qui nous échappe et qui, de surcroît, est manipulée par un ensemble de mécanismes¹.

Les gestes empêchés, quand ils sont ainsi soulignés, renvoient donc à la puissance du dispositif matériel qu'est l'exemplaire, et aux limites de mon action en tant que lectrice. Ils illustrent la tension perpétuelle de la lecture vers sa propre fin, et imposent les bornes de toute performance.

Gestes d'accès

Les gestes d'accès correspondent aux gestes pris en charge par les propriétés physiques d'un exemplaire mais qui ne sont pas spécifiquement commentés ou travaillés par sa matérialité fictive. Il s'agit de tous les gestes qui me permettent de débiter et de poursuivre ma lecture : tourner une page, cliquer, toucher mon écran, dérouler un texte à l'écran... Dans la mesure où ils dépendent avant tout de la matérialité concrète des exemplaires, ils seront plus ou moins consensuels selon la manière dont ils la sollicitent, mais aussi selon les habitudes associées au support concerné. Alexandra Saemmer parle ainsi de « couplage conventionnel » pour désigner les possibilités manipulatoires qui respectent une certaine typicité du média dans lequel elles s'inscrivent et qui correspondent aux attentes des lecteurs². Ces gestes ont tendance à être naturalisés quel que soit leur support, et ils recourent alors ce que Samuel Archibald appelle, dans les catégories manipulatoires qu'il propose, la « manipulation subordonnée » : des gestes d'arrière-plan, qui correspondent à l'ordre de lecture imposé par le texte³. Ils peuvent varier selon le type de texte considéré : les possibilités d'accès multiples aux pages du livre sont très sollicitées dans la lecture d'un dictionnaire,

1 Philippe BOOTZ, « La littérature numérique en quelques repères », dans Claire Bélisle (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2017, p. 206-253 (en ligne : <http://books.openedition.org/pressesensib/1095>, consulté le 12 septembre 2022).

2 Alexandra SAEMMER, « De la confirmation à la subversion : les figures d'animation face aux conventions du discours numérique », *Protée*, n° 39, 2011, p. 23-36 (en ligne : <https://www.erudit.org/en/journals/pr/2010-v38-n2-pr5004899/1006724ar/>, consulté le 12 septembre 2022), p. 29.

3 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Le Quartanier, 2009, p. 131-132.

pour peu que l'on cherche une entrée précise, mais seront probablement moins employées pour lire un roman, à moins que le lecteur ou la lectrice souhaite revenir en arrière ou anticiper sur la suite du récit. En réalité, la plupart des exemplaires restent conventionnellement ouverts à plusieurs gestes d'accès différents. Si la lecture numérique a redonné une place symbolique à la consultation verticale (dont il est parfois dit qu'elle rappelle celle des rouleaux¹), les environnements numériques de lecture permettent aussi, entre autres, la recherche de termes, ce qui constitue un geste alternatif, ciblé et fragmentaire mais néanmoins légitime.

Cette souplesse relative des modes d'accès repose pour autant de part et d'autre sur un type d'action différent, ce qui a des conséquences sur la manière dont un lecteur peut anticiper ou non le résultat de ses gestes de consultation. Le caractère statique de la page de livre fait de l'accès papier un geste de préhension : j'accède au texte à l'endroit où je le tiens ou le touche, et je suis libre de déterminer cet endroit à ma guise étant donné que la structure physique de l'exemplaire est à la fois visible et tangible. L'accès numérique, en revanche, peut relever soit d'un déplacement au sein d'un texte immédiatement lisible, ce qui correspond à une navigation interne sur une page, soit de l'activation². Dans ce deuxième cas, le geste actualise l'affichage de l'exemplaire, ce qui implique un « saut » dont je ne peux pas toujours anticiper le résultat : c'est l'« éblouissement » de l'apparition de la page-écran dont parlent Bertrand Gervais et Anaïs Guilet, qui peut se faire sur le « mode de la révélation³ ». Ce saut a plusieurs conséquences sur les effets de mes actions de lecture. D'une part, le geste d'accès numérique peut toujours se transformer en accès à un *autre* texte, par le biais d'une dérive manipulatoire qui me laisse passer, au sein d'une même séquence d'actions, d'une page web à une autre ou d'un *e-book* à l'autre dans ma bibliothèque numérique. Le cadre de lecture numérique donne ainsi une portée beaucoup plus large à ce type de gestes. D'autre part, l'activation peut aussi déclencher l'accès à un texte qui se ne laissera pas manipuler à mon rythme, mais m'imposera le sien. C'est le cas des textes animés ou intégrant des animations, qui peuvent tout à fait être programmés pour défiler de manière autonome après un accès initial, et dont je ne contrôle pas la vitesse. Ce type d'accès fait ressortir une absence de préhension sur le texte numérique,

1 Alain GIFFARD, Bernard STIEGLER et Christian FAURÉ, *Pour en finir avec la mécroissance. Quelques réflexions d'Ars industrialis*, Paris, Flammarion, 2009, p. 146.

2 Ce que j'appelle activation correspond à un geste de consultation qui déclenche l'accès, par renouvellement de l'affichage, à une autre portion du texte. Cela peut désigner le clic sur un hyperlien comme le contact avec un écran tactile pour « tourner » une page de liseuse.

3 Bertrand GERVAIS et Anaïs GUILLET, « Esthétique et fiction du flux. Éléments de description », *Protée*, n° 39, 2011, p. 89-100 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2002-v30-n1-pr5004899/1006730ar/>, consulté le 12 septembre 2022), p. 91.

dont l’affichage est presque entièrement automatisable : l’activation me place parfois face à un exemplaire qui « continue » sans moi : sans que j’aie besoin de répéter mes gestes d’accès mais aussi sans que je puisse « arrêter » un état du texte ou le morceler.

L’effet de surprise auquel ouvrent les gestes d’activation illustre bien la manière dont un geste d’accès très conventionnel (le clic, par exemple) peut facilement se transformer en « couplage non-conventionnel », c’est-à-dire en une action où « un différentiel se crée entre les attentes du lecteur et l’état réalisé par la manipulation¹ ». Il suffit qu’il existe un écart entre le geste lui-même et son résultat attendu : c’est ce qui se produit quand un clic qui semble sollicité n’active rien, ou qu’une fermeture de fenêtre en fait apparaître de nouvelles². Un tel écart est le propre du geste interfacé, dans la mesure où la non-conventionnalité du couplage est programmée par le code de l’exemplaire. Pour le papier, le différentiel se situe non pas entre les attentes et l’état réalisé par la manipulation, mais entre la manipulation attendue et celle qu’il faut effectuer pour accéder à la lisibilité. C’est le plus souvent la direction de consultation, qu’on l’envisage à l’échelle de la page ou du livre tout entier, qui fait l’objet d’un tel décalage. *Only Revolutions*, de Mark Danielewski, constitue par exemple un récit imprimé pouvant se lire dans plusieurs sens : disposé en plusieurs colonnes, le texte impose régulièrement aux lecteurs de tourner l’exemplaire pour que les caractères restent correctement orientés³. Il faut d’une part décider quelle colonne lire en premier, et d’autre part prendre acte du fait que chaque page peut se lire à l’endroit et à l’envers, entrecroisant ainsi le début et la fin de deux fils narratifs différents. Un tel texte annule l’efficacité des gestes d’accès conventionnels sans que l’alternative à adopter soit nécessairement évidente. Mais la non-conventionnalité, quel que soit le support concerné, crée un décrochage matériel qui tend à faire glisser ces gestes d’accès dans la catégorie des gestes de réaction : en forçant les lecteurs à se demander comment lire, ou même si l’on peut lire l’exemplaire concerné⁴, elle débouche sur une mise en scène de la matérialité concrète qui lui confère un sens particulier. Pour cette raison, il est finalement difficile d’identifier des gestes d’accès non-conventionnels dépourvus de portée sémiotique dès lors qu’ils sont programmés par les textes eux-mêmes.

1 Serge BOUCHARDON, « Des figures de manipulation dans la création numérique », *op. cit.*, p. 40.

2 Ce dernier mécanisme est celui qu’utilise par exemple l’œuvre *Tramway*, d’Alexandra Saemmer.

Alexandra SAEMMER, *Tramway*, sur *Revue bleuOrange*, <http://revuebleuorange.org/bleuorange/02/saemmer/>, 2000 et 2009. L’œuvre est codée en Flash et nécessite aujourd’hui un émulateur pour être accessible.

3 Mark Z. DANIELEWSKI, *Only Revolutions*, New York, Pantheon Books, 2006.

4 Alexandre PALHIÈRE, « Peut-on lire *Only Revolutions* de Mark Z. Danielewski ? », *Sillages critiques*, n° 21, 2016 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4763>, consulté le 15 mars 2022).

C'est en fait plutôt du côté des lecteurs que peuvent apparaître des gestes de consultation imprévus, qui restent permis par les propriétés concrètes mais ne sont pas investis d'un sens particulier du point de vue de l'économie matérielle des exemplaires. Ils correspondent à des façons alternatives de lire qui ne sont pas à proprement parler interdites : on peut les appeler des gestes d'accès émergents. Si elles ne laissent pas de traces sur les exemplaires, elles reposent sur la créativité manipulatoire dont est susceptible de faire preuve chaque lecteur individuel, et introduisent donc un élément d'appropriation dans les gestes de consultation. Imaginons par exemple que j'aie entre les mains un exemplaire de *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau dans l'édition Gallimard de 1961. Le texte précise par l'intermédiaire d'un mode d'emploi introductif comment il doit être manipulé : les pages du livre ont été partiellement découpées en languettes afin que les vers de chacun des sonnets composés par Queneau puisse être assemblés à loisir pour former, comme le titre l'indique, cent mille milliards de poèmes possibles. L'assemblage des poèmes constitue un geste de réaction car guidé par le texte, comme on le verra plus loin. Mais si je choisis d'ignorer le mode d'emploi pour lire, par exemple, les languettes dans la profondeur des pages, et que je consulte d'abord le premier vers possible, puis le deuxième, puis tous les autres vers censés pouvoir remplir le rôle de vers initial d'un sonnet, j'accède au texte d'une façon originale et qu'il n'anticipe pas. Philippe Bootz voit même dans cette lecture par piles une « liberté de lecture compatible avec l'ouvrage mais pas avec le projet de son auteur¹ », qui déstabilise jusqu'au concept initial puisque « l'œuvre ne se présente plus comme un ensemble potentiel de cent mille milliards de poèmes, mais comme un seul poème permettant de lire beaucoup plus que cent mille milliards de textes différents² ». Dans ce cas précis, l'accès choisi ignore donc la manière dont le texte investit sa propre matérialité pour donner lieu à une expérience de lecture *inédite* que rien, pour autant, n'empêche.

Si les gestes d'accès émergents permettent à leur manière de signer une lecture particulière, leur invention ne constitue pas le seul terrain d'expressivité de cette catégorie de geste. Dans leur exécution, ils font aussi apparaître ce que l'on pourrait appeler un style manipulatoire. Ce style peut s'envisager du côté des lecteurs : la consultation « par piles » de *Cent mille milliards de poèmes* fait par exemple de moi une lectrice dont les gestes d'accès « creusent » l'exemplaire dans l'épaisseur de ses pages, au lieu de mobiliser les doigtés complexes d'assemblage des languettes évoqués au chapitre précédent. Mais il est également

1 Philippe BOOTZ, « Qu'est-ce que la littérature générative combinatoire? », sur *Olats.org*, http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php, décembre 2006

2 *Ibid.*

intéressant de considérer le style manipulateur programmé par les exemplaires : il devient alors le pendant physique du style linguistique, et complète de ce point de vue l'expérience de lecture propre à un texte particulier en appelant, contrairement au style linguistique, à l'action. Ce style va dépendre du type de geste sollicité, de son rythme ou encore de sa répétitivité. Lire un livre de façon suivie et linéaire peut ainsi donner lieu à un tempo gestuel très régulier, ajustable selon ma vitesse naturelle de lecture mais aussi en fonction de la mise en page du texte, produisant un fort effet de « liaison » des gestes. À l'inverse, un livre comme *Only Revolutions* joue sur des ruptures répétées dans le rythme et le type de manipulation demandés, et certaines catégories d'exemplaires papier comme les livres-jeux multiplient les gestes d'accès, donnant lieu à des lectures marquées par une impression de *staccato*. L'exemplaire numérique peut de son côté inviter à une plus grande versatilité gestuelle, en faisant varier les actions demandées (cliquer, scroller, déplacer des éléments...) mais aussi assourdir les gestes d'accès en faisant évoluer la lecture vers la spectature, comme on l'a vu avec les textes animés.

La plasticité matérielle de ce type d'exemplaire donne lieu à l'invention de styles manipulateurs inédits, qui peuvent aussi bien exploiter la frénésie de gestes d'activation (au clavier ou à la souris) que la spatialité spécifique de la page-écran. *Pourtours*, de l'artiste Sarah Turquety, développe ainsi un style manipulateur fondé sur la navigation dans l'espace d'une page web unique et apparemment dépourvue de bords¹. On s'y déplace grâce aux flèches du clavier, par des glissements de souris ou en utilisant l'interface graphique de navigation représentée à l'écran, et en scrollant pour zoomer ou dézoomer sur des fragments de texte de taille variable. Le contenu de la page boucle sur lui-même au fil de nos déplacements, produisant une impression d'extension sans fin. Les mouvements d'accès, dans ce contexte, s'apparentent autant au parcours directionnel d'une carte qu'à l'approfondissement visuel d'un microscope, renforçant de manière kinésique l'impression d'une exploration intensive et extensive du texte. Le style manipulateur repose de ce fait sur des sensations de fluidité et liberté au sein d'un espace vaste, appréhendable à différents niveaux, qui sont produites grâce à une interface donnant une extension importante à mes gestes. Bien qu'ils constituent sans doute la catégorie gestuelle la plus commune et la plus sollicitée par la lecture, les gestes d'accès ont donc une importance matérielle qui dépasse la seule question du « pouvoir lire » : ils informent les impressions des lecteurs à un niveau qui est déjà esthétique, et qui participe pleinement du sens matériel donné aux exemplaires.

1 Sarah TURQUETY, *Pourtours*, <http://pourtours.fr/>, 2016.

C. Les gestes de réaction

Gestes possibles

Les gestes possibles désignent les gestes de lecture qui sont à la fois permis par la matérialité concrète de l'exemplaire et pris en charge par sa matérialité fictive : ce sont tous les gestes que le texte met en scène, commente, ou dont il tire un parti quelconque sur le plan thématique, et qui sollicitent une certaine forme de réflexivité de la part des lecteurs. C'est ce que cherche à exprimer le terme de « possible » : il ne s'agit plus seulement de prendre en main l'exemplaire pour le consulter, mais bien de réaliser une action qu'il interroge et à laquelle il donne un sens plus marqué au sein de son économie matérielle. En conséquence ce type de geste, à l'image de la catégorie entière des gestes de réaction, se rencontre essentiellement dans des textes qui ne cherchent pas la transparence matérielle, mais jouent au contraire de leur matérialité sur un plan littéraire. On peut ainsi rapprocher l'ensemble des gestes de réaction de ce que Samuel Archibald nomme la « manipulation volontaire », qui intervient « quand le support du texte se met à poser des questions à l'interprétation¹ ».

Dans la mesure où ils intègrent et commentent une action lectorale sans lui donner une portée modifiante sur l'exemplaire, les gestes possibles ont beaucoup à voir avec la notion de parcours : ils rendent ma traversée d'une œuvre matériellement significative. *Only Revolutions*, on l'a vu, constituait pour cette raison un cas d'accès problématique et défamiliarisant, où l'on était amené à s'interroger sur le mode de consultation lui-même et les différentes stratégies de lecture à notre disposition. Le geste possible peut, dans ce genre de cas, découler fonctionnellement d'un geste d'accès réfléchi, auquel on aura donné un poids interprétatif plus important. Autoriser ou non l'accès à ma caméra à la scène 4 de *Déprise*² constitue ainsi, sur le plan technique, un geste d'activation : en cliquant sur un bouton, je peux progresser dans ma lecture et accéder à la suite du récit. Mais ce geste prend une importance plus marquée dans mon parcours qu'un simple geste de consultation : d'une part il annonce d'emblée les conséquences qu'il aura vis-à-vis du corps de lecture, en s'appuyant sur la caméra de mon ordinateur ; d'autre part il peut aussi signifier un refus d'obtempérer, si je choisis de ne pas accorder l'accès. Dans ces deux exemples comme dans toute lecture

1 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, op. cit., p. 132-133.

2 Serge BOUCHARDON, *Déprise*, <https://bouchard.pers.utc.fr/deprise/home>, 2010. Voir chapitre 4 pour une description plus précise du dispositif.

sollicitant des gestes possibles, un choix intervient donc à divers degrés, qu'il concerne le sens et l'ordre de consultation du texte ou la gestion des accessoires de lecture.

Cette fonction déterminante du choix explique que ce type de geste soit particulièrement associé aux textes proposant plusieurs parcours de lecture. Le geste possible concerne alors la disposition de la lecture¹, c'est-à-dire la manière dont les éléments du texte sont agencés au fil de la progression par l'intermédiaire des choix manipulatoires. Les récits imprimés non-linéaires, à constituer par assemblage de pages comme *Composition n°1* de Marc Saporta² ou *The Unfortunates* de B. S. Johnson³, en suivant une numérotation par chapitres ou par paragraphes comme *Rayuela* de Julio Cortazar⁴ ou les *Livres Dont Vous Êtes le Héros*, de même que toutes les narrations numériques hypertextuelles, requièrent de tels gestes. Ce type de texte illustre avec une clarté particulière la manière dont les gestes possibles peuvent s'appuyer sur une démultiplication manipulatoire : il y a d'une part mon parcours en actes, issu des gestes possibles que j'ai effectués, et d'autre part des parcours en puissance, renvoyant à d'autres gestes possibles non-actualisés.

La notion de geste possible, dans la réflexivité qui lui est inhérente, se rapproche du concept d'ergodicité (ergodicity) élaboré par Espen Aarseth dans *Cybertext* : le terme cherche à rendre compte du phénomène par lequel certains textes requièrent de leurs lecteurs des « efforts non-triviaux pour être parcourus » (« nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text⁵ »), étant entendu que ces efforts sont simultanément sémiotiques et physiques⁶. Le geste tel que je l'étudie ici, c'est-à-dire en tant que mise en action du corps de lecture, n'intéresse pas spécifiquement Aarseth, mais on constate que les textes qu'il considère ergodiques sont ceux qui, du point de vue du classement établi, programment des gestes possibles. L'effort « non-trivial⁷ » qui définit la lecture de ces textes correspond à une

1 On peut ici considérer la notion dans son extension rhétorique. On se reportera notamment à la définition de la *dispositio* donnée par la *Rhétorique à Herrenius* comme façon de « mettre en ordre les matériaux de l'invention de manière à présenter chaque élément à un endroit déterminé ». Il s'agit bien entendu ici d'une *dispositio* seconde, qui s'inscrit dans le canevas général prévu par l'exemplaire.

Guy ACHARD (dir.), *Rhétorique à Herrenius*, Paris, les Belles lettres, 1989, p. 101.

2 Marc SAPORTA, *Composition n° 1*, Paris, Seuil, 1962.

3 Bryan Stanley JOHNSON, *The Unfortunates*, Londres, Panther Books, 1969.

4 Julio CORTÁZAR, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

5 Espen J. AARSETH, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 1.

6 *Ibid.*, p. 1.

7 Les concepts d'Aarseth empruntent largement au vocabulaire de la physique et des mathématiques, même s'ils en déplacent quelque peu le sens. « Trivial » est ici à entendre en français dans un sens qui est proche de celui que le terme a en mathématiques, où il renvoie à un aspect évident, connu de tous et dont la

opération qui n'est pas purement mentale (contrairement, selon lui, à une interprétation) et qui ne requiert pas uniquement, par exemple, de « bouger les yeux ou de tourner régulièrement ou arbitrairement des pages¹ » (« eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages² »). Par cette précision, Aarseth cherche, semble-t-il, à exclure de sa définition ce que j'ai appelé les gestes d'accès. Le critère de difficulté qu'il introduit pour distinguer ce qui constituerait le « geste » ergodique de son pendant non-ergodique a également pour effet secondaire d'associer l'ergodicité à la non-conventionnalité manipulative. On retrouve dans une certaine mesure cet aspect dans les gestes possibles : dans *Only Revolutions*, les manipulations d'accès non-conventionnelles avaient tendance à prendre un sens supplémentaire dans l'écart qu'elles introduisaient avec une certaine norme matérielle. Mon parcours de lecture n'allait pas de soi et devait être questionné : le passage d'une page à l'autre ou le mouvement de mes yeux n'étaient plus ceux d'un roman imprimé traditionnel. Cependant, faire dépendre entièrement la portée signifiante des gestes de leur non-conventionnalité me semble un critère trop relatif et potentiellement réducteur³. Progresser dans un hypertexte en cliquant sur des liens constitue en soi un geste conventionnel, au sens où il est relativement ancré dans les habitudes des lecteurs numériques, et faire des choix dans un récit interactif constitue une manipulation signifiante à laquelle ils pourront être parfaitement préparés. Parler de « non-trivialité » dans ce cas peut prêter à confusion, car la difficulté de lecture n'est pas toujours évidente. Pour cette raison, mes critères d'analyse des gestes possibles ne se confondent pas tout à fait avec ceux de la lecture ergodique : je préfère m'intéresser plus directement à la portée interprétative que les textes donnent à ces gestes, qu'ils soient ou non conventionnels en première analyse.

démonstration n'apporte rien du point de vue des connaissances.

- 1 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, *op. cit.*, p. 2. Je traduis. « In ergodic literature, nontrivial effort is required to allow the reader to traverse the text. If ergodic literature is to make sense as a concept, there must also be nonergodic literature, where the effort to traverse the text is trivial, with no extraneous responsibilities placed on the reader except (for example) eye movement and the periodic or arbitrary turning of pages. »
- 2 *Ibid.*, p. 2.
- 3 Je rejoins donc ici la critique formulée par Bertrand Gervais et Samuel Archibald dans leur article « Le récit en jeu : narrativité et interactivité », où ils relèvent que le recours par Aarseth à la notion de trivialité expose le concept d'ergodicité (traduit chez eux en « ergodisme ») à un relativisme problématique.

Samuel ARCHIBALD et Bertrand GERVAIS, « Le récit en jeu : narrativité et interactivité », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 25 avril 2007, p. 27-29 (en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/014263ar>, consulté le 12 septembre 2022).

Gestes impossibles

Les gestes impossibles correspondent aux gestes qui sont pris en charge par la matérialité imaginaire de l'exemplaire mais ne sont pas permis par ses propriétés concrètes, ce qui en fait une catégorie partiellement négative qui recouvre diverses formes de mise en fiction des manipulations. Il s'agit donc de gestes qui ne sont pas physiquement effectués, et renvoient à la portion imaginaire du corps de lecture. Pour cette raison, le principal enjeu de cette catégorie touche à la valeur que l'on peut accorder à sa négativité : faut-il voir dans les gestes impossibles un dispositif de frustration de l'action lectorale, ou un mécanisme visant au contraire à étendre sa portée ? La réponse à cette question dépend en fait à la fois du type d'expressivité que les textes associent à ces gestes et de la manière dont ils vont en retour être perçus par les lecteurs individuels.

Le recours à des gestes impossibles peut tout d'abord servir à créer une tension matérielle entre exemplaire concret et exemplaire fictif. Ils sont ainsi mis en scène de manière particulièrement voyante dans nombre de textes appartenant à la tradition parodique. De par sa nature représentée, ce type de geste peut notamment servir de support à des métalepses qui accentuent l'écart entre ma situation de lectrice réelle et celle d'un narrataire qui pourrait agir à ma place dans le monde de la fiction. Lorsque Tristram demande à son Lecteur, au début du roman de Sterne, de « ferme[r] la porte¹ », il est bien évident qu'il s'agit d'un geste que je ne peux accomplir, et que si par hasard je lis en intérieur, fermer la porte de la pièce où je me trouve n'apportera rien à l'intrigue. Dès lors, le sens métaphorique du geste prend une importance plus marquée. On le voit par exemple au début du chapitre XXIX, dans lequel Tristram réclame une aide en apparence toute logistique, puisqu'il s'agit de déplacer du mobilier :

I beg the reader will assist me here, to wheel off my uncle Toby's ordnance behind the scene,—to remove his sentry-box, and clear the theatre, if possible, of horn-works and half moons, and get the rest of his military apparatus out of the way ;—that done, my dear friend Garrick, we'll snuff the candles bright,—sweep the stage with a new broom,—draw up the curtain, and exhibit my uncle Toby dressed in a new character, throughout which the world can have no idea how he will act [...]².

Je prie le lecteur de m'aider ici à rouler l'artillerie de mon oncle Toby derrière la scène,—à enlever sa guérite, et à débarrasser le théâtre, si c'est possible, des ouvrages à cornes et des demi-lunes, et à mettre de côté le reste de son attirail militaire ;—après quoi, mon

1 Laurence STERNE, *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767), Alexis Tadié (dir.), Alfred Hédouin et Alexis Tadié (trad.), Paris, Gallimard, 2012 (édition originale : 1759–1767), p. 64.

2 Laurence STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767), Ian Campbell Ross (dir.), Oxford, 1983 (édition originale : 1759–1767), p. 365.

cher ami Garrick, nous moucherons les chandelles,—nous balayerons la scène avec un balai neuf,—nous lèverons le rideau, et nous présenterons mon oncle Toby revêtu d'un nouveau rôle, dont le monde ne peut se faire aucune idée de la manière qu'il le jouera [...]¹.

Derrière le geste très concret qui consisterait à déplacer les canons de l'oncle Toby, dont la passion pour les sièges militaires a été longuement commentée dans les chapitres précédents, c'est un changement de décor plus symbolique qui est en jeu : la narration anticipe le récit de la cour de Toby à la veuve Wadman, et donc la thématique amoureuse. Le « si c'est possible » (« if possible ») vient justement souligner l'impossibilité de ce geste, mais désigne aussi l'effort imaginaire du lecteur ou de la lectrice pour accompagner ce revirement de l'intrigue — qui interviendra toutefois après de nouvelles digressions shandiennes.

Dans de telles circonstances, est-il légitime de continuer à parler de geste ? La question d'une action à entreprendre ne se pose en effet que dans le cas, fort hypothétique, où une lectrice déciderait de prendre pour elle l'invitation (qui tournerait vite court). Cependant, ne voir dans ce type de situation qu'une image à décrypter a quelque chose de trop logocentré pour le paradigme matériel dans lequel s'inscrit cette réflexion. En effet, une telle situation fictionnelle sollicite un imaginaire du corps et du geste et implique donc le corps de lecture, même si cette implication est partielle. C'est tout le propre d'un geste impossible : en appelant à une action virtuelle, qui peut être ou non métaphorique, il travaille le type d'extension imaginaire accordé au corps de lecture. On s'en rend mieux compte si l'on considère des situations où l'incitation à l'action n'est plus seulement une manière de prêter attention aux mouvements mentaux de la lecture, comme ce pouvait être le cas dans l'exemple tiré de Sterne, mais parodie et contrecarre directement des gestes de lecture concrets.

Le roman *Coming Soon!!!* de John Barth², originellement paru sous forme imprimée, propose ainsi à plusieurs endroits du récit des « boutons interactifs » sur lesquels l'un des narrateurs, aspirant romancier se consacrant à l'écriture hypertextuelle, propose au lecteur de « cliquer ». Ces boutons sont représentés sur la page et imitent une interface informatique qui afficherait divers choix de progression. Ceux-ci sont systématiquement parodiques : on nous propose par exemple d'« accéder à l'histoire » (« get to story ») qui nous est promise, de l'« envoyer au diable » (« hell with story ») ou de n'en avoir « rien à faire » (« whatever³ »). Il

1 Laurence STERNE, *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy, Gentleman*, op. cit., p. 649-650.

2 John BARTH, *Coming Soon!!!*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2001.

3 *Ibid.*, p. 23.

est bien évidemment impossible de cliquer sur ces boutons de papier, dont le premier est d'ailleurs pré-sélectionné comme en atteste le liseré qui l'entoure.

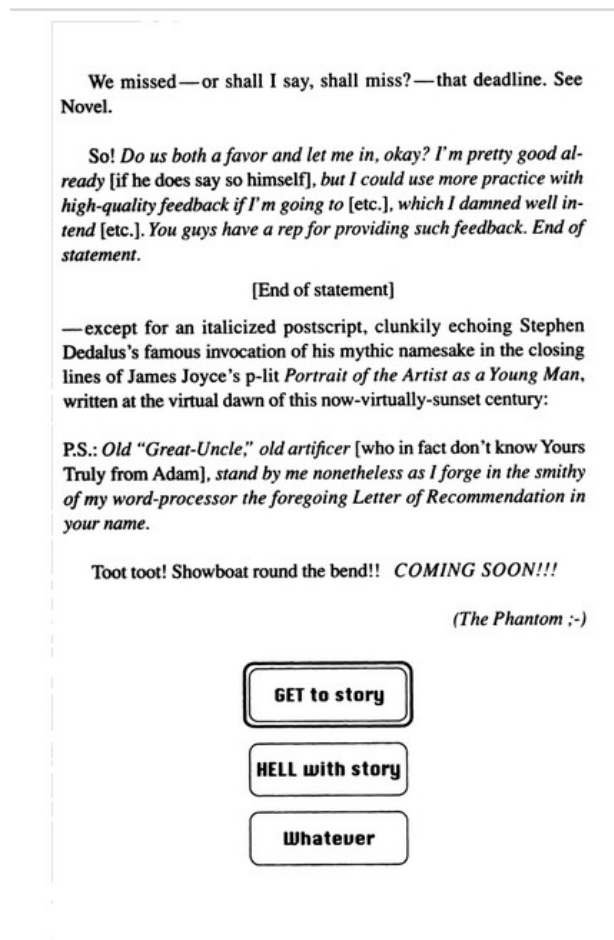


Figure 17 : John BARTH, *Coming Soon!!!*, 2001, p. 23.

L'impossibilité du geste se construit ici spécifiquement à partir du support médiatique de l'exemplaire et par comparaison avec un exemplaire numérique absent, ce qui permet de simuler un faux geste possible. L'action est plus directement contrecarrée car elle concerne un geste de lecture qui serait possible ailleurs, et dont tout lecteur individuel peut posséder une mémoire culturelle et musculaire.

Cependant, il faut remarquer que les gestes impossibles ne sont pas toujours sollicités de manière isolée, comme c'est le cas en contexte parodique, mais qu'ils peuvent assez régulièrement accompagner d'autres types de geste, en particulier les gestes possibles. Le phénomène est constitutif de beaucoup de narrations à choix de parcours, où le geste possible de disposition du texte s'articule communément avec la description d'une action impossible.

Les formules que l'on trouve traditionnellement en fin de paragraphe dans les livres-jeux ressemblent donc très souvent à celle-ci :

Now, since there is nothing else of interest in this chamber, will you open the door opposite with the ceramic plaque, if you haven't already done so (turn to 112), or make for the end of the north passage (turn to 43)¹ ?

Puisqu'il n'y a apparemment rien d'intéressant dans cet endroit, allez-vous ouvrir la porte d'en face – celle qui est ornée d'une plaque de céramique (rendez-vous au 112) ou bien aller jusqu'au bout du couloir nord (rendez-vous au 43)² ?

On constate que le geste possible qui consiste à manipuler l'exemplaire pour se rendre au paragraphe indiqué en fonction de son choix repose en fait sur ce qui serait, s'il était isolé, un geste impossible : je ne peux pas plus « ouvrir la porte d'en face » que je ne pouvais fermer celle que me désignait Tristram Shandy. On pourrait mener des analyses similaires dans les hypertextes de fiction, qui substituent des hyperliens cliquables aux mentions de paragraphes à consulter, et je renvoie ici à mes remarques sur *Cactus Blue Motel* au chapitre précédent³. L'exemplaire met en place un système d'équivalence entre la manipulation accomplie et l'action fictionnelle réalisée d'une manière qui « interface » le geste et lui accorde symboliquement un pouvoir de simulation : en feuilletant mon livre jusqu'au paragraphe 112 ou en cliquant sur un hyperlien donné, je peux en consulter le résultat. Le geste représenté ne vise donc pas nécessairement à produire des effets de frustration : il participe dans cet exemple de l'exploration ludique d'un univers fictionnel, et permet de transformer les gestes d'accès des lecteurs en gestes de réaction, et donc en gestes possibles.

Les gestes impossibles peuvent par conséquent se concevoir plus largement comme une catégorie de gestes qui a trait à la manière dont la littérature intègre et commente la corporalité et y confronte ses lecteurs. La simulation de gestes imaginaires n'est pas, de ce point de vue, obligatoirement un mécanisme qui permettrait de les renvoyer à leur passivité : elle ouvre aussi à une autre compréhension de l'action, qui lie plus étroitement les sensations du corps de lecture et les représentations corporelles et gestuelles construites par le texte. On retrouve en fait ici la part intangible du geste de lecture, celle qui permet à la fois d'éprouver à notre manière les actions accomplies par des corps imaginaires et d'inventer pour nos gestes des extensions nouvelles :

1 Ian LIVINGSTONE, *Legend of Zagor*, Londres, Puffin Books, 1993, § 214 (non-paginé).

2 Ian LIVINGSTONE, *La légende de Zagor* (1993), Pascale Houssin (trad.), Paris, Gallimard, 1994 (édition originale : *Legend of Zagor*, 1993), p. 170.

3 Voir chapitre 4, p. 316.

« Regardant » faire ou penser des personnages, nous esquissons en effet des geste ou des quasi-gestes ; ces mouvements ne sont pas éprouvés directement (nous ne les faisons pas nous-mêmes), ils sont imaginés et perçus chez autrui ; mais la compréhension n'est pas inerte, elle consiste justement à activer en nous des « simulations » gestuelles (formes d'impulsions, de sensations, de directionnalités). [...] Lire un mouvement et en élaborer la signification, le « comprendre » au sens le plus banal, c'est déjà le « simuler »¹.

Les gestes impossibles constituent ainsi un phénomène intéressant pour interroger les effets de l'action représentée et le rapport que nous pouvons entretenir, en tant que lecteurs et lectrices, à un faire que nous n'actualisons pas mais que néanmoins nous ressentons.

Gestes participants

Les gestes participants s'apparentent aux gestes possibles, mais ont la particularité de marquer l'exemplaire au-delà du temps de la lecture. Contrairement aux gestes considérés jusqu'ici, ils sont donc associés à une évolutivité de l'exemplaire qui est anticipée par son économie matérielle, ce qui les distingue aussi des gestes d'édition. La notion de participation est ici employée afin de rendre compte de cette intégration d'une action lectorale modifiante dans le cours normal de la lecture, par opposition aux interventions plus autonomes dont il sera question plus loin. De même que les gestes possibles de composition permettaient d'interroger les enjeux du choix, et les gestes impossibles ceux de la portée de l'action, cette catégorie questionne l'autorité du geste de lecture et les conséquences de sa pérennité. C'est donc d'une part l'étendue du contrôle que chaque lecteur ou lectrice peut revendiquer sur sa participation qui constituera l'un des facteurs de variation de leur analyse, de même que l'horizon d'un partage de la modification à d'autres lecteurs².

Ces deux aspects vont largement dépendre du support considéré, dans la mesure où les propriétés concrètes déterminent à la fois les caractéristiques des traces lectorales possibles et les modes de diffusion des exemplaires. Les gestes participants intervenant sur support imprimé sont ainsi orientés à la fois par sa plasticité particulière et la séparation technique qui existe entre production et réception. Parmi les exemples déjà croisés, ce sont surtout les cas de pages blanches qui se prêtent à de tels gestes, sollicitant explicitement des actions variées : le dessin dans *Tristram Shandy*, l'écriture dans *La Chronique de Nuremberg*. Ces pages constituent en effet un dispositif qui permet à l'objet théoriquement achevé qu'est le livre imprimé d'organiser son avenir et d'ouvrir le répertoire des gestes de lecture vers des formes

1 Marielle MACÉ, *Façons de lire, manières d'être*, op. cit., p. 55-56.

2 Ces enjeux seront approfondis respectivement dans les chapitres 6 et 7.

d'inscription. Ce faisant, elles référencent d'autres usages du livre, devenant momentanément carnet de croquis ou de notes, et interrogent les liens de l'objet imprimé avec la culture manuscrite. C'est particulièrement visible dans *La Chronique de Nuremberg*, où les pages laissées en blanc doivent justement servir à une mise à jour de l'histoire en prévision des événements des temps futurs que l'auteur ne peut anticiper : dans ce cas, le geste participant est inscrit dans le projet d'écriture initial, et les lecteurs se voient ainsi attribuer le rôle de témoins relais du temps vécu.

Mais l'ouverture à l'inscription manuscrite n'est pas la seule propriété du support qui puisse être exploitée pour garder trace des lectures. La page a aussi pu être travaillée non plus en tant que surface d'écriture, mais comme outil de manifestation d'un parcours de lecture. C'est l'idée qu'exploite *Norisbo*, un livre créé par l'artiste norvégienne Randi Strand qu'Espen Aarseth étudie en tant que texte ergodique¹. *Norisbo* retravaille la forme traditionnelle du livre en proposant un objet carré dont les pages se déploient sur quatre côtés. Chaque lecteur est amené à plier et déplier librement les pages, donnant lieu à une combinaison spécifique dont hérite la personne suivante. L'ordre dans lequel chacun·e accède au texte est donc déterminé par le parcours suivi par celui ou celle qui l'a précédé.e, et dont le feuilletage des pages constitue une trace en définitive éphémère mais néanmoins transmissible. Le principe du pliage, tel qu'il est exploité ici, renvoie à un usage plus plastique du papier, et rappelle qu'il peut, en tant que matériau, enregistrer le geste de plus d'une façon.

À la différence des exemplaires papier, qui sont rarement consultés par plus d'un lecteur à la fois, les gestes de participation ont tendance, lorsqu'ils interviennent dans des exemplaires numériques, à prendre une dimension immédiatement collective. Dans la mesure où le dynamisme de ce type d'exemplaire facilite l'intégration de marques de lecture temporaires qui n'ont pas d'effet modifiant au-delà du temps de consultation, toute modification durable se justifie généralement par une volonté de diffusion à d'autres lecteurs, ce qui lui confère une expressivité particulière. On peut ainsi considérer tous les gestes de partage prévus par le dispositif englobant des œuvres numériques produites sur les réseaux sociaux comme une forme spécifique de geste participant, qui diffracte l'exemplaire et en dissémine la présence en ligne. Retweeter une microfiction Twitter, en l'accompagnant ou non d'un commentaire, produit ainsi une trace sous une forme qui n'est pas autonome (puisqu'elle reste dépendante des données du tweet initial, et disparaîtra si l'auteur.ice du

1 Randi STRAND, *Norisbo*, Norvège, livre d'artiste, 1992. Des photographies du livre sont disponibles sur le site de l'artiste : <https://www.randistrand.no/boker/arabesk/artists-books/boker-1990-2015>.

tweet le supprime), mais donne pour autant naissance à un nouveau membre de la classe d'exemplaires partagée sur laquelle repose ce type de création¹.

Le geste participant est également très souvent, en contexte numérique, un geste d'inscription, c'est-à-dire un geste qui permet d'intégrer des données nouvelles à celles de l'exemplaire. Cette intégration peut être matériellement marginale, comme dans les dispositifs de publication de commentaires qui agrémentent de nombreux textes en ligne, qu'il s'agisse d'articles de blog, de contributions à des revues littéraires en ligne ou de fanfictions, ou centrale lorsqu'elle concerne le corps même du texte. Le deuxième cas se rencontre dans toutes les œuvres collectives et les projets qui reposent sur l'accumulation d'écrits comme les wikis littéraires, et renvoie à ce que l'on a appelé au chapitre 3 une classe d'exemplaires partagés : des exemplaires d'un texte connecté, ouvert aux réinscriptions et donc évolutif. L'œuvre *Update Me*, de l'artiste web tats, illustre ce principe avec une certaine littéralité². Elle prend la forme d'une page web unique au centre de laquelle se trouve un encadré blanc que nous sommes invités, comme l'indique le titre, à « mettre à jour » en y saisissant le texte ou les caractères que nous souhaitons. L'encadré fonctionne comme un palimpseste : les traces inscrites de plusieurs lecteurs différents peuvent y cohabiter, mais j'ai aussi la possibilité d'effacer le texte de mes prédécesseurs pour le remplacer par le mien. Il est intéressant de comparer ce dispositif à celui des pages blanches livresques : la page web anticipe sur son évolution future en s'ouvrant à des contributions externes, mais contrairement au papier elle permet aussi l'effacement par actualisation des données de l'exemplaire. Dès lors, le geste participant peut prendre une valeur compétitive. C'est ce que l'onglet de présentation de l'œuvre cherche d'ailleurs à mettre en scène en parlant de « données qui demandent à mourir / à prendre vie » (« data asking to die / to be born ») et de « me faire une place » (« make room for 'me' ») en actualisant le formulaire. L'autorité du geste d'inscription ou d'effacement et son caractère public et partagé entrent donc en tension de manière plus visible et questionne l'efficace dont peuvent se prévaloir des gestes lectoraux dans un contexte matériel qu'ils ne maîtrisent pas.

Un dernier facteur de variation, qui réunit cette fois les exemplaires des deux supports, concerne l'attitude des lecteurs eux-mêmes face aux possibilités ouvertes par les gestes de participation. Dans la mesure où ceux-ci ne sont pas toujours corrélés aux gestes de

1 Cette question, et en particulier celle des gestes de partage qui dépassent le cadre matériel d'origine des exemplaires – par exemple lorsqu'on partage sur un réseau social un lien web vers une page extérieure, – sera discutée plus en détails au chapitre 7.

2 TATS, *Update Me*, <http://updateme.tats.name/index.php>, 2005.

consultation, ils peuvent rester optionnels. Pour certains des exemples cités, le bien-fondé de la participation est d'ailleurs débattu : je renvoie ici aux discussions entourant le statut de la page blanche de *Tristram Shandy*. Le choix de la non-intervention permet alors de mesurer les effets que peut avoir sur la lecture un geste refusé ou retenu. Ne pas dessiner ou ne pas saisir de texte alors qu'on le pourrait matériellement modifie nécessairement le regard porté sur les espaces d'expression d'une potentielle participation. On peut considérer que l'attitude de lecture se fait dès lors plus contemplative : on peut préférer lire ce qu'inscrivent d'autres lecteurs et lectrices dans *Update me*, ou alterner les gestes impossibles face au portrait absent de la veuve Wadman.

D. Les gestes d'édition

La catégorie des « gestes d'édition » ne désigne pas les opérations effectuées professionnellement par un éditeur avec l'autorisation de l'auteur, mais bien les transformations dont les lecteurs ont l'initiative. Selon les périodes et les supports, ces gestes peuvent solliciter plus ou moins d'intermédiaires techniques, et empiéter sur la production première de l'exemplaire, ce qui rend très hypothétique la notion d'« état final ». Pour cette raison, même s'ils interviennent sur un exemplaire existant et déjà lisible, ils sont également en tension avec la création d'un exemplaire *inédit*, d'une part parce que ses propriétés vont être affectées par le type de modification apporté, et d'autre part car cette édition privée peut aussi, comme on le verra au chapitre 7, circuler et se faire publique.

Gestes d'appropriation

Au sein de cette catégorie, les gestes d'appropriation correspondent aux gestes qui modifient l'exemplaire au-delà du temps de la lecture en s'appuyant sur ses propriétés concrètes, mais sans être anticipés ou pris en charge par leur matérialité fictive. De ce fait, ce sont des gestes qui ne sont pas entièrement inattendus, tout en influençant l'économie matérielle du texte : ils permettent par exemple de différencier les exemplaires au sein d'une même collection. Ces gestes correspondent donc à une forme de personnalisation que les exemplaires tolèrent et encouragent parfois : ils témoignent de la souplesse propre aux différents supports de lecture et les espaces qu'ils investissent sont de ce point de vue révélateurs de la place que le processus de production des exemplaires laisse aux lecteurs.

L'histoire du codex est riche de gestes de ce type, qui renvoient à des pratiques culturelles diverses ayant évolué avec la forme du livre. Ils constituent différentes manières pour les lecteurs de « signer » leur rapport personnel à l'exemplaire. Dans les périodes antérieures à une industrialisation de la production et à la standardisation subséquente du livre, ils témoignent souvent de l'influence que peut avoir son possesseur sur son apparence. L'imprimé moderne est ainsi couramment vendu « en blanc » dans les librairies, c'est-à-dire sous forme de feuilles ou de cahiers, ce qui implique que l'acheteur puisse choisir de le faire relier à sa guise ou de le laisser dans cet état (pour des commodités de transport, par exemple) ; de la même manière, il est courant de changer la reliure d'un livre qui prend de l'âge ou dont on hérite et que l'on souhaite marquer comme sien¹. Cet exemple rend compte de la difficile séparation des acteurs de la chaîne du livre à une époque où l'édition constitue en partie une réponse à une commande spécifique : si ce ne sont pas directement les lecteurs qui accomplissent le geste technique, ils en sont les instigateurs. Parmi ces pratiques d'appropriation, il faut aussi citer l'apposition d'ex-libris, étiquettes imprimées issues de gravures personnalisées que l'on colle dans le plat intérieur des livres. Les ex-libris signent la possession du livre dans la mesure où ils portent généralement le nom des lecteurs ou lectrices qui les ont fait faire. Cette pratique atteint son apogée au XIX^e siècle, où elle est un signe de bibliophilie, et fait souvent intervenir des artistes : l'ex-libris des frères Goncourt est ainsi dessiné par l'illustrateur Paul Gavarni². De ce fait, les volumes anticipent l'apposition de ce type de marque en laissant généralement des pages libres et des espaces en blanc conséquents. Les ex-dono constituent pour leur part la marque d'un don, qui permet d'identifier à la fois le destinataire du livre et la personne qui lui offre, et font ainsi de l'exemplaire le symbole d'une relation « interlectorale ».

De tels signes de possession, s'ils ont pu prendre des formes moins raffinées comme la simple inscription manuscrite du nom, sont loin d'avoir disparu et sont le fruit de gestes de lecture encore courants. Ils ne concernent d'ailleurs pas uniquement les lecteurs particuliers, mais aussi les institutions : les tampons apposés signalant l'appartenance aux collections de telle ou telle bibliothèque sont l'une des marques les plus courantes identifiant les exemplaires publics, et l'une de celles qui survit le mieux aux numérisations dont ces livres font parfois l'objet. La possession n'est cependant pas un critère déterminant pour tous les gestes

1 Malcolm WALSBY, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 109-112.

2 Marine LE BAIL, *L'amour des livres la plume à la main : écrivains bibliophiles du XIX^e siècle*, thèse de doctorat, sous la direction de Fabienne Bercegol et de Françoise Mélonio, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2016, p. 146-147.

d'appropriation : en lisant un texte, je peux aussi y laisser des traces qui témoignent plutôt de mon parcours dans l'exemplaire. Corner les pages, souligner ou surligner certains passages sont ainsi des gestes qui rendent compte d'une traversée individuelle du texte, et parfois même de son rythme et des variations de l'attention. Moins officielles (et parfois faites dans une certaine clandestinité), de telles marques sont inhérentes à une mise en lecture qui passe par un investissement corporel de l'exemplaire.

Les gestes d'appropriation numériques sont à première vue plus difficiles à définir, en raison du caractère dynamique de l'affichage sur écran, qui tend à réduire l'existence de toute modification au temps de la lecture. Cependant, on peut en voir une itération dans tous les gestes de paramétrage qui entourent chaque lecture numérique : les différentes interfaces des logiciels permettent généralement aux lecteurs d'ajuster la mise en forme et la présentation d'une manière qui est reproductible d'une consultation à l'autre. Ainsi, on peut s'approprier le cadre de la lecture numérique en personnalisant les conditions (niveau de zoom, disposition du texte, niveau de luminosité de l'écran, police et couleurs par défaut...) dans un certain nombre de situations. Par comparaison avec le livre où les gestes d'appropriation sont souvent périphériques (pages de garde, marges...), ils interviennent plutôt dans la surcouche technique que constituent les différents filtres des logiciels employés, et dépendent aussi du matériel informatique dont dispose chaque lecteur.

En découle une certaine diversification de l'expérience de lecture en fonction du logiciel utilisé : selon que je consulte tel fichier PDF dans Adobe Reader, dans un onglet du navigateur web Firefox ou via une liseuse de marque Kobo, je n'aurai pas accès aux mêmes gestes de personnalisation. Le navigateur web, dont les fonctions de lecture de ce type de fichier sont surtout orientées vers la projection pour présentation à un groupe, permet ainsi de réorienter le document à ma guise, mais pas d'y surligner des éléments ou de l'annoter, gestes qu'autorisent le Reader d'Adobe et l'interface Kobo. Cette dernière simule aussi visuellement certains gestes d'appropriation issus du papier : en touchant brièvement le coin de l'écran, je peux « corner » une page numérique, page dont je suis par ailleurs libre d'ajuster les dimensions à tout moment. Un tel encadrement des pratiques par les logiciels explique par ailleurs que, beaucoup plus couramment que pour les exemplaires papier, la personnalisation passe comme on le verra par des gestes d'édition qui dépassent le cadre strict des gestes anticipés par les propriétés techniques.

Enfin, il faut accorder une attention particulière à la question de l’annotation. Il s’agit d’un geste qui relève de l’appropriation dès lors qu’il n’est pas explicitement requis par le texte ou intégré d’une manière qui n’est plus marginale, comme c’était par exemple le cas dans *La Chronique de Nuremberg* ou *Update Me*, qui invitaient à l’écriture de façon directe. En tant que trace plus ou moins spontanée qui donne parfois lieu à une mise en texte du processus de lecture, son statut culturel a beaucoup varié au cours des siècles, et on considère qu’elle ne manifeste réellement une lecture personnelle qu’à partir du XVI^e siècle, puisqu’elle intervient alors après l’impression du texte, ce qui la distingue des commentaires autorisés¹. Les annotations influent sur l’organisation matérielle de l’exemplaire aussi bien que sur les gestes qu’il appelle : en contexte numérique, des clics ou des mouvements du curseur supplémentaires sont parfois requis pour les faire apparaître en parallèle du texte. Selon qu’elles jouent un rôle d’indexation du texte, pour aider au repérage, qu’elles en commentent directement le contenu de façon plus ou moins personnelle ou qu’elles s’en écartent parfois tout à fait, ces marques vont tour à tour relever d’un dispositif de soutien aux gestes de consultation, d’une expansion secondaire de la lettre et d’un apport original. Cet effet modifiant implique que l’on puisse lire un exemplaire pour ses *marginalia* : H. J. Jackson évoque ainsi l’enthousiasme dont les amis du poète Coleridge faisaient preuve à l’égard de ses annotations, allant jusqu’à lui prêter leurs propres livres pour qu’il les annote². La question qui se pose alors est celle de l’influence des annotations sur d’autres lectures que celle de l’annotateur ou l’annotatrice, dès lors qu’elles sont mises en circulation :

Though the claim is sometimes made that marginal notes in books or documents “change their original meaning”[...], they don’t, though they “can”—not “must”—change the reader’s “perception” of their meaning. They introduce other facts and contrary opinions, the facts and opinions themselves being less significant than the demonstrated possibility of alternatives and opinions. They impose not just criticism but a critical attitude upon all following readers³.

Je serai amenée à revenir plus spécifiquement sur les enjeux de cette lecture « collective » et sur ses liens avec la circulation des exemplaires, mais il faut déjà souligner en quoi l’annotation peut contribuer à créer un exemplaire inédit. Cet exemplaire est spécifiquement ici un exemplaire « encadré » : les notes apposent un cadre sur le texte qui met en lumière

1 Marc JAHJAH, « La temporalisation des *marginalia* de lecture : l’élan vital et la pierre tombale », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *Les temps du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2021, p. 119-138 (en ligne : <http://books.openedition.org/pupo/5283>, consulté le 27 juillet 2022), p. 121.

2 Heather J. JACKSON, *Marginalia: Readers Writing in Books*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2001, p. 7.

3 *Ibid.*, p. 241.

certains éléments au détriment d'autres et orientent le regard comme l'interprétation en fonction d'une perspective donnée.

L'annotation numérique a pour sa part permis de soulever la question de la pérennité de ce cadre : en tant que geste d'inscription périphérique, elle constitue en fait une couche textuelle superficielle dont la conservation pose de nombreux problèmes. L'intermédiaire technique que constituent les logiciels d'annotation, de même que l'absence d'un standard unifié et donc de compatibilité d'une interface à l'autre crée en effet une situation paradoxale où les lecteurs ne contrôlent pas toujours le devenir de leurs notes. Les annotations numériques, en l'état actuel des technologies et des pratiques, sont en effet plus directement associées aux applications de lecture (telles les interfaces des liseuses ou des navigateurs) qu'aux exemplaires numériques eux-mêmes, ce qui a tendance à les désancrer et à empêcher leur exportation sous d'autres formats¹. Dès lors, on constate que le geste d'annotation oscille entre deux fonctions expressives, qui correspondent à l'extension que peuvent avoir les différents gestes d'appropriation : d'une part un pouvoir modifiant qui, dans sa secondarité, peut néanmoins reconfigurer l'exemplaire de façon décisive ; et d'autre part une marginalité qui la fragilise et rappelle que le contrôle lectoral sur l'exemplaire est rarement total.

Gestes de dérivation

Les gestes de dérivation constituent la catégorie de gestes la moins programmée, puisqu'elle correspond aux gestes qui ne sont pris en charge ni par la matérialité concrète des exemplaires, ni par leur matérialité fictive, et qui les modifient néanmoins de manière substantielle. Tout comme les gestes d'appropriation, ils affectent l'équilibre matériel de l'exemplaire et ont des conséquences perceptibles sur sa manipulation, son interprétation et sa lisibilité ; ils s'en différencient néanmoins en modifiant plus directement les propriétés concrètes des exemplaires au lieu d'en tirer parti pour se les approprier. Un geste de dérivation aura ainsi des effets plus marqués sur la structure globale de l'exemplaire (forme et format, détail de la lettre, etc.). En ce sens, la différence entre ces deux catégories est une différence de degré plutôt que de nature ; elle tient en grande partie à la distinction entre les usages que les objets de lecture anticipent, notamment sur un plan éditorial, et ceux qui contrastent avec les formes d'appropriation prévues. Il faut de ce point de vue souligner que la catégorie englobe des actions très diverses, dans la mesure où elles ne sont pas dictées par les

1 Marc JAHJAH, *Les marginalia de lecture dans les « réseaux sociaux » du livre (2008-2014) : mutations, formes, imaginaires*, Thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2014, p. 81-82.

exemplaires et dépendent donc en partie de la volonté et des compétences particulières des lecteurs.

Dans la mesure où les gestes de dérivation ne sont généralement pas perçus comme de simples ajouts mais constituent plutôt des transformations plus radicales de la forme des exemplaires, leur dimension subversive est plus marquée sur le plan culturel. Ce type de geste possède en effet un potentiel oppositionnel important, qui va dépendre à la fois de la nature des éléments modifiés et de la manière dont l'autorité de cette modification est établie. On constate de ce point de vue que l'un des intérêts du système de classement adopté est de rapprocher des gestes aux résultats matériellement similaires, mais qui ne se voient pas nécessairement attribuer la même valeur dans une culture qui reste marquée par un paradigme opéral. Celui-ci accordera en effet plus d'importance au traitement dont la lettre auctoriale fait l'objet, tandis qu'en régime matériel on prêtera davantage attention aux variations de lisibilité induites par les transformations de l'exemplaire et à la manière dont elles peuvent en affecter la manipulation. Afin de rendre compte de cette variabilité expressive, j'essaierai d'aborder ces deux facettes dans les exemples considérés.

Certains gestes de dérivation peuvent ainsi sembler relativement anodins car, tout en donnant lieu à des transformations matérielles très voyantes, ils s'inscrivent dans la continuité de l'environnement de production des exemplaires. Le truffage, pratique bibliophile qui consiste à interfolier dans un exemplaire avant ou après reliure des éléments extérieurs comme des gravures, des pages blanches destinées à la prise de note, des coupures de presse ou des photographies, modifie ainsi nettement la structure matérielle des exemplaires, en multipliant les pages et en donnant lieu à des manipulations supplémentaires. Susceptibles d'intervenir à différents moments de la vie de l'exemplaire papier, les opérations de truffage sont parfois le fait direct des lecteurs mais peuvent aussi être le résultat d'un souhait de personnalisation qui fait intervenir d'autres acteurs. La correspondance d'Anatole France atteste ainsi d'une demande formulée par Adolphe Bordes, bibliophile renommé et possesseur du premier exemplaire imprimé des *Poèmes du souvenir*, publié chez Pelletan en 1910 : celui-ci lui demande par l'intermédiaire de l'éditeur s'il accepterait de lui envoyer une page manuscrite de dédicace, afin qu'il puisse la faire relier dans son livre¹. Dûment transmis, cet autographe est intégré au volume et constitue une modification qui, d'un point de vue opéral,

1 Le cas est rapporté par HUGUES, « Truffer un livre au début du xx^e siècle, la méthode directe, ou les échanges entre Anatole France, l'éditeur Pelletan et le bibliophile Adolphe Bordes », sur *Le Blog du Bibliophile, des Bibliophiles, de la Bibliophilie et des Livres Anciens*, <https://bibliophilie.blogspot.com/2012/05/truffer-un-livre-au-debut-du-xxe-siecle.html>, 30 mai 2012, qui reproduit la lettre de France à Bordes, datée du 12 février 1911.

passera presque inaperçue : la dédicace de France relève dans ce cadre du paratexte, elle n'a pas d'effet sur la lettre du texte dont elle vient même renforcer l'autorité en y adjoignant une introduction auctoriale. Cependant, cet ajout renforce l'unicité de l'exemplaire et augmente sa valeur, en même temps qu'il en modifie quelque peu, par l'intermédiaire de la page supplémentaire, la manipulation. Il s'agit donc bien d'un geste de dérivation, délégué mais d'origine lectorale, qui reste proche d'une appropriation tout en mettant en œuvre une modification plus marquée.

Du côté de la lecture numérique, ce sont les opérations de conversion des exemplaires qui constituent les gestes de dérivation les plus courants et les plus discrets. La raison en est simple : si l'exemplaire ne se donne pas directement comme malléable, son environnement technique permet généralement, dès lors qu'il est téléchargeable et donc stockable sur la machine du lecteur ou de la lectrice, de le convertir en différents formats. Une telle transformation n'est pas toujours encouragée, mais elle constitue une possibilité technique par défaut qui est de plus généralement exploitée par les lecteurs à des fins de conservation du texte et pour en assurer une plus large lisibilité. Les divers formatages sont comparables à l'édition en plusieurs formats d'un exemplaire papier, à la différence près qu'ils interviennent encore une fois à l'initiative des lecteurs. Mais il faut remarquer que, bien qu'elles épargnent (sauf accident) la lettre du texte, les conversions ont une influence importante sur sa mise en forme et sur la manière dont l'exemplaire va pouvoir être manié et lu : certains formats ouvrent ou ferment l'accès à certains lecteurs en fonction du matériel dont ils disposent. Surtout, de telles transformations ouvrent la voie à un contrôle lectoral étendu sur l'exemplaire, puisque certains formats sont plus largement éditables que d'autres, et me laisseront notamment les réinscrire. Derrière le formatage, c'est ainsi la question de la réécriture et même du piratage qui se profile.

Dès lors que la lettre auctoriale est menacée, les gestes de dérivation se chargent en effet, sous l'influence de pratiques culturelles et légales empreintes d'allographisme, d'une valeur symbolique plus scandaleuse. Cette dimension transgressive leur confère une expressivité particulière. Du côté du papier, la découpe mais aussi l'effacement constituent symboliquement des gestes de destruction du texte. L'homme aux ciseaux en offrait déjà un exemple, mais l'on peut aussi penser à « Ommage », entreprise iconoclaste de l'artiste Jérémie Bennequin qui vise à progressivement gommer les sept volumes de l'édition Folio

Gallimard d'À la recherche du temps perdu¹. Muni de sa gomme Lyra, conçue pour effacer l'encre, ce lecteur progresse en faisant partiellement disparaître les caractères imprimés, produisant des exemplaires tout à fait *autres*, aussi bien sur le plan de la lettre que de l'intégrité physique des pages :

Je creuse dans l'épaisseur du papier, littéralement, je lui retire de son grammage. J'use volontairement les feuilles, *recto verso*. Je les abîme, les rends fragiles. À tel point que celles-ci souvent se froissent, se fendent, se trouent, se déchirent, laissant alors transparaître, dans de subtils palimpsestes, les pages suivantes ou précédentes².

Si le texte n'est pas rendu illisible par de tels gestes d'effacement, il ouvre à des expériences de lecture radicalement différentes de celles suscitées par le texte de Proust : il faut d'ailleurs noter que ce travail a donné lieu à une publication autonome, qui rend compte du geste technique qu'est le gommage comme d'une partie de ses résultats³. Une telle refondation partielle de l'exemplaire évoque également le caviardage, autre geste de détournement récurrent dans les pratiques artistiques entourant les livres, qui consiste à recouvrir ou obstruer une partie de la lettre d'un texte, donnant lieu à des effets de recomposition contraints. On en trouve aussi des exemples dans l'œuvre de Bennequin : il biffe et annoté notamment plusieurs exemplaires successifs des *Fleurs du Mal* de Baudelaire pour transformer le poème « À une dame créole » en versions alternatives : naissent ainsi le sonnet « À deux dames créoles » dans un recueil rebaptisé « Les Lesbiennes », « Brune dame créole », « Chair créole » et « Adieu dame créole » composant pour leur part un ensemble qui s'inscrit dans « Les Fleurs métisses »⁴.

On peut rapprocher de manière éclairante le gommage systématique auquel Bennequin soumet l'œuvre proustienne d'un autre projet d'effacement de ce texte, cette fois numérique : c'est celui auquel rêve le narrateur de *La Décomposition*⁵, roman d'Anne Garréta qui met également en scène une lecture matérielle spécifique de la *Recherche*. Une comparaison entre les deux entreprises permet de mettre en lumière la manière dont les supports peuvent faire

1 Jérémie BENNEQUIN, « Ommage / À la recherche du temps perdu », projet artistique, 2008. Le projet de gommage est progressif et toujours en cours : en septembre 2022, la dernière page gommée est la page 250 de l'édition Gallimard du *Temps retrouvé*.

2 Jérémie Bennequin, « Une perte de temps recherché », <https://jeremiebennequin.com/une-perte-de-temps-recherche>, consulté le 12 septembre 2022.

3 Jérémie BENNEQUIN, *Ommage / À la recherche du temps perdu, opus I : Une perte de temps recherchée*, Paris, livre d'artiste, 2008, 50 vol.

4 Les résultats de ces caviardages sont exposés sur le site de l'artiste : <https://jeremiebennequin.com/litterature>. Une édition papier des *Lesbiennes* a également été réalisée : Jérémie BENNEQUIN, *Les Lesbiennes*, Paris, Dilecta, 2016, 160 vol.

5 Anne F. GARRÉTA, *La Décomposition*, Paris, Grasset, 1999

varier l'extension de ce type de geste de dérivation. Reprenant à son compte le constat selon lequel « Proust est trop long », le narrateur du roman déclare avoir conçu, entre autres moyens d'effacement du texte, un virus informatique destiné à effacer un par un les personnages de l'œuvre proustienne des exemplaires numérisés stockés par les bibliothèques. Une telle entreprise de piratage est, selon lui, bien plus aisée qu'une découpe comparable à celle de l'homme aux ciseaux, car elle est reproductible sur tous les affichages numériques issus des données ainsi corrompues :

[I] est moins dangereux et bien moins fatigant d'introduire dans les chambres de la grande mémoire virtuelle le petit programme tueur de noms qui ira, naïvement, ajouter les œuvres, que de partir, moi, en pèlerinage, rasoir en main, dans les travées lointaines des bibliothèques dispersées de par le monde physique pour y découper dans les pages de papier des copies matérielles innombrables de l'œuvre proustienne des fenêtres innombrables. Trop de trous, trop de traces... [...] Dans l'éther cybérien cependant, les copies immatérielles de l'œuvre ancienne, instantanément corruptibles, circuleront, et leurs proliférantes duplications aussitôt imperceptiblement corrompues¹.

Ce sont les propriétés particulières des exemplaires connectés qui sont sollicitées ici de manière déterminante, puisque ce type d'exemplaire numérique répercute de fait toute modification à chaque nouvelle consultation. Le geste de dérivation que la fiction évoque ici consiste à s'arroger des droits d'édition sur des données qui sont normalement protégées et hors de portée des interventions lectorales. Le résultat en serait une série d'exemplaires numériques expurgés des noms propres d'une foule de personnages, en accord avec le projet de meurtre métaleptique qui anime le narrateur. L'hypothèse a beau être fictionnelle et le geste difficilement réalisable (du moins de manière pérenne), elle décrit assez bien le fonctionnement de la dérivation dans sa forme la plus transgressive. Chez Bennequin, le geste d'effacement produisait des exemplaires autonomes, qui étaient d'ailleurs commercialisés sous un nouveau nom d'auteur : la modification était explicite et ne se communiquait qu'à des lecteurs avertis. Dans *La Décomposition* elle peut toucher un grand nombre de lecteurs et lectrices potentiels, tous ceux qui voudront lire Proust dans les versions numérisées que proposent les bibliothèques, mais de manière clandestine : la coupe opérée, parce qu'elle est numérique et repose sur une modification du code, n'est pas matériellement visible. D'un point de vue allographique, le geste d'édition produit ici des exemplaires lacunaires qui se font passer pour des copies conformes du texte auctorial proustien. Cette clandestinité explique d'ailleurs l'intérêt qu'il peut y avoir à fictionnaliser ce type de geste : la dérivation pirate est alors révélée et commentée par le récit, quand elle repose souvent sur l'ignorance des lecteurs dans les cas de piratage effectifs...

1 *Ibid.*, p. 233-234.

Pour spectaculaire qu'il soit, le projet de réécriture de *La Décomposition* n'est pourtant pas la dérivation qui affecte le plus fortement la structure matérielle des exemplaires, bien qu'il illustre sans doute la remise en cause la plus radicale de l'autorité auctoriale. L'exemplaire est en effet altéré mais sa lecture n'est pas empêchée, comme c'est parfois le cas avec certains gestes qui, opérant la bascule entre lecture et non-lecture, en ferment l'accès. Des livres collés par Irnerio dans *Si une nuit d'hiver un voyageur* aux piratages visant à supprimer certains sites ou contenus numériques, l'exemplaire peut alors se transformer pour devenir un autre objet : une sculpture, le lieu d'une performance... On touche ici à la limite de cette forme de gestualité, qui peut fort bien se passer de ce que l'on appelle communément lecture (Irnerio déclare, on s'en souvient, « ne rien lire¹ »), et se rapproche alors de ce que Samuel Archibald nomme les « manipulations indépendantes » : une mise en relation gestuelle avec la « choséité » du médium qui se détache de toute activité sémiotique², et correspond à ce que nous faisons quand nous utilisons par exemple un livre pour caler une table. Il faut cependant nuancer ce dernier aspect, en soulignant que la fermeture de l'accès au texte reste un geste chargé de sens en ce qu'il fait volontairement quelque chose des exemplaires, et en fait même autre chose que des exemplaires : les supports d'une lecture empêchée.

Qu'il soit commanditaire bibliophile, conservateur numérique, artiste ou pirate, le lecteur qui s'adonne aux dérivations voit son statut évoluer ou s'hybrider de manière plus nette que dans les catégories précédentes. Ce mouvement interroge l'extension que l'on est prêt à donner au rôle lectoral, et donc à l'ampleur du répertoire qu'on lui autorise. Il me semble qu'une conception matérielle de la lecture ne peut faire l'économie des conséquences concrètes qu'ont de tels gestes sur la forme, le sens, mais aussi la circulation des exemplaires : les actions des lecteurs sont susceptibles, on le constate, de produire matériellement d'autres lectures.

Gestes de concrétisation

La dernière catégorie concerne les gestes de concrétisation, des gestes modifiants qui sont pris en charge par la matérialité imaginaire de l'exemplaire mais pas par sa matérialité concrète. Il s'agit peut-être du type de geste le plus rare, ou du moins le plus contraignant dans son exécution, car il implique d'identifier dans l'exemplaire un programme matériel

1 Italo CALVINO, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, Martin Rueff (trad.), Paris, Gallimard, 2015, p. 72.

2 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique*, op. cit., p. 131.

non-réalisé et de réussir à le mettre en œuvre en retravaillant ses propriétés concrètes. De même que les gestes de dérivation, cette catégorie peut donc avoir des effets sur les manipulations futures de l'exemplaire, et affecter durablement sa structure ; elle participe plus spécifiquement à transformer des gestes impossibles en gestes possibles.

Le geste de concrétisation s'accomplit en vue d'un exemplaire absent, d'un modèle matériel alternatif suggéré par l'exemplaire lui-même. Pour cette raison, cette catégorie est en apparence moins transgressive que celle des gestes de dérivation ; en pratique, elle peut cependant conduire à des modifications tout aussi marquées. Elle demande également de distinguer ce qui peut constituer, pour un exemplaire donné, une alternative matérielle réalisable, de ce qui relève uniquement de l'abstraction. À titre d'exemple, on a vu au chapitre 2 que le narrateur de Furetière, qui prétendait dans *Le Roman bourgeois* avoir demandé à l'éditeur de laisser une page en blanc pour que chaque lecteur puisse « entrelarder » la scène qui lui convenait, n'avait pas tenu sa promesse : je peux tout à fait imaginer (pour peu que j'aie des compétences en reliure) me livrer à un geste de concrétisation qui impliquerait par exemple d'interfolier une page à l'endroit dit. La modification est réalisable, puisque la matérialité fictive repose en cet endroit sur la mise en scène d'un geste d'édition réel qui n'est pas tout à fait hors de portée des lecteurs, bien qu'il nécessite vraisemblablement des intermédiaires. Difficile au contraire d'accéder concrètement au « texte écrit là-haut » régulièrement évoqué dans *Jacques le fataliste*¹, ou même de trouver le moyen de déplacer l'attirail militaire de l'oncle Toby chez Sterne. Dans tous les cas, un tel geste sera toujours guidé par une représentation de la matérialité idéale de l'exemplaire qui justifiera l'investissement lectorale dans une entreprise de recréation.

Cette matérialité idéale correspond souvent à la matérialité effective d'un autre exemplaire du texte, dont on tente de rapprocher l'exemplaire dont on dispose : le geste de concrétisation s'apparente ainsi à un geste de réparation. C'est peut-être la situation que l'on trouve le plus souvent illustrée, notamment quand on cherche à émuler un exemplaire plus ancien, dans une démarche qui s'apparente à une recherche d'authenticité. La pratique du truffage, lorsqu'elle concerne des livres anciens qui ont pu se dégrader au fil du texte, joue parfois ce rôle. Pierre Adamoli, grand collectionneur bibliophile du XVIII^e siècle, y recourt

1 Il faut pourtant signaler, en lien avec la question des adaptations concrétisantes abordées plus bas, l'existence d'une application *Jacques le fataliste* développée par le LabLabLab de l'Université Concordia pour téléphone connecté en 2019. Elle reprend le texte de Sterne tout en l'orientant vers une « conversation interactive » : les lecteurs ont la possibilité d'orienter le maître vers certains sujets ou de le pousser à la digression. L'application n'est aujourd'hui plus disponible, mais on en trouvera une présentation sur le site du LabLabLab : <https://www.lablablab.net/?p=634>.

ainsi pour compléter des manuscrits ou des incunables auxquels il manque des feuillets : il fait réaliser à la main des copies des pages absentes à partir d'autres exemplaires, et les interfolie dans le sien¹. C'est le fantôme d'un exemplaire complet, parfois issu de la comparaison de plusieurs exemplaires concurrents, qui oriente dans ce cas la modification, sans que l'homogénéité matérielle soit forcément recherchée : lorsqu'il veut compléter son édition incunable du *Roman de la Rose*, Adamoli préfère passer commande d'un feuillet manuscrit à un libraire plutôt que de faire réaliser une impression qui corresponde au mode d'inscription du reste de l'exemplaire². Visant à réparer une variante de conservation, ce geste permet également de simuler une matérialité plus lointaine et plus précieuse, celle d'un hypothétique « original ».

Mais la réparation peut aussi viser directement une variante d'enregistrement, lorsqu'un lecteur ou une lectrice juge insatisfaisants certains des choix éditoriaux qui ont présidé à la production de son exemplaire. C'est dans ce cas en comparant les éditions existantes que l'on peut en venir à tenter de recréer une forme antérieure, considérée comme plus adaptée à la lecture ou au projet auctorial. *Cent mille milliards de poèmes* fournit de ce point de vue un exemple intéressant. La première édition du texte chez Gallimard en 1961, conçue par le graphiste Robert Massin, tient en partie du livre-objet : la forme traditionnelle du livre est retravaillée à travers une découpe partielle des pages en languettes qui doit permettre l'assemblage des vers composés par Queneau et donc la production des cent mille milliards de sonnets possibles évoqués par le titre. Le « Mode d'emploi » placé par Queneau à l'ouverture du texte rend compte de cette mise en page et la commente, détaillant les enjeux mathématiques et littéraires du maniement des languettes. Lorsque le texte est repris au sein du premier tome des *Œuvres complètes* de l'auteur dans la collection de la Pléiade, ces spécificités matérielles ne peuvent être conservées, pour des raisons qui tiennent à la fois à l'unité formelle de la collection et à ses particularités techniques (impression sur du papier Bible très fin, volumes épais au format réduit)³. L'édition restaure donc l'intégrité des pages, « fixant », dans une logique génétique, les dix sonnets composés par Queneau avant autonomisation des vers. L'ancienne découpe est cependant évoquée par l'impression de

1 Yann SORDET, *Pierre Adamoli et ses collections : l'amour des livres au siècle des Lumières*, Paris, École des Chartes, 2001, p. 280.

2 *Ibid.*

3 Sur la comparaison entre ces deux éditions, voir Emmanuël SOUCHIER, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n° 6, Gallimard, 1998, p. 137-145 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.htm>, consulté le 3 août 2022), p. 140.

lignes partielles qui séparent les vers sans toutefois empiéter sur la marge, et le « Mode d'emploi » reste inclus. Une lectrice qui serait frustrée de cette virtualisation des gestes possibles de l'édition de 1961 pourrait éventuellement (et pour peu qu'elle ne se soucie pas d'altérer un exemplaire coûteux) se munir de ciseaux et recréer les languettes disparues en suivant les lignes imprimées, transformées pour l'occasion en patrons de découpe. Une telle entreprise, pour autant, ne fonctionnerait qu'imparfaitement, puisque les pages du volume Pléiade sont imprimées recto-verso : la composition resterait très délicate, et surtout l'on n'atteindrait plus les cent mille milliards de poèmes possibles, puisqu'une partie des vers seraient endommagés⁴.

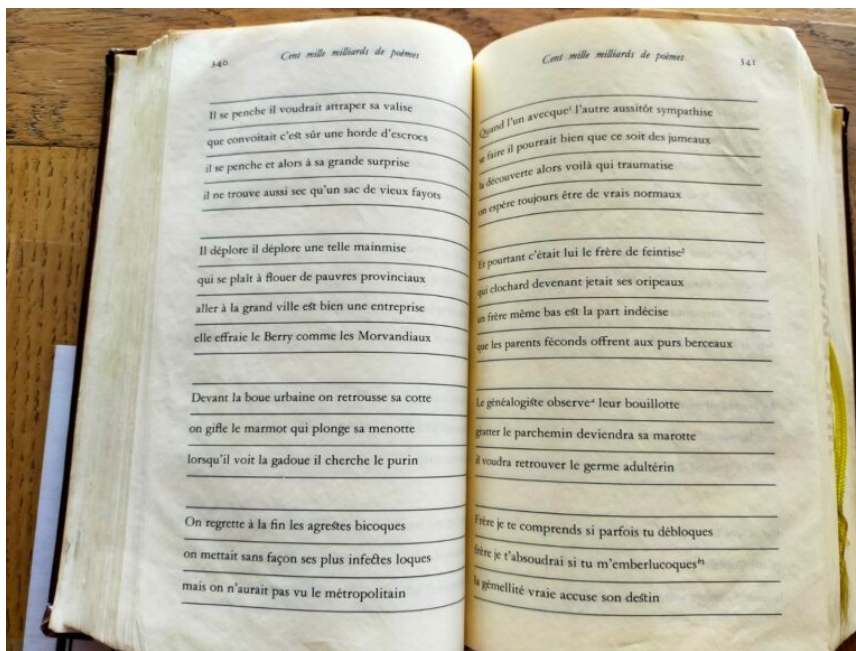


Figure 18 : Vue des pages 340 et 341 du tome I de Raymond QUENEAU, *Œuvres complètes*, Claude Debon (dir.), Paris, Gallimard, 1989.

Ce genre de limites matérielles justifie que, comme la catégorie précédente, les gestes de concrétisation entrent en tension avec la production de nouveaux exemplaires : face aux contraintes techniques imposées par les propriétés des exemplaires existants, il est parfois plus simple de renoncer et de créer de toutes pièces un exemplaire entièrement inédit. Du geste lectoral frustré à la production directe d'une édition concurrente ou d'une adaptation sur un support différent de celui d'origine, la distance n'est parfois pas si importante. Au lieu d'être tendue vers un exemplaire préexistant, la concrétisation concerne alors le futur matériel du

4 J'ai développé les enjeux matériels propres aux différentes éditions papier et numériques de cette œuvre dans un billet publié sur le blog du programme « Biblioclasmes » de l'Université Toulouse Jean-Jaurès : Marion LATA, « « Couper-coller » : les matérialités divergentes de *Cent mille milliards de poèmes* du codex à l'écran », sur *Biblioclasmes*, <https://biblioclasm.hypotheses.org/422>, 21 octobre 2021.

texte. C'est pourquoi certains critiques ou créateurs mettent parfois en avant l'idée qu'une adaptation numérique (on ne parle alors plus, de manière symptomatique, d'édition) « concrétise » mieux le programme matériel d'une œuvre que sa version papier. Ce mode de raisonnement a notamment assuré une fortune numérique très importante à *Cent mille milliards de poèmes*, le plus souvent sous forme générative : la structure d'assemblage des vers est alors remplacée par une production automatisée des sonnets, qui varient à chaque actualisation de l'exemplaire écranique¹. Philippe Bootz note qu'en proposant non plus une composition libre aux lecteurs, mais une série de poèmes assemblés au hasard par un programme informatique, ces adaptations permettent de s'assurer qu'il existe bien précisément cent mille milliards de sonnets consultables, éliminant ainsi les modes de lecture alternatifs que permettaient le livre-objet de 1961². L'argument d'une concrétisation par exemplaire numérique d'un projet auctorial que le papier aurait entravé est cependant tout aussi discutable que l'ambition théorique qui voulait voir dans l'hypertexte la matérialisation des concepts post-structuralistes. Anaïs Guilet note d'ailleurs qu'une telle rhétorique élimine du projet de Queneau tout un pan de la réflexion sur les possibilités matérielles du livre, que l'on peut tout aussi bien considérer comme essentielle³ : l'identification du « programme matériel » à concrétiser comprend, comme pour tout geste de ce type, une part d'interprétation qui implique souvent de hiérarchiser les propriétés des exemplaires. À l'horizon de ces questions, c'est celle de l'identité du texte qui se pose une nouvelle fois : un exemplaire est-il *plus* ou *moins* le texte de Queneau lorsqu'il présente des languettes à manipuler ou qu'il génère au contraire des sonnets entiers ? Ce type d'adaptation a en tout cas l'intérêt de montrer qu'il existe une continuité entre des gestes effectués sur un exemplaire préexistant, qui peuvent relever de la lecture privée, et des gestes de création plus autonomes qui se pensent néanmoins par réaction aux exemplaires en circulation et en produisent de nouvelles séries.

1 On peut citer, entre autres exemples génératifs, la version de Magnus Bodin, accessible en ligne : Magnus BODIN, *Cent mille milliards de poèmes*, <https://x42.com/active/queneau.html>, 1997.

2 Philippe BOOTZ, « Qu'est-ce que la littérature générative combinatoire ? », *op. cit*

3 Anaïs GUILLET, *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, thèse de doctorat, sous la direction de Denis Mellier, Poitiers et Montréal, Université de Poitiers et Université du Québec à Montréal, 2013, p. 148-149.

II. La lecture en propre : styles de performance et exemplaires vécus

Décrire l'activité des lecteurs par le biais d'un répertoire de gestes est une manière de rappeler que la lecture d'exemplaires, si elle repose sur un certain nombre de manipulations nécessaires à leur lisibilité, mobilise aussi des comportements vivants qui peuvent être propres à chacun·e et restent en partie de l'ordre du choix. Les habitudes manipulatoires comme les aptitudes individuelles jouent un rôle important dans la constitution du répertoire personnel d'un lecteur ou d'une lectrice, qui pourra éventuellement lui permettre de remodeler l'exemplaire à sa convenance. L'articulation des différents gestes de lecture, qui correspond comme on l'a vu du côté des gestes d'accès programmés à un certain « style manipulatoire », conduit aussi au déploiement de différents *styles de lecture*, en fonction de la manière dont chaque lecteur choisira de solliciter son répertoire, mais aussi plus largement de se rapporter à son corps de lecture.

Ces styles de lecture peuvent, dans une certaine mesure, être comparés à des styles de jeu. Comme le remarquait déjà Iser avec le vocabulaire du théâtre, « chaque texte offre un certain rôle à ses lecteurs possibles¹ ». Il s'agit alors de déterminer comment chacun s'accommode de ce rôle. On peut revenir ici à la notion d'assise : selon le type de lecteur·ice que l'on est ou que l'on a envie d'être, l'assise que nous offre les textes pourra se faire plus ou moins confortable, et plus ou moins facile à tenir. Elle est une posture de l'entre-deux, par laquelle on acquiert une certaine stabilité tout en restant en mouvement, et de ce point de vue nos « manières de nous asseoir » dépendront en grande partie de ce que l'on veut ou peut faire de sa lecture. Prise entre relâchement du corps et tension, elle concentre aussi les soupçons de mauvaise posture : de manière littérale, qu'elle soit « vicieuse » comme celle des écoliers que l'on tente au XIX^e siècle de tenir immobiles sur leurs bancs², ou potentiellement nocive pour la santé comme celle des utilisateurs d'ordinateur³, dont l'activité trop « passive » reste très scrutée ; mais aussi plus abstraitement, au sein d'une axiologie des lectures dont on trouve de nombreuses traces dans les théories de la réception, depuis le « Lecteur naïf » d'Eco et sa

1 Wolfgang ISER, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Evelyne Sznycer (trad.), Bruxelles, Mardaga, 1976 (édition originale : *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 1976), p. 70.

2 Marie GLON et Isabelle LAUNAY, *Histoires de gestes, op. cit.*, p. 116.

3 Christian VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Éditions La Découverte, 1999, p. 204.

contrepartie « critique¹ », jusqu'au lecteur parfois « obsessionnel² » des théories psychanalytiques. Dans ces derniers cas de figure, c'est en quelque sorte la mauvaise posture interprétative qui peut se trouver stigmatisée, une « manière de s'asseoir » dans le texte insatisfaisante qui renvoie aussi souvent à une adhésion jugée trop prononcée à la fiction. Les nombreuses manières d'être assis correspondraient alors à des manières d'être *bien* ou *mal* assis et de faire montre, dans sa lecture, de plus ou moins de tenue.

Parler de styles de lecture doit permettre d'échapper à une telle orientation axiologique. Une performance, dans sa dimension la plus théorique et ses liens avec le pragmatisme, n'est jamais en soi bonne ou mauvaise : elle est éventuellement réussie ou ratée³, et c'est avant tout son efficace et son rapport à la norme qui vont en déterminer la portée. De ce point de vue, je souscris à la manière dont Bertrand Gervais présente la variabilité des postures de lecture et le type d'engagement individuel qu'elles entraînent :

[L]e rapport à soi de la lecture est constitué sur la base d'un double mouvement : celui qui veut qu'on soit happé par le texte, qu'on soit pris dans ses dispositifs, et cet autre qui dicte qu'on le maîtrise, qu'on en prenne la mesure. Ces deux attitudes ne doivent pas être conçues comme exclusives l'une à l'autre, dans un jeu simple d'opposition, mais comme complémentaires, les diverses manifestations de la lecture dépendent des équilibres atteints entre elles : la première est une perte de soi dans le texte, qu'on retrouve souvent décrite comme adhésion au monde de la fiction, élimination de la frontière entre soi et le texte, qui acquiert alors une plus grande présence; et la seconde, un maintien de la différence, qui rabat le texte au rang d'objet qui peut être décrit, maîtrisé⁴.

En supplément au « rapport à soi » qu'il décrit, je voudrais proposer de voir un rapport au corps de lecture qui s'invente au cours de chaque performance. Il s'agit de ce point de vue de déterminer quel contrôle et quel pouvoir je peux revendiquer, au cours de ma lecture, sur le corps avec lequel on me fait lire, aussi bien sur le plan manipulateur que sur celui des représentations matérielles qu'il mobilise. Ce sera l'occasion d'essayer de rendre compte de

1 Umberto ECO, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* (1979), Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1985 (édition originale : *Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, 1979).

2 Michel PICARD, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 169 : « tout lire, comme peut-être ne jamais accepter d'interrompre une lecture ennuyeuse, tiendrait de l'obsessionnalité ».

3 Il faut souligner le rôle que jouent dans cette réussite ou cet échec les compétences de lecture de chacun·e. Nathalie Piégay a par exemple montré, à travers la figure de Batti, lectrice à la peine dans *Les géorgiques* de Claude Simon, toute la difficulté qui pouvait s'exprimer, y compris sur le plan corporel, dans une lecture qui tient plutôt du déchiffrement.

Nathalie PIÉGAY, « Batti, figure de lectrice subalterne », *Tangence*, n° 112, 1^{er} décembre 2016, p. 97-107 (en ligne : <http://journals.openedition.org/tangence/325>, consulté le 11 septembre 2022).

4 Bertrand GERVAIS, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditions, 1998, p. 84.

ce avec quoi on négocie matériellement face à un texte, et des facteurs qui vont jouer dans la capacité de chaque lectrice ou lecteur à se construire une posture différenciée. On retrouvera ainsi, quelque peu transformés, les deux pôles identifiés par Gervais : celui de l'adhésion coopérante et celui d'une résistance distanciante, qui m'amènent à jouer avec ou contre mon corps de lecture. Les questions de « présence » du texte ou de son statut d'« objet » se trouvent cependant nécessairement déplacées en régime matériel : ces deux pôles de performance s'appuient sur différents types de rapport aux exemplaires, qui n'impliquent pas forcément une « maîtrise » du texte plus marquée, mais vont avoir des efficacités variables. On ajoutera que les postures de lecture ne sont jamais absolues : elles vont varier dans le temps, y compris d'un instant à l'autre, et sont déterminées par des facteurs multiples qui tiennent aussi bien au contexte matériel de lecture qu'aux capacités et spécificités de la lectrice ou du lecteur concerné·e.

Enfin, la dimension individuelle que le modèle de la performance permet de donner aux lectures invite aussi à reconsidérer le statut de l'exemplaire qui en est le support. Qu'il soit personnel ou seulement d'emprunt, il se trouve logiquement investi sur le plan physique et émotionnel par son lecteur. Il ne s'agit plus alors de savoir comment je réagis à ce que l'exemplaire fait de moi, mais bien ce que je fais de mon exemplaire, et qui me le rend propre. Cette question constitue en quelque sorte l'envers de toute performance, et l'autre face de l'appropriation lectorale : la lecture matérielle ne me confronte pas seulement à un texte qui me corpore, mais me permet aussi plus largement de m'incorporer un exemplaire. Cette incorporation, construite dans le temps et dans des environnements matériels donnés, produit un ensemble de traces qui relèvent aussi bien de gestes d'appropriation ou d'un contact physique prolongé que de formes d'assimilation plus mentales, voire psychologiques. Souvent commentée en ce qui concerne la littérature imprimée, cette relation qui s'invente entre un lecteur particulier et un exemplaire donné connaît des évolutions importantes du fait de la nature temporelle plus fugace des exemplaires numériques, qu'il faudra examiner. Lire en propre, individuellement, c'est donc aussi moduler l'assise de nos exemplaires, soit qu'on s'y habitue soit que, à l'image d'un fauteuil de lecture pratiqué pendant des années, ils se déforment pour s'adapter à nous. C'est s'inventer, pour reprendre une intuition proustienne, un *exemplaire vécu*.

A. « Faire le lecteur » : conduites d'adhésion

Daniel Pennac cite comme premier droit fondamental du lecteur celui de ne pas lire¹ : face à une expérience qui nous déplaît ou à laquelle nous refusons, pour diverses raisons, de prêter attention, nous avons toujours la possibilité de nous détourner de notre exemplaire et de rompre avec le corps de lecture ainsi créé. Dès lors, toute lecture suivie implique une forme d'adhésion au moins minimale aux règles et normes matérielles établies par le texte : c'est une évidence qu'il est bon de rappeler, dans la mesure où cette adhésion est rarement perçue comme un choix, même lorsqu'elle se trouve particulièrement accentuée. C'est en effet la posture par défaut à laquelle nous ont habitués les silhouettes théoriques de lecteurs-modèles qui, déduites d'une économie textuelle donnée, se trouvaient toujours engagées dans une attitude de collaboration interprétative face à un sens qu'il s'agissait de découvrir. Le corps de lecture, s'il est dans une certaine mesure déduit de l'exemplaire, est également modulé par le comportement des lecteurs particuliers, et il est alors intéressant de considérer ce qu'implique, au niveau individuel, de chercher à l'épouser au mieux. Envisager l'économie textuelle dans des termes qui sont aussi matériels permet en effet de rendre plus visibles les choix et les stratégies mises en œuvre, et tout le travail postural accompli par un lecteur que l'on dira « de bonne volonté ». On peut considérer que ce travail relève en partie d'une conduite imitative, au sens où il revient à se conformer à une certaine image, un certain rôle que l'on identifie (ou que l'on croit identifier, ce qui revient dans les faits au même) dans le texte, et qui se nourrit de divers éléments, relevant aussi bien de la matérialité littéraires de l'exemplaire lu que de conventions manipulatoires ou culturelles.

À la question de savoir ce que fait un tel lecteur, on pourra donc répondre qu'il *fait le lecteur*, de la même manière que le garçon de café observé par Sartre dans *L'Être et le Néant* faisait le garçon de café². On exceptera partiellement de cette formule les connotations négatives que le philosophe y attache : si la lecture est aussi un espace de jeu, les rôles que l'on est amené à y jouer ne sont pas nécessairement aliénants comme peuvent l'être les rôles sociaux. Cela ne signifie pas pour autant que la lecture ne puisse pas être l'expérience d'une violence des normes, comme on a déjà commencé à le montrer plus haut ; cependant, le corps de lecture est aussi un corps qui m'ouvre la possibilité de ne pas toujours être égale à moi-même. Ainsi, et pour le bon déroulé de nos lectures, nous faisons tous, et très régulièrement,

1 Daniel PENNAC, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 167 et suivantes.

2 Jean-Paul SARTRE, *L'Être et le Néant* (1943), Paris, Gallimard, 1976 (édition originale : 1943), p. 95 et suivantes.

les lecteurs : tourner la page comme nous oublier pour ressentir les sensations d'un corps autre revient à adhérer, sur plusieurs plans, à l'économie matérielle de l'exemplaire.

Umberto Eco voyait dans le texte une « machine paresseuse » qui exigeait du lecteur un travail de coopération interprétative¹ ; on pourrait dire de même, en des termes plus concrets, que « faire le lecteur » demande de reconnaître que l'exemplaire est un dispositif qui veut qu'on l'aide à fonctionner. Parmi les dispositions requises pour une performance d'adhésion, on peut notamment identifier une capacité à sortir de soi et une bonne volonté manipulateur dont les effets peuvent s'étendre en dehors de la fiction mais qui se voient aussi parfois imposer des limites par les exemplaires eux-mêmes. L'efficacité d'une telle performance varie ainsi entre un débordement sur le hors-texte et une mise en échec par ses normes matérielles.

Faire tourner la machine : adhérer au corps manipulateur

La bonne volonté manipulateur est peut-être la plus simple à appréhender, dans la mesure où elle est souvent une condition nécessaire de la consultation de l'exemplaire. En ce sens, elle relève d'une performance très minimale, mais qui détermine à la fois le début et la fin de la lecture, et repose sur une exécution correcte des gestes d'accès. Il faut souligner, pour autant, que ce type de performance implique que le mode de consultation « traditionnel » de l'exemplaire est connu : tourner les pages d'un livre peut sembler aller de soit, mais les difficultés de navigation rencontrées par certains lecteurs face à des textes numériques doivent inciter à prendre conscience du caractère conventionnel de ces gestes supposés « normaux ».

Il existe par ailleurs des exemplaires qui ouvrent à des comportements d'adhésion plus significatifs, notamment lorsque les gestes de consultation qu'ils sollicitent sont aussi des gestes possibles. On pense, pour les exemplaires papier, à ceux qui fixent des règles à leur consultation, le plus souvent sous forme de modes d'emploi. *Cent mille milliards de poèmes*, dont il a déjà été question, ou le roman *Rayuela* de Julio Cortázar appartiennent par exemple à cette catégorie de textes qui précisent dès leur seuil la manière dont ils doivent être lus : par assemblage des languettes pour le premier, en suivant les deux ordres de lecture précisés dans le second. La non-conventionnalité de leur manipulation repose sur des gestes possibles qui dessinent d'emblée un corps manipulateur particulier. Cependant, et c'est ce qui explique que je restreigne cette catégorie aux exemplaires papier, ce support ne peut pas, dans sa forme

1 Umberto ECO, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, op. cit., p. 29.

standard, me contraindre à respecter ces règles. Un espace s'ouvre alors pour une performance d'adhésion, puisque c'est ma bonne foi qui est sollicitée : je peux choisir de lire selon le mode d'emploi, ou bien de « tricher », parfois littéralement dans le cas des livres-jeux, qui proposent également une lecture réglée. Les gestes possibles pris en charge par l'exemplaire sont dans ce cas remplacés par des gestes de consultation émergents, comme on le verra plus loin. Tout lecteur coopérant aura alors une conscience plus nette d'adhérer volontairement à une norme, parce que celle-ci est explicite.

Mais la réussite de ce type de performance implique aussi, en plus d'une bonne volonté manipulatoire (on souhaite lire selon les règles), une bonne foi du mode d'emploi lui-même. Or les instructions, lorsqu'elles sont explicitées, ne sont pas toujours aisément interprétables, particulièrement quand elles sont ponctuelles. Puisque les modes d'emploi papier n'ont pas force de loi matérielle, on rencontre souvent des cas indécidables, qui jouent nettement de cette ambiguïté pour limiter ma capacité à adhérer à un choix manipulatoire particulier. La première nouvelle de *Lost in the Funhouse* de John Barth, « Frame-Tale », se présente ainsi sous la forme d'une page recto-verso contenant un mode d'emploi censé m'aider à réaliser, avec la bande de texte présentée en marge, un anneau de Moebius portant l'inscription « Once upon a time there was a story that began », « Il était une fois une histoire qui commençait¹ ». Les instructions possèdent une certaine technicité qui peut d'abord inviter à les prendre au sérieux : « Cut on dotted line./ Twist end once and fasten/ *AB* to *ab*, *CD* to *cd*² », « Couper sur les pointillés./ Appliquer une torsion à l'extrémité et rattacher/ *AB* à *ab* et *CD* à *cd*³. » Cependant, leur disposition au centre de la page, leur brièveté et les retours à la ligne leur donnent aussi une apparence poétique qui évoque peut-être plus un haïku qu'un véritable mode d'emploi.

1 Je traduis.

2 John BARTH, *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, Garden City, Doubleday, 1968, p. 2.

3 Je choisis volontairement une traduction très « matérielle » ici, se rapprochant de celle d'un véritable mode d'emploi, puisqu'il est d'abord question de l'apparente technicité du texte. Mais il faut noter que l'on est face à un cas où toute traductrice doit interpréter la bonne ou la mauvaise foi matérielle de la nouvelle et décider si elle invite ou non à une intervention effective. Si, comme il est plus probable, on considère qu'il ne faut pas découper, on traduira en tenant plutôt compte des jeux de mots renvoyant à la structure narrative d'un récit : « end » pour la fin (de l'histoire) et « twist » pour le nœud de l'intrigue ou son rebondissement inattendu, ce qui donnerait par exemple « Couper sur les pointillés./Faites vriller la fin et nouer/ *AB* à *ab* et *CD* à *cd*. »

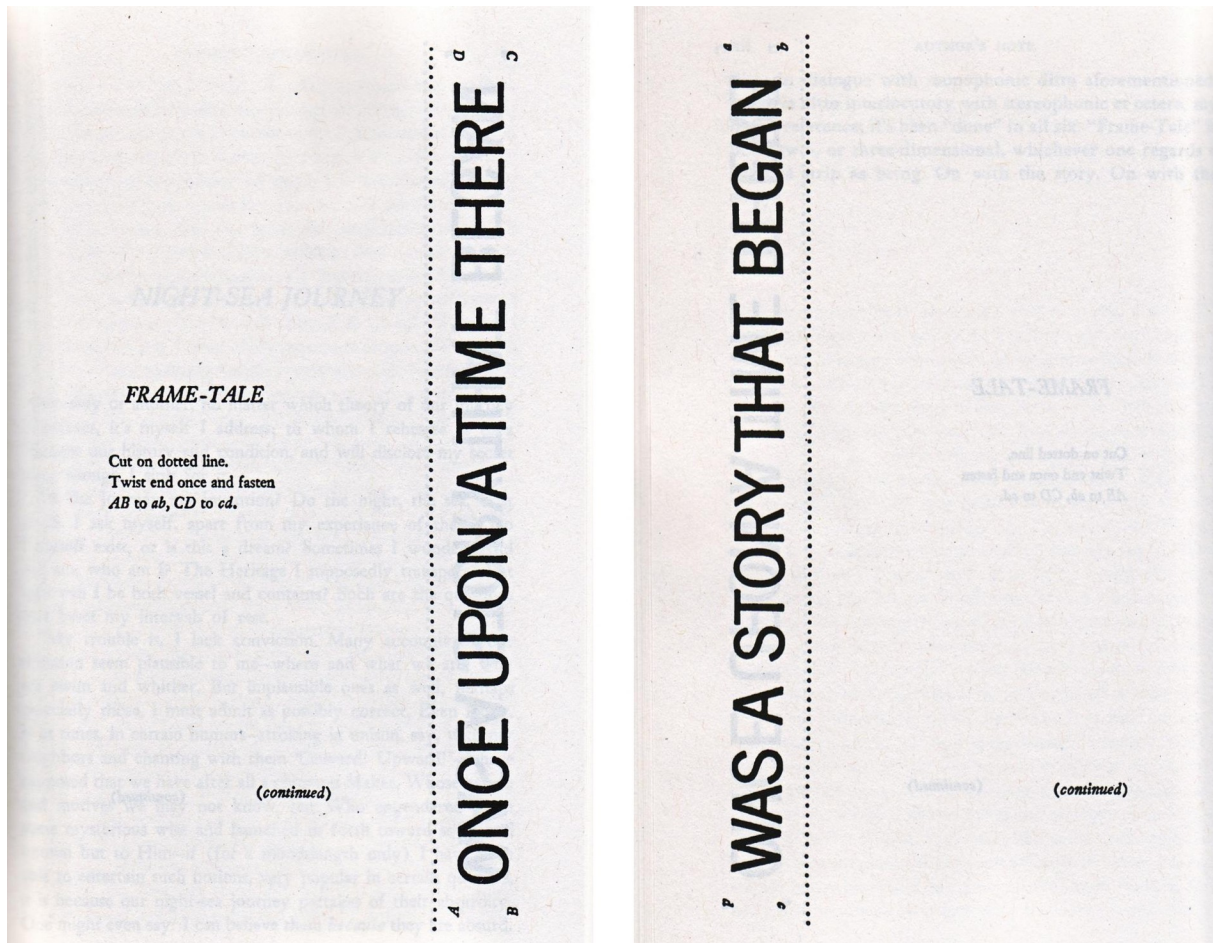


Figure 19 : Recto et verso de la nouvelle « Frame-Tale » du recueil *Lost in the Funhouse*

Faire ce qui semble m'être demandé me confronte de plus à un certain nombre de contraintes techniques. Je dois d'une part disposer d'un exemplaire papier que je suis prête à découper pour procéder à ce « bricolage », et espérer d'autre part que le papier de mon édition puisse se soumettre aux torsions nécessaires pour être remodelé en anneau. L'édition Doubleday, qui est celle dont je dispose, est imprimée sur du papier ordinaire au grammage assez faible, et on peut soupçonner qu'il serait prompt à se déchirer. Malgré la présence du mode d'emploi, il est donc difficile d'adhérer aux « règles » manipulatoires que le texte semble fixer. Où se situera, dans ce cas, ma performance ? Suis-je censée respecter des instructions qui s'adressent peut-être uniquement à un narrataire, comme leur intégration dans la page, et donc dans l'univers de la fiction, semble le suggérer ? Ou adhérer revient-il ici à respecter les conventions de manipulation traditionnelles, qui impliquent qu'on ne lise justement pas avec des ciseaux ?

L'incertitude vient ici d'une difficulté à identifier le type de geste sollicité : s'agit-il d'un geste de participation ou d'un geste impossible, m'invitant à me doter de ciseaux mentaux ? Si cette dernière hypothèse me semble plus convaincante, force est de constater que l'on est plutôt amené ici à interroger ses réflexes manipulatoires qu'à adhérer

volontairement à des règles claires. Une telle part d'incertitude est rarement totalement absente des modes d'emploi littéraires sur support papier, qui peuvent de ce fait être le terrain privilégié de tensions entre matérialité concrète et matérialité fictive des exemplaires. Il faut néanmoins souligner que, dans l'exemple donné comme dans la majorité des cas, certains des corps de lecture proposés semblent plus « inhospitaliers », plus inconfortables que d'autres. Découper mon exemplaire de *Lost in the Funhouse* m'expose à des risques techniques (déchirer l'anneau) mais aussi, en régime opéral du moins, à une invalidation de mon exemplaire : je crée une lacune qui pourrait menacer toute relecture. Le geste participant, si c'est l'interprétation qui est choisie, est alors un geste radical, non-reproductible, qui altère la lettre auctoriale. On peut donc supposer qu'il existe pour ce texte une hiérarchie des corps manipulatoires possibles, si l'on inscrit son geste au sein d'un paradigme opéral. Cette hiérarchie n'entrave pas complètement toute performance, puisque j'ai un choix à faire, mais elle n'est pas suffisamment marquée pour permettre une adhésion claire. L'exemplaire papier reste matériellement ouvert : dès lors mes décisions de manipulation sont d'un autre ordre que celui de la coopération, et renvoient plutôt aux enjeux spécifiques de l'interactivité¹.

Les modes d'emploi numériques sont pour leur part courants, mais ils ne conditionnent généralement pas de performance d'adhésion. La raison en est simple : l'exemplaire numérique, du fait de sa nature programmée, peut matériellement m'imposer certains gestes d'accès. L'action de chaque clic ou de chaque mouvement de souris est en effet déjà prise en charge par le code, selon des modalités qui peuvent fortement varier d'un format à l'autre et même d'une œuvre à l'autre. Les modes d'emploi servent alors plutôt à expliciter la marche à suivre, et à pallier la moindre standardisation des gestes de lecture numériques. Si divers styles de manipulation restent proposés, cela relèvera généralement d'un choix d'édition plus que d'une contrainte matérielle comme cela pouvait être le cas avec le livre. L'adhésion manipulatoire dépend de ce fait, dans le cas d'une manipulation programmée, d'une forme d'automatisme qui diffère des habitudes gestuelles associées au livre : elle est plus contraignante car elle ne dépend pas uniquement de conventions, mais aussi de procédés techniques. Certaines œuvres exploitent d'ailleurs cet automatisme jusqu'à en faire sentir le pouvoir. C'était le cas de *It is as if you were doing work*, qui se caractérisait par une manipulation d'accès particulièrement autoritaire : pour « progresser » dans ma lecture, il me fallait sans cesse cliquer et taper au clavier, sans quoi les fenêtres contextuelles s'accumulaient jusqu'à l'illisibilité. Ma bonne volonté était exploitée pour questionner

1 Ces enjeux seront examinés au chapitre 6.

l'adhésion aveugle à des gestes dénués de sens et à un corps de lecture soumis à des injonctions à la productivité. C'est alors la matérialité même de l'exemplaire numérique qui limite ma performance, en soulignant à quel point elle relève de la contrainte.

Mais ce caractère restrictif des manipulations numériques a aussi pour conséquence de déplacer les possibilités performancielles vers le hors-texte et la machine de consultation. En effet, si mes gestes de lecture peuvent m'être dictés de façon interne, continuer à lire requiert parfois un travail non plus au niveau de l'exemplaire mais des outils qui permettent d'y accéder. Mises à jour de logiciels, remplacement ou réparation de certains périphériques, entretien de la connexion internet sont autant d'activités qui découlent de la lecture numérique. Depuis la fin de la prise en charge du logiciel Flash, utilisé par de nombreuses créations numériques dans la première décennie des années 2000, je recourais par exemple à un émulateur du nom de Ruffle pour continuer à les consulter¹. Son installation et sa prise en main s'inscrivent ainsi dans une entreprise manipulative qui se déploie hors des textes mais en vue d'eux, et qui est de l'ordre de la maintenance technique. Plus que l'exemplaire papier, l'exemplaire numérique sollicite ainsi régulièrement des efforts manipulatoires de ma part pour rester lisible. L'aider à fonctionner revient à recréer les conditions matérielles d'une adhésion manipulative, et à faire le nécessaire pour qu'il reste manipulable en maintenant ses conditions d'accès. On est bien dans ce cas face à une performance, car je peux aussi abandonner ce travail en renonçant à lire, ou en acceptant de lire une forme dégradée (buguée ou incomplète) qui me confronte à des gestes empêchés. « Faire le lecteur » se trouve alors réduit à sa plus simple expression : il faut *faire* pour pouvoir rester lecteur.

1 Ruffle, émulateur pour Flash Player, projet Open Source, <https://ruffle.rs/>.

De l'effacement au devenir autre : les effets de l'adhésion au corps de lecture

Les manipulations ne sont pas le seul domaine où se déploie une performance d'adhésion, bien qu'elles en soient souvent la condition initiale. Elle concerne aussi des manières d'investir le corps de lecture qui se placent au plus près des transformations qu'il permet d'expérimenter. Adhérer revient de ce point de vue, pour le lecteur particulier, à tenter de réduire au minimum ou à neutraliser la production d'effets de divergence avec sa situation, ce qui se découple aussi parfois d'une conduite d'adhésion stricte aux manipulations prescrites. En d'autres termes, c'est préférer son corps de lecture à son corps lisant, en se concentrant sur le cadre de la représentation et en y inscrivant sa performance. Le lecteur ou la lectrice adhérant.e privilégie alors pour un temps la scène du texte à celle du monde, avec des effets divers.

Ce comportement s'assimile souvent à une lecture immersive ou empathique, du type de celle qui a longtemps été stigmatisée chez les lectrices et dont Emma Bovary ou Catherine Morlay sont des représentantes fictionnelles. Dans *Madame Bovary*, on peut par exemple considérer que la performance d'adhésion d'Emma réussit trop bien : elle se confond avec les héroïnes des romans qu'elle lit jusqu'à une indistinction qui lui sera néfaste dans le réel. Contre les discours anciens qui ont condamné ce genre d'attitude, Yves Citton considère que l'aliénation, la capacité à se faire autre, est au contraire une part essentielle de la lecture¹. Il souligne par exemple l'importance que ce genre de mouvement de sortie de soi a pu prendre dans la trajectoire de lecteur de Rousseau, distinguant chez lui trois manières différentes de s'altérer : en devenant un personnage (Scaevola pour Rousseau, qui lit avidement Plutarque dans son enfance), en jouissant par la fiction d'autres mondes possibles, et en adoptant sans distance critique les idées d'un texte, méthode qui constitue d'abord son éducation.

Le lecteur à l'œuvre travaille donc bien, dans les trois cas, à son aliénation. Les critiques à l'esprit étroit n'ont pas tort de suspecter un germe de folie au cœur d'une telle aliénation : hier la lecture des romans et des philosophes sulfureux, aujourd'hui les jeux vidéo et les facilités du copier-coller sont bel et bien des formes de perte de soi. L'œuvre de la lecture ressemble en effet à une œuvre de dépersonnalisation, dans la mesure même où elle est une œuvre de multiplication de nos personnalités².

Derrière cette multitude de lecteurs qui hanterait chaque lecteur individuel, on peut aussi reconnaître une multitude de corps de lecture, épousés avec enthousiasme.

1 Yves CITTON, « Œuvres de lecture et économies de l'attention », dans *Le Lecteur à l'œuvre*, Gollion, Infolio, 2013, p. 33-55 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00846460>, consulté le 6 septembre 2022).

2 *Ibid.*, p. 42.

Ce type de projection nous permettrait ainsi d'explorer autrement les normes corporelles qui ont cours dans le monde social. On retrouve ici la capacité des corps de lecture à construire des « membres fantômes » et des extensions hybrides. Se demandant comment sont reçues les sensations décrites par le roman *Guts* de Chuck Palahniuk, fortement orientées sur une génitalité masculine, par ceux et celles qui n'en ont pas une expérience biologique, Patoine souligne que les catégorisations de genre peuvent influencer notre engagement empathique mais ne le déterminent pas complètement. Selon lui, « l'imagination et la fiction nous permettent d'explorer d'autres formes somesthésiques, d'autres "points de sentir" que ceux auxquels nous confinons les normes de genre (*gender norms*). Les idéaux régulant notre corps vécu sont négociables, rendus d'autant plus fluides par la communion empathique avec des corps textuels¹ ». S'oublier, ici, peut revenir à retravailler des frontières corporelles qui sont censées me définir, ouvrant à une autre appréhension de soi qui peut aussi se répercuter hors de la fiction. C'était l'une des fonctions du corps cyborgisé de Donna Haraway : les sensations de lecture autres suscitées par les outils numériques participent de ce point de vue à un décalage de corporalité qui interroge plus largement ce que signifie, à l'âge de l'informatique, « faire corps » dans le monde social.

Les performances de lecture peuvent ainsi avoir des répercussions au-delà de la lecture elle-même, lorsque l'adhésion à un corps spécifique cesse d'être temporaire. Stendhal considère ainsi que c'est la lecture de *La Nouvelle Héloïse* qui « [l'] a fait honnête homme », par adoption des scrupules et des transports de Saint-Preux². C'est la question d'une forme de transmission des valeurs d'un texte qui est alors en jeu, et celle-ci peut parfois prendre des formes extrêmes, comme en témoigne le cas curieux qu'analyse Robert Darnton d'un lecteur réel, Jean Ranson, bourgeois de province, qui semble s'être employé à « devenir » le lecteur idéal de Rousseau³. Ce type de performance témoigne d'une adhésion à l'échelle de l'œuvre qui implique aussi une représentation de l'auteur lui-même, dont la présence est perçue derrière l'écriture. Ranson offre l'exemple intéressant d'une identité, et donc aussi d'un corps, qui choisit de se façonner au miroir de ce qui pourrait n'être qu'une fiction théorique : le corps de lecture a ici une efficacité très forte sur le corps lisant, qui à force de « faire le lecteur » rousseauiste, finit par en adopter la posture de manière privilégiée.

1 Pierre-Louis PATOINE, *Corps-texte : pour une théorie de la lecture empathique*, Lyon, ENS éditions, 2015, p. 187.

2 STENDHAL, *Œuvres intimes. Vie de Henry Brulard* (1890), Victor Del Litto (dir.), Paris, Gallimard, 1982, vol. 2/2 (édition originale : 1890), p. 716.

3 Robert DARNTON, « La lecture rousseauiste et un lecteur ordinaire au XVIII^e siècle » (1985), dans Roger Chartier (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 167-207 (édition originale : 1985).

Mais les effets matériels de la lecture sur le corps peuvent aussi affecter plus concrètement la chair des lecteurs. La fiction Twitter « 3ème droite » de François Descraques, qui a d’abord été publiée sur la plateforme du réseau social à partir de 2017 avant d’être éditée en format papier chez Flammarion, a ainsi donné lieu à un phénomène d’imitation qui passait par la reprise chez les lecteurs réels d’une marque inscrite sur la peau d’un personnage du récit³. Le dernier tweet qui clôt l’histoire contient en effet une photographie sur laquelle Aude, amie du narrateur principal mystérieusement disparu, arbore sur la main un symbole constitué d’un cercle au centre duquel se trouve un point. Dans le monde de la fiction, cette marque est adoptée par tous ceux qui ont connaissance de l’existence de créatures hostiles et est un signe de résistance. En réaction, de nombreux lecteurs ont posté sous le tweet du personnage des images de leur propre main ornées du symbole en question. Le succès du récit a eu pour conséquence que cette pratique s’est maintenue dans les cercles de fans et se perpétue dans les différentes rencontres organisées avec l’auteur.



Figure 20 : François DESCRAQUES, *3ème droite*, dernier tweet du récit, 28 mars 2018.

Figure 21 : François DESCRAQUES, *3ème droite*, Exemples de contributions lectorales avec reprise du signe retweetées par l'auteur, 29 mars 2018.

On peut penser que ce débordement des corps de fiction sur les corps des lecteurs s’est trouvé favorisé par le détournement que fait *3ème droite* d’un site dont la fonction principale n’est

3 François DESCRAQUES, « 3ème droite (@3emeDroite) », sur *Twitter*, <https://twitter.com/3emeDroite>, 2018 et François DESCRAQUES, *3e droite*, Paris, Flammarion, 2018.

pas la création littéraire mais bien le relai d'informations via les comptes de personnes réelles : la photographie participe de ce jeu avec les frontières de la fiction en ce qu'elle est directement imitable. Les propriétés de l'exemplaire connecté sont dans ce cas exploitées pour encourager les comportements métalectiques, puisqu'il était à tout moment possible de répondre aux tweets des différents narrateurs, situés au même niveau d'énonciation que tous les autres messages diffusés par la plateforme. Corps réels et corps de lecture sont donc d'autant plus prompts à se confondre que la position de réception dans laquelle on se trouve pour parcourir le site et celle que l'on adopte pour lire le récit de François Descaques sont très proches et peuvent matériellement se superposer : l'exemplaire est pris dans un contexte plus large qui en brouille les limites. De la même manière, l'imitation des corps de fiction devient aussi rapidement l'imitation d'autres corps de lecteurs, par la succession de photographies qui se confondent avec celle du personnage et viennent actualiser l'exemplaire au fil du temps.

Ce cas de figure, où la performance d'adhésion (ici aux règles de l'univers de fiction) se transforme en performance d'incarnation est loin d'être unique, et elle fait écho à toutes les pratiques imitatives qui ont entouré de longue date les succès littéraires. On sait que *Les Souffrances du Jeune Werther* a non seulement lancé la mode, au XVIII^e siècle, de la redingote bleue et du pantalon jaune portés par le personnage, mais a également donné lieu à une vague de suicide par empathie pour son destin¹.

L'efficace parfois extrême de ces tentatives de devenir-autre peut s'expliquer par leur caractère choisi : la performance d'adhésion émane des lecteurs et peut donc déborder les limites de la fiction. Cependant, les textes eux-mêmes peuvent limiter ces performances de plusieurs manières, qui ont toutes pour effet de me ramener à moi-même, m'écartant ainsi d'un corps de lecture permettant la projection dans une autre expérience. Ces stratégies textuelles constituent, du point de vue des performances d'adhésion, des zones de contrainte, même si elles ne sont pas nécessairement perçues comme telles : elles limitent mes choix de posture pour produire un autre type de rapport à la fiction. Les plus visibles se situent aux deux extrémités du pôle d'adhésion : celle-ci peut être forcée par le texte, empêchant toute performance libre au profit d'une performativité de la littérature elle-même ; elle peut aussi être contrecarrée par des mécanismes qui déstabilisent les conduites imitatives.

1 Reinhard Wittman, « Une révolution de la lecture à la fin du XVIII^e siècle ? » dans Guglielmo CAVALLO et Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997, p. 331-364, p. 347.

Le premier cas de figure, s'il est plutôt rare, correspond à un type de moment textuel au cours duquel je suis, de manière presque obligatoire, ramenée à une expérience de mon propre corps. Il s'agit d'une forme de coïncidence particulière créée par certains textes, au sein desquels le corps de lecture se confond momentanément avec le corps lisant au travers de ce que l'on peut appeler des exercices imaginaires. Ces exercices ont la particularité de s'adresser à l'ensemble des lecteurs possibles, car ils s'appuient sur un rapport au corps dont on peut faire l'hypothèse qu'il est suffisamment général pour être efficace de manière quasi universelle. Dans le retour sur soi qu'ils imposent, ils s'apparentent à une forme de méditation fictionnelle, à travers laquelle je suis amenée à porter mon attention sur mon corps lisant dans son épaisseur physiologique et imaginative. On en trouve un exemple frappant dans *House of Leaves* de Mark Danielewski, roman de qui se distingue par un travail poussé sur la matérialité imprimée et une utilisation originale du corps de lecture. L'un des personnages, Johnny Truant, est dans le cours du récit victime de visions monstrueuses qui ont sur lui des effets très concrets, puisqu'il est physiquement blessé à l'issue de l'une d'elle. Tentant de faire partager aux lecteurs cette expérience, il s'adresse ainsi au narrataire :

To get a better idea try this : focus on these words, and whatever you do don't let your eyes wander past the perimeter of this page. Now imagine just beyond your peripheral vision, maybe behind you, maybe to the side, maybe even in front of you, but right where you can't see it, something is quietly closing in on you, so quiet in fact you can only hear it as silence. Find those pockets without sound. That's where it is. But don't look. Keep your eyes here. Now take a deep breath. Go ahead take an even deeper one¹.

Pour vous faire une meilleure idée de la chose, essayez ce truc : concentrez-vous sur ces mots ; et quoi que vous fassiez, ne laissez pas vos yeux s'éloigner du périmètre de cette page. À présent imaginez juste au-delà de votre vision périphérique, peut-être derrière vous, peut-être à côté de vous, peut-être même devant vous, mais là où vous ne pouvez pas voir, que quelque chose se rapproche de vous, si discrètement en fait que vous n'entendez qu'une espèce de silence. Localisez ces poches muettes. C'est là qu'elle se trouve. En cet instant précis. Mais ne levez pas les yeux. Regardez toujours la page. Maintenant respirez à fond. Allez-y, respirez encore un coup, encore plus fort².

L'adresse en deuxième personne se révèle ici un dispositif matériel puissant, parce qu'il repose sur des conditions assez minimales de lecture qui ont de grandes chances de fonctionner avec la posture concrète de la plupart des lecteurs face à leur exemplaire. Quel que soit finalement le support de lecture, se concentrer sur l'espace d'inscription ou sur sa propre respiration semble à la portée de tous. Pierre-Louis Patoine voit dans cette scène une tentative hypnotique qui débouche sur une « menace métaleptique » : suivre les instructions

1 Mark Z. DANIELEWSKI, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000, p. 26-27.

2 Mark Z. DANIELEWSKI, *La Maison des feuilles*, Claro (trad.), Paris, Denoël, 2002, p. 26-27.

données ouvre fictivement la possibilité pour le lecteur d'être affecté comme le personnage l'a été par le monstre¹. C'est le pouvoir performatif de la littérature qui est ainsi mis en exergue, un pouvoir qui ne passe pas uniquement par le langage mais aussi, il faut le remarquer, par la présence physique de l'exemplaire : l'attention à la page et à l'objet livre est ici utilisée pour diriger l'attention des lecteurs vers un dehors de la fiction qui pourrait soudain se trouver débordé et envahi par une créature imaginaire.

Ici ma performance d'adhésion est en quelque sorte forcée, car elle revient à adhérer à mon propre corps lisant. Il s'agit d'une autre forme de capture que celle rencontrée au chapitre précédent dans des œuvres numériques qui jouaient de métalepses interactionnelles, mais elle induit le même genre de phénomène attentionnel : il est très difficile d'ignorer tout à fait l'exercice proposé. Cela ne signifie pas pour autant que la lectrice individuelle n'ait ici aucune marge de réception, car nos réactions physiques et intellectuelles à un tel moment textuel ne seront pas nécessairement comparables. Certains lecteurs pourront ressentir fortement la menace horrifique, quand d'autres adopteront une distance plus marquée à la fiction. Cependant, ils auront à réagir à une même mise en situation : le propre des exercices lectoraux, et c'est là que réside leur caractère performatif, est qu'ils sont faisables par tous, mais que tous ne les font pas de la même manière. Ainsi quand Olivia Rosenthal propose dans le roman *On n'est pas là pour disparaître* différents exercices d'imagination qui semblent s'adresser aux lectrices et lecteurs, il est bien évident que malgré la généralité des situations à envisager, les résultats dépendront de la mémoire et de l'expérience personnelle de chacun·e : « Faites un exercice. Souvenez-vous du plus intense moment que vous ayez jamais vécu et projetez-vous dans une vie où ce moment se répéterait à l'infini, exactement égal à lui-même². »

Il est intéressant de constater que, si dans *House of Leaves*, l'exercice imaginaire est utilisé pour renforcer le pouvoir de séduction de la fiction, il peut aussi servir à prendre à revers la performance du lecteur coopérant. On en trouve un exemple particulièrement parlant dans un roman intitulé *Welcome to Night Vale* et publié en 2015, qui a la particularité de découler d'un podcast de fiction à succès. Comme dans le format audio originel, la narration utilise beaucoup d'adresses en deuxième personne, qui déclenchent et commentent le processus imaginaire lié à l'activité de réception. On y trouve ainsi des énoncés comme celui-ci :

1 Pierre-Louis PATOINE, *Corps-texte*, op. cit., p. 278.

2 Olivia ROSENTHAL, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Verticales/Phase deux, 2007, p. 136.

There's this house. It's not unlike many other houses. Imagine what a house looks like. It is also quite unlike many other houses. Imagine this house again.

[...] Imagine a woman.

Good work.

It also houses a boy, not quite a man. He's fifteen. You know how it is. Imagine a fifteen-year-old boy.

Nope. That was not right at all. Try again.

No.

No.

Okay, stop.

He is tall. He's skinny, with short hair and long teeth that he deliberately hides when he smiles. He smiles more than he thinks he does.

Imagine a fifteen-year-old boy.

No. Again.

No. Not close¹.

Il y a une maison. Elle n'est pas très différente des autres maisons. Imaginez une maison classique. Elle est aussi assez différente des autres maisons. Imaginez-la à nouveau.

[...] Imaginez une femme.

Bravo.

Dans la maison il y a aussi un adolescent, pas tout à fait adulte. Il a quinze ans. Vous savez ce que c'est. Imaginez un adolescent de quinze ans.

Non, non. Ce n'était pas ça du tout. Essayez encore.

Non.

Non.

Bon, arrêtez.

Il est grand. Il est mince, il a les cheveux courts et des grandes dents qu'il cache délibérément quand il sourit. Il sourit plus souvent qu'il ne le pense.

Imaginez un adolescent de quinze ans.

Non. Essayez encore.

Non. Pas du tout².

L'exercice proposé concerne ici plus directement la production d'images mentales associée à la lecture, qui est encore une fois une activité que l'on retrouve a priori chez tous les lecteurs. Mais contrairement à *House of Leaves*, qui postulait une certaine efficacité de l'activité proposée, les tentatives sont moquées comme infructueuses et débouchent sur une série de corrections qui permet en fait de préciser la description. Nous obtenons progressivement plus d'informations sur le personnage, jusqu'à ce que l'image que l'on peut s'en faire puisse évoluer. Une fois de plus, la narration n'a pas de véritable contrôle sur notre processus imaginaire, mais elle a par contre le pouvoir de le provoquer : c'est ce sur quoi joue l'extrait cité. Le texte force une performance d'adhésion pour la rejeter immédiatement comme insatisfaisante. Condamné à voir ses efforts stigmatisés, le lecteur de bonne volonté est confronté à une parodie de sa posture. En ce sens, la mise en échec des exercices imaginaires se rapproche des techniques employées par la littérature métaphictionnelle pour diriger

1 Jeffrey CRANOR et Joseph FINK, *Welcome to Night Vale: A Novel*, Londres, Orbit Books, 2015, p. 22.

2 Je traduis.

l'attention de ses lecteurs sur ses propres structures, et plus largement de la manière dont la littérature romanesque parodique moque parfois les attitudes d'adhésion à la fiction. Cependant, le propre de ces exercices est qu'ils reposent sur des mécanismes de substitution : je peux prendre ces commentaires pour moi car ils correspondent effectivement à des réflexes cognitifs que j'ai toutes les chances d'avoir lorsque je lis ces énoncés. Leur caractère obligatoire encadre donc ma performance et fait de l'adhésion au corps de lecture moins un choix libre qu'un rappel aux « lois corporelles » de la lecture, qui repose sur des processus physiques et mentaux que je ne contrôle pas entièrement.

Faire le lecteur est donc une entreprise qui peut être plus aventureuse qu'elle n'y paraît : pour choisir d'adhérer à un corps de lecture, il faut que l'on me laisse ce choix sans le forcer ou le vider de son sens. Dès lors que ces conditions sont réunies, on constate que l'efficace de la performance est variable, et dépend dans une certaine mesure de mes compétences personnelles, que ce soit sur le plan technique (faire fonctionner un exemplaire numérique, par exemple) ou sur le plan mental (me projeter empathiquement dans tel ou tel corps). En regard, on peut noter que les limites imposées à ce type de performance renvoient au pouvoir des exemplaires eux-mêmes : il n'est alors plus question de les aider à fonctionner, mais plutôt de se faire spectateur de la manière dont ils utilisent mon corps et l'intègrent à leur économie matérielle.

B. Résister au corps de lecture

Dès lors, il devient important de déterminer de quels moyens je dispose, en tant que lectrice particulière, pour résister à ce pouvoir : si les limites des performances d'adhésion me renvoient au spectacle de ma propre affectation, que puis-je faire pour me soustraire au corps de lecture qui m'est proposé ? Tout comme l'adhésion, une performance d'opposition face à l'exemplaire implique que l'on en interprète les normes matérielles dans un sens précis : ayant déterminé la place que le texte m'accorde, l'assise qu'il prévoit, je peux la refuser ou du moins en souligner l'inconfort. Les performances de lecture impliquent en effet toujours de procéder à une « lecture du corps de lecture » qui peut être, comme on l'a vu pour certains cas ambigus, difficile à trancher de manière définitive. Pour cette raison on peut rappeler que, si nous faisons souvent le lecteur, il est finalement presque aussi courant de *défaire le lecteur* : les oscillations entre ces deux pôles performanciels sont essentiellement ce qui trame la matière des lectures individuelles. Et si la lecture de résistance sollicite des capacités

corporelles qui sont différentes de celles que demandait une performance d'adhésion, elle partage les mêmes points de tension : la non-lecture sur le plan manipulatoire, et l'altérité sur le plan du rapport au corps de lecture.

S'opposer gestuellement : sur le fil de la non-lecture

Le problème principal qui se pose à tout lecteur individuel souhaitant se défaire du corps manipulatoire induit par un exemplaire sera en effet de déterminer s'il est possible d'y parvenir sans cesser d'être lecteur. En d'autres termes, peut-on être un grain de sable dans la machine sans tout à fait l'empêcher de tourner ?

Une première réponse consiste à traiter la non-lecture comme un choix, comme on le suggérait plus haut. On peut ainsi réinterpréter tous les gestes de dérivation radicaux, qui sont traditionnellement associés à une attaque contre les textes, que ce soit du côté des pratiques biblioclastes qui démembrant les livres ou de celui des pratiques pirates pour la textualité numérique, comme une forme radicale de comportement de lecture, porteuse de son sens propre. L'homme aux ciseaux en était déjà la preuve : on peut lire en élaguant la matière de l'exemplaire au lieu de chercher à la respecter. Marine Le Bail rapporte aussi, à l'extrême de ce spectre, le cas d'un libraire racontant dans son autobiographie avoir tiré au fusil sur une liseuse Kindle. Il en expose ensuite les restes dans la vitrine de sa boutique¹. Une telle mise en scène rappelle que certains gestes de lecture (ou ici de non-lecture) ont tendance, pour le numérique, à se déporter vers la machine qui le supporte. Ce geste néo-luddite correspond au meurtre symbolique non plus d'un exemplaire donné, mais bien d'une manière de lire et du corps de lecture qui lui est associé. Il dit bien le plaisir transgressif (« c'était vraiment jouissif de le voir exploser en mille morceaux² ») que produit une performance particulièrement démonstrative, associée au refus de lire *de cette façon-là* : de ce point de vue, la destruction de la liseuse correspond aussi à une promotion du livre et des modes de lecture qui lui sont associés.

Au-delà de ces cas assez spectaculaires, les stratégies de résistance manipulatoire reposent sur un équilibre délicat entre nécessité d'accès au texte et refus de ses règles d'usage. Lorsque cet équilibre est atteint, il fait des performances de résistance manipulatoire un lieu

1 Marine LE BAIL, « Du biblioclisme appliqué aux liseuses », sur *Biblioclastes*, <https://biblioclastm.hypotheses.org/349>, 30 avril 2021.

2 Shaun BYTHELL, *Le libraire de Wigtown* (2017), Séverine Weiss (trad.), Paris, J'ai lu, 2021 (édition originale : *The Diary of a Bookseller*, 2017), p. 296.

d'invention de nouvelles manières de lire. Jerome McGann et Lisa Samuel isolent par exemple, dans un de leurs articles critiques, un principe de lecture qui leur est suggéré par l'un des fragments textuels de l'œuvre de la poétesse Emily Dickinson : elle y évoque le pouvoir de révélation que recèle la lecture de poèmes à l'envers, du dernier au premier vers. Mettant ce principe en pratique, ils se livrent alors à l'analyse de plusieurs textes lus « à rebours », et en tirent des interprétations inédites, avant de proposer différents exemples concrets de réorganisation textuelle de poèmes : une disposition à l'envers, le passage en prose d'un texte en vers, l'effacement de certains mots afin d'en mettre d'autres en valeur... Ces gestes de dérivation, qui débouchent à leur manière sur la production d'exemplaires inédits puisque les poèmes réécrits sont présentés au sein de l'article, s'inscrivent dans ce qu'ils nomment des « deformances », c'est-à-dire à une performance produisant des lectures « déformantes »¹. Ce type de conduite de lecture illustre bien la manière dont matérialité concrète et matérialité fictive des textes s'entremêlent : modifier son approche de l'une amène bien souvent à modifier sa compréhension de l'autre. La résistance débouche ici sur la création d'une nouvelle norme manipulatoire, qui se trouve substituée à celle du texte.

On pourrait pour cette raison rapprocher la lecture à l'envers de toutes les stratégies que je peux inventer pour tricher face aux règles matérielles d'un exemplaire. La série des *Livres Dont Vous Êtes le Héros*, qui me fait incarner un personnage d'aventurier parcourant généralement des donjons peuplés de monstres, m'impose ainsi normalement d'interrompre mon parcours dans ses paragraphes numérotés lorsque j'atteins par malchance une mauvaise fin qui voit mourir le protagoniste. Si je respecte les règles du mode d'emploi de ce type de texte, je dois recommencer au début du livre et faire d'autres choix. Cependant, il est facile de revenir sur ma décision sans reprendre à zéro : je peux ignorer la mort et « rembobiner » ma lecture jusqu'au dernier embranchement, m'orientant vers une option plus heureuse. Se dessine ainsi un parcours de lecture inédit, moins linéaire et plus étoilé, accompli par un autre corps de lecture : les gestes possibles qui orientent l'accès au texte se voient en partie substituer des gestes d'accès émergents. Il n'est pas certain pour autant que ce corps de lecture soit aussi subversif que pouvait l'être celui de l'homme aux ciseaux : la lecture de remords, telle qu'elle se manifeste ici, contourne le dispositif mis en place par le texte, mais elle ne le réorganise pas.

1 Lisa SAMUELS et Jerome MCGANN, « Deformance and Interpretation », *New Literary History*, n° 30, Johns Hopkins University Press, 1999, p. 25-56 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/20057521>, consulté le 12 septembre 2022).

Enfin, résister peut tout simplement correspondre à un refus de coopérer. Ce type de performance est en réalité plutôt rare, car il est difficile de s’opposer à une norme manipulative sans lui en substituer une autre via des gestes d’accès émergents, ou sans que ce refus signe la fin de la consultation. Pour cette raison, le refus de coopérer concerne surtout les exemplaires numériques, qui peuvent l’intégrer tout en continuant à fonctionner. On peut revenir ici à nouveau sur le cas de la webcam dans *Déprise*¹ : lors de ma lecture, j’avais le choix d’activer ou non la caméra de mon ordinateur afin que mon visage se trouve intégré à une scène de l’œuvre. On peut supposer que cette option existe en premier lieu pour tenir compte de la multiplicité des supports de consultation numérique : la webcam n’est pas un outil présent sur tous les types de machines. Cependant, dès lors que j’utilise un ordinateur, le refus devient un geste possible au même titre que l’activation de la caméra. C’est en soupçonnant une hiérarchie entre ces deux gestes que je peux alors construire une performance de résistance sur le plan manipulative. Dans ce cas, ma mauvaise volonté me conduit à me soustraire à la transformation particulière du corps de lecture induite par ce dispositif : je préserve mon corps de l’effet de capture produit par la métalepse interactionnelle. Un tel acte de résistance n’est pas si anodin qu’il y paraît : on sait l’importance qu’ont pris les données personnelles et leur contrôle dans les environnements connectés, et autoriser un programme extérieur à accéder à ma caméra n’est pas un geste dépourvu de risques.

Mais il manifeste aussi les limites de ce type de performance : en cas de refus, c’est une autre photographie pré-programmée qui se substitue à mon image, condition à laquelle l’œuvre peut continuer à être lue. En d’autres termes, si l’on me laisse refuser, c’est que l’exemplaire peut aussi fonctionner sans moi. Le refus d’activation reste un geste possible, et non un geste impossible ou empêché. Dès lors, l’efficace de ma performance se trouve affaiblie : je ne crée pas de nouvelle norme de lecture, j’en choisis simplement une qui engage moins mon corps lisant.

L’autre du corps de lecture : lectures matérielles minoritaires

La résistance de lecture se traduit également par des décalages de positionnement plus globaux, qui touchent à ma place en tant que corps singulier lisant. En effet, si adhérer au corps de lecture impliquait souvent de s’effacer, les performances de résistance opèrent selon

1 Serge BOUCHARDON, *Déprise*, op. cit

une logique inverse : il s'agit de donner la préséance au corps qui lit, et donc d'accentuer les effets de divergence entre la corporalité que produit la lecture et ma situation réelle. En d'autres termes, résister me conduira souvent à faire jouer mon corps social contre certaines normes matérielles du texte. J'en ai donné un aperçu préliminaire au chapitre 4 lorsque j'ai examiné la manière dont les textes me situaient : ma lecture de Calvino se déprenait partiellement du point de vue genré que le roman m'invitait à adopter. La performance repose ainsi non plus sur un effacement ou sur ma capacité à m'altérer, mais sur une volonté de me faire l'autre du texte, d'y introduire un corps étranger.

Comme les manipulations alternatives, ce type de positionnement peut donner lieu à des manières de lire nouvelles, qui sont intimement liées à la situation particulière des lecteurs qui les font advenir. Guglielmo Cavallo et Roger Chartier soulignent ainsi qu'à la marge des modèles dominants de lecture chrétiens qui s'affrontent au XVII^e siècle pour orienter la lecture des textes religieux, on a aussi vu se développer des approches minoritaires, notamment juives, qui lisaient à contre-courant en se concentrant sur ce que ces textes condamnaient :

Par-delà les contrastes évidents dans les rapports à l'écrit, ce que manifestent ces lectures minoritaires, souvent interdites et pourchassées, est une appropriation détournée des textes qui reconstitue une tradition et une religion à partir des fragments rencontrés dans les ouvrages chrétiens qui condamnent les propositions hérétiques. Au-delà même des communautés juives, ces lectures « en creux », qui déchiffrent les textes pour y trouver justement ce que ceux-ci visent à censurer et oblitérer, constituent une pratique de défense pour tous les lecteurs (protestants en terre de Contre-Réforme, catholiques en pays réformés, esprits rebelles en régime d'absolutisme, etc.) qu'un ordre dominant s'efforce d'éloigner des ouvrages que personne ne doit lire¹.

De la même manière que les lecteurs de Ponge invités à se doter d'oreilles allemandes, ces performances réinventent ici le corps de lecture en lui octroyant d'autres yeux, capables de lire en négatif. Elles font ainsi exister des corps minoritaires au sein de textes pourtant inhospitaliers.

Cela ne signifie pas que toute lecture de résistance soit nécessairement émancipatrice ou tournée vers la diversité : elle peut aussi bien constituer une stratégie de rejet de l'altérité, un refus de s'extraire de son point de vue. L'appropriation n'est pas toujours un geste dépourvu de violence, et il est important de déterminer ce à quoi on résiste. Pour en juger, il faut prendre en compte la manière dont les normes matérielles des exemplaires reproduisent les normes sociales, ou au contraire les subvertissent. Je voudrais prolonger ici la réflexion précédemment entamée sur ma position de lectrice dans des textes qui me semblent accueillir

1 Guglielmo CAVALLO et Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, op. cit., p. 42.

en priorité un regard et un corps genré au masculin. La variable du genre est choisie à titre d'exemple, pour des raisons qui tiennent autant à ma situation personnelle qu'à la prééminence de ce type de distinction dans les textes et à l'importance critique de cette tradition de contre-lecture, mais on pourrait lui substituer toute autre position socialement minoritaire.

Si j'examine mon expérience des conduites d'adhésion face aux corps de lecture que j'ai pu adopter dans ma vie de lectrice, force est de constater que, faisant le lecteur, j'ai très souvent fait... le lecteur, au masculin. Ce n'est pas surprenant en soi, et ce d'autant plus si l'on tient compte de l'origine et de l'époque des textes qu'il m'a en moyenne été donné de lire. L'intérêt de la littérature mettant en scène des figures de lecteurs est qu'elle permet souvent de rendre le phénomène plus saillant, comme constaté chez Calvino. Interrogé au sujet de *La Modification* et du rapport que peuvent entretenir les lecteurs à l'adresse en deuxième personne qui structure le roman, Michel Butor décrit ainsi très bien comment se manifeste la tension entre adhésion et résistance face à une identification genrée :

C'est un pronom personnel double, qui s'adresse au personnage, mais aussi au lecteur. Ce lecteur devient alors le personnage, il voit à travers les yeux de celui-ci, il est comme un acteur qui se soumet au metteur en scène. Cela dit, il arrive qu'il prenne ses distances par rapport à ce personnage, qu'il se rebelle, même, et dise : moi, je ne suis pas comme ça ! C'est ce qui se passe en particulier dans la lecture des dames, qui font remarquer que, dans tel livre, c'est un homme qui voit, qui sent, qui mène le jeu¹.

Cette analyse fait écho à une remarque de Christine Montalbetti qui explique qu'en tant que lectrice elle peut facilement tenter de se substituer à un narrataire que l'on appelle « Monsieur » car elle a « suffisamment intégré la prédominance du modèle masculin² ». On retrouve ici les capacités de projection dans des corps autres dont Patoine soulignait qu'elles étaient le propre de la lecture empathique ; cependant, il est apparent que ce travail de projection ne concerne pas nécessairement tous les lecteurs de façon égale, et que selon le rapport que nous entretenons aux normes sociales qui nous déterminent, nous sommes plus ou moins susceptibles de tenir à distance la manière dont ces normes sont investies par les textes.

C'est la raison pour laquelle les études de genre ou les études post-coloniales ainsi que toutes les approches visant à introduire un regard minoritaire dans l'analyse littéraire ont développé des postures interprétatives beaucoup moins coopérantes que celles que l'on peut

1 Michel Butor, « Entretien », dans Michel JEANNERET *et al.* (dir.), *Le Lecteur à l'œuvre*, Gollion, Infolio, 2013, p. 72.

2 Christine MONTALBETTI, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 1^{er} janvier 2004 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/narratologie.13>, consulté le 26 juillet 2022).

identifier dans les théories de la réception. L'un de leurs apports est d'ailleurs d'avoir resitué et déconstruit les « corps glorieux » avec lesquels ces théories abordaient les textes, mais aussi d'avoir pris pour objet les dynamiques de pouvoir orientant la construction des corps de lecture. Ces approches permettent de lire contre certaines des normes matérielles et donc de confronter plusieurs corps de lecture : celui que produirait une lecture dominante, et celui qu'introduit en regard et par surplus une lecture minoritaire. À ce titre elles représentent toutes, dans le champ critique, des exemples de « lecture de résistance », selon l'expression créée par Judith Fetterley, qui l'employait originellement dans une perspective féministe pour désigner toute lecture traquant la violence sexiste dans les textes littéraires¹.

Que peut produire une telle performance de résistance si on l'applique à l'économie matérielle globale d'un exemplaire ? *Willie Masters' Lonesome Wife*, œuvre de William Gass publiée en 1968², se prête particulièrement bien à une telle tentative. Nous donnant accès au monologue de Babs, « lonesome wife » délaissée du titre, ce texte expérimental et métafictionnel met symboliquement en scène la lecture comme une relation de séduction entre le texte, « incarné » par Babs, et le lecteur, représenté par un narrataire masculin. Ce projet se traduit par l'importance accordée aux propriétés concrètes de l'exemplaire papier, qui sont travaillées de diverses manières : l'impression des caractères ne se fait pas toujours en ligne droite, les polices sont variées et se superposent au fil des pages à de nombreuses photographies d'un corps de femme nue, représentée par morceaux. La couverture de l'édition originale, reproduite dans l'édition Dalkey Archive Press qui est celle dont je dispose, montre ainsi un torse sur lequel le titre apparaît en surimpression, et la quatrième de couverture, comme le verso de ce recto, des fesses photographiées en gros plan.

1 Judith FETTERLEY, *The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

2 William GASS, *Willie Masters' Lonesome Wife* (1968), Champaign, Illinois, Dalkey Archive Press, 2014 (édition originale : 1968).

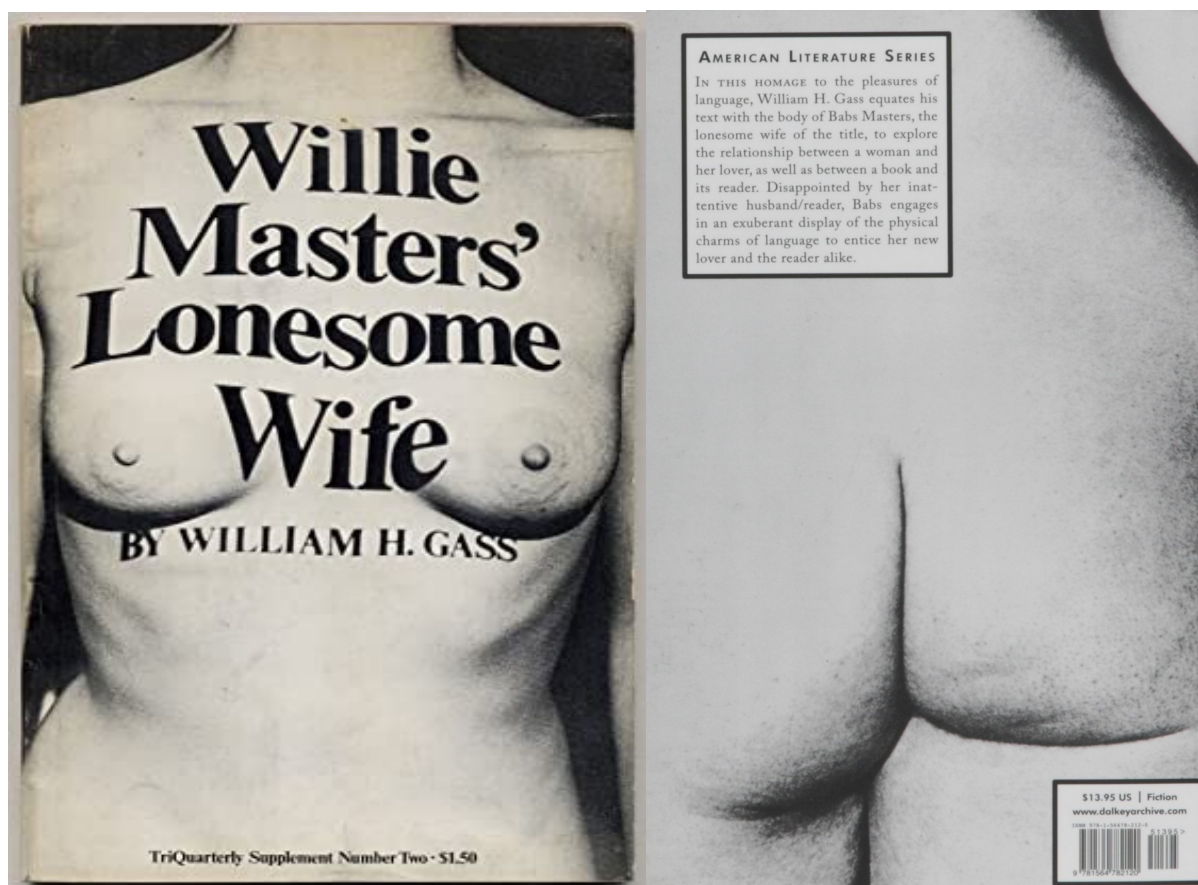


Figure 22 : William GASS, *Willie Masters' Lonesome Wife*, Dalkey Archive Press, 1968, recto puis verso.

L'exemplaire est ainsi directement présenté comme un corps à déchiffrer, mais aussi un corps à effeuiller voire à pénétrer : ouvrir le livre doit me donner accès à l'intériorité de Babs, à sa voix, mais est également assimilé à un geste sexuel. Le résumé de la quatrième de couverture met fortement l'accent sur cette dimension érotique, en rapprochant le lecteur des personnages masculins du texte :

In this homage to the pleasures of language, William H. Gass equates his text with the body of Babs Masters, the lonesome wife of the title, to explore the relationship between a woman and her lover, as well as between a book and its reader. Disappointed by her inattentive husband/reader, Babs engages in an exuberant display of the physical charms of language to entice her new lover and the reader alike¹.

Dans cet hommage aux plaisirs de la langue, William H. Gass fond son texte dans le corps de Babs Masters, l'épouse esseulée du titre, pour explorer la relation entre une femme et son amant, en même temps que celle du livre et de son lecteur. Déçue par un mari/lecteur inattentif, Babs se livre à une démonstration exubérante des séductions physiques de la langue pour exciter de concert son nouvel amant et le lecteur².

1 *Ibid.*, quatrième de couverture.

2 Je traduis.

Le corps de lecture auquel je pourrais adhérer semble clairement défini dans son genre, aussi bien par les adresses régulières de Babs au narrataire (« dear lover, brother, fellow reader ») que par la manipulation de l'exemplaire, qui est censée faire de moi son amant. Proposant plusieurs expériences corporelles de lecture similaires à celles que j'ai analysées plus haut, l'œuvre emprunte aussi aux codes de la presse érotique, évoquant notamment le magazine *Playboy* dont la diffusion à l'époque de la publication atteignait son sommet historique. Tout semble donc fait pour que je sois séduite comme le serait un hypothétique (et fictionnel) lecteur masculin, à l'image du narrataire à la fois titillé et malmené par Babs, qui lui reproche notamment ses humiliations :

Oh, I'm the girl upon this couch, all right, you needn't fear; the one who's waltzed you through these pages, clothed and bare, who's hated you for her humiliations, sought your love, just as the striptease dancer does, soliciting male eyes for cash and feeling the light against her like a swelling organ. Could you love me? Love me then...then love me...Yes I know, I can't command it. [...] My dears, my dears...how I would brood upon you: you the world; and I the language. You should feel me moving, my mouth moving, like your better feelings rising¹.

Oh, je suis bien la fille sur ce canapé, n'ayez crainte. Celle qui vous a fait valser à travers ces pages, habillée ou nue, qui vous a haïs pour les humiliations infligées, a mendié votre amour comme une strip-teaseuse qui accroche le regard masculin pour de l'argent et sent la lumière contre elle comme un organe qui grossit. Pourriez-vous m'aimer ? Aimez moi, alors... et aimez moi encore... Oui, je sais, je ne peux pas le contrôler. [...] Mes chéris, mes chéris... comme je vous ruminerais : vous, le monde ; et moi, le langage. Si vous pouviez me sentir bouger, ma bouche, comme votre humeur revigorée...²

L'imagerie sexuelle qui se déploie ici au milieu des reproches peut remplir cette fonction d'excitation, en sollicitant des sensations physiques de manière marquée. Mais si l'on se tient à distance de cette excitation, et si l'on observe au contraire le corps de lecture excité comme extérieur à celui que l'on souhaite construire pour sa propre lecture, on peut alors donner plus d'importance aux éléments de violence qui émaillent le propos. L'érotisation de la lecture et de ses gestes est en effet inscrite dans un rapport de force : au détour d'une note de bas de page, Babs menace ainsi le narrataire de le « lire » à son tour, dans une scène d'interrogatoire assez inquiétante.

[A]nd there we'll sign on to circle the system again, with the lights in *your* face this time, the eyes *mine* this time, hid by the blaze, and we'll have a real interrogation—you, for a change, in your middle age—and I shall question you closely kiddo, plane you down to the skinas more than once I've been planed³.

1 William GASS, *Willie Masters' Lonesome Wife*, *op. cit.*, non paginé.

2 Je traduis.

3 William GASS, *Willie Masters' Lonesome Wife*, *op. cit.*, non paginé.

[E]t là nous signerons pour un nouveau tour de piste, mais la lumière sera dans *ta* face cette fois, ce seront *mes* yeux, dissimulés par l'éblouissement, et on se fera un vrai interrogatoire— toi, pour changer, avec tes années bien tassées—et je te questionnerai de près, mon petit, je te presserai jusqu'à la couenne comme plus d'une fois on m'a mise à plat¹.

Le verbe « plane » peut se traduire littéralement par « raboter » et par « aplanir » : il renvoie donc à la fois à l'idée d'une menace physique (écraser le corps), au corps pressé au cours d'un acte sexuel et à la textualisation du corps de papier capturé par l'exemplaire. Le personnage semble par moments craindre le regard des lecteurs et chercher à s'y dérober : si le dispositif matériel du texte ne me donne pas la possibilité de ne pas voir, je peux en revanche choisir d'entendre cette crainte et d'interroger les yeux par lesquels on me fait lire. Dès lors, en y substituant d'autres yeux, le texte se désérotise et devient le spectacle d'une objectification assez littérale. En tant que lectrice, je peux plus facilement me sentir sujet indirect de cette objectification, et en ce sens il m'a été difficile, face à ce texte, de ne pas me sentir moi-même exposée. Le dispositif spéculaire se retourne ici comme un gant : le corps de lecture masculin tenu à distance devient une présence observante. Mais, dans cette posture, les normes qui constituent ce corps deviennent lisibles : là où une performance d'adhésion aurait surtout privilégié la « lecture » de Babs, c'est toute l'économie matérielle de l'exemplaire qui se dévoile.

De ce point de vue, les performances de résistance ont l'intérêt d'éclairer l'inhospitalité de certains textes à certains corps et de lui donner un sens, là où les performances d'adhésion visaient surtout à rendre ces textes « habitables ». Elles permettent aussi de multiplier les corps de lecture possibles, quand l'adhésion engageait plutôt une multiplicité des modes de projection dans ces corps. C'est à la fois leur efficace et leur limite : on constate que refuser un corps de lecture masculin dans *Willie Masters' Lonesome Wife* conduit à accentuer d'autres aspects du texte que ceux que le résumé mettait par exemple en lumière ; il ne cesse globalement pas de fonctionner, mais est amené à fonctionner autrement.

Dès lors on peut se demander si le renversement de perspective que j'ai l'impression d'avoir opéré tient vraiment de la résistance, ou s'il ne correspond pas plus simplement à un autre mode d'adhésion, que l'économie matérielle du texte n'interdit pas. Il peut finalement sembler plus simple de s'opposer sur un plan gestuel, en raison du caractère plus directement concret des manipulations ; cependant, on l'a constaté, la résistance manipulative n'était jamais absolue non plus. Ce type de performance illustre le fait que nos comportements

1 Je traduis.

individuels de lecture dépendent aussi bien des spécificités des exemplaires auxquels nous sommes confrontés que des normes que nous y identifions personnellement : on ne résiste bien qu'à ce qu'on reconnaît. Ainsi les performances de lecture dans leur ensemble reposent en premier lieu de nos capacités à lire les corps de lecture eux-mêmes, sur ce que nous y projetons ou y reconnaissons.

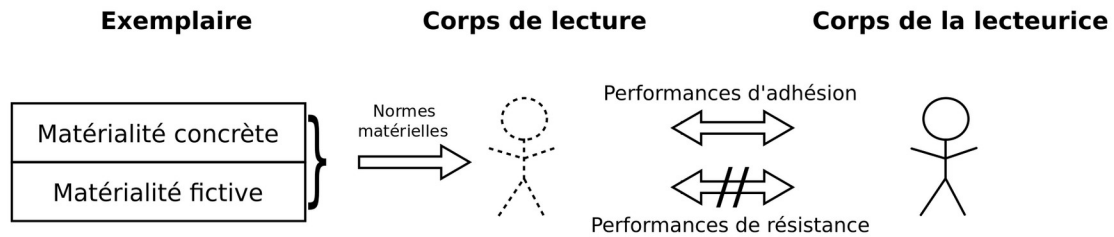


Figure 23 : Schéma récapitulatif de la construction du corps de lecture et des performances lectorales

C. Incorporations particulières et exemplaires vécus

L'investissement matériel dont nos exemplaires font l'objet, qu'il passe par différentes stratégies manipulatoires ou par l'ajustement de notre rapport au corps de lecture, n'est pas sans conséquence sur leur statut. Quelle que soit l'efficacité d'une performance particulière, elle s'appuiera toujours sur un exemplaire donné, fréquenté pour le temps bref d'une consultation unique ou le temps long d'une lecture reprise et répétée. Dès lors, elle participe à la définition d'une relation qui, si elle ne s'invente pas toujours sous le signe d'une familiarité apaisée, reste déterminante dans l'expérience de lecture et contribue aussi à la rendre personnelle. L'exemplaire n'est donc pas le socle immuable de mon action, mais l'objet d'un corps-à-corps qui l'ouvre aux appropriations, comme on a commencé à le voir avec les gestes d'édition. Il faut désormais s'intéresser plus précisément aux mécanismes de cette appropriation. Je parlerai, face à l'appariement qui peut dans ce contexte s'établir entre un.e lecteur·ice et un exemplaire particulier, d'*exemplaire vécu* : l'expression, qui renvoie à une intuition proustienne sur le temps vécu de la lecture, désigne l'exemplaire dans lequel se sont déposées une lecture particulière et une certaine pratique, l'exemplaire tel qu'il a été incorporé par une lectrice singulière.

Dans les cultures du livre, prêter attention à de telles incorporations permet de repérer la persistance, au fil des siècles, de modes d'attachement particuliers aux exemplaires qui viennent parfois directement contrer l'idée d'une indifférence de la copie inhérente à certains modes de production standardisés. La relation au texte est alors conçue dans les termes d'une mémoire incorporée qui se révèle déterminante pour le parcours personnel de chaque lecteur. L'exemplaire, en retour, devient l'objet d'une archéologie aussi bien physique que psychologique, dans laquelle les traces lectorales sont autant d'indices d'usages spécifiques. Il est alors particulièrement intéressant de comparer ces formes d'investissement de l'exemplaire papier, qui tirent parti de sa relative stabilité et de sa préhensibilité directe, à celles qui doivent s'inventer en contexte numérique, face à des exemplaires dont l'existence temporelle diffère de manière assez radicale. À quel titre parlera-t-on alors d'exemplaire vécu numérique ? Cette question, qui concentre des enjeux aussi bien culturels qu'éditoriaux, invite comme on le verra à considérer de nouvelles formes d'action lectorale.

Archéologies sensibles de l'exemplaire papier et traces performancielles

L'étude des gestes d'édition initiée précédemment avait permis de montrer que diverses possibilités manipulatoires débouchaient sur le marquage de l'exemplaire par son lecteur. Ces transformations volontaires jouaient pleinement le rôle d'une appropriation active qui pouvait parfois déboucher sur un rapport iconoclaste au texte. Cependant, les contacts répétés entre lecteurs et exemplaires papier produisent également des traces d'un ordre différent, plus organiques, qui sont le propre de toute relation d'usage et tissent, parfois à l'insu des lecteurs, l'expérience sensible qu'est aussi la lecture. On constate alors que le corps marque autant l'exemplaire que l'exemplaire ne module le corps, dans ses dimensions aussi bien physiques que psychiques.

Lorsqu'on découvre en 2005 dans la cathédrale de Frombork en Pologne des ossements, on fait l'hypothèse qu'ils sont ceux de l'astronome Nicolas Copernic, qui y avait un observatoire. Cependant, ce n'est que par le biais de sa bibliothèque que le corps sera identifié avec certitude. Les livres de Frombork avaient été saisis par les troupes suédoises pendant la guerre de Trente Ans, et archivés à l'université d'Uppsala. Parmi eux se trouve un exemplaire du *Calendarium Romanum Magnum* de Johannes Stöffler, un manuel d'astronomie utilisé par Copernic, dans lequel on retrouve plusieurs cheveux tombés entre les pages. Les analyses ADN permettent de confirmer que les cheveux et les ossements appartiennent au même corps. En retour, les traces concrètes laissées par Copernic confirment

que le livre a bien été lu : la quantité de cheveux retrouvés (quatorze) signale même une lecture assidue et probablement répétée¹. L'exemple peut sembler trivial ; cependant il témoigne d'une qualité matérielle de la relation à l'exemplaire qui est rarement prise en compte dans la réception, et constitue peut-être la dimension la plus perceptible de toute lecture personnelle. La bibliographie matérielle est ainsi une manière de saisir, à travers les marques laissées sur les exemplaires, des modes de lecture particuliers. Kathryn M. Rudy a montré comment les traces d'usure des livres d'heures et de prières médiévaux permettaient, lorsqu'on les mesure avec des outils optiques, de rendre compte de l'engagement émotionnel de leurs possesseurs. Zones décolorées et salissures témoignent en effet des contacts répétés avec certaines parties du texte, en particulier les images religieuses qui étaient régulièrement embrassées et caressées dans le cadre des dévotions, et désignent les pages les plus lues, dessinant le profil individuel de lecteurs pieux².

Le lien physique et tangible à l'exemplaire traduit donc des logiques d'investissement plus psychologiques. Souvenons-nous encore du narrateur proustien qui envisage un instant, dans la bibliothèque du prince de Guermantes, de se faire bibliophile à sa manière en s'intéressant à l'histoire des exemplaires, aux vies qu'ils ont traversées et aux sensations qui se sont accumulées en eux. Un tel projet décale alors le système de valeurs propre à la bibliophilie vers une économie du souvenir :

La première édition d'un ouvrage m'eût été plus précieuse que les autres, mais j'aurais entendu par elle l'édition où je le lus pour la première fois. Je rechercherais les éditions originales, je veux dire celles où j'eus de ce livre une impression originale. Car les impressions suivantes ne le sont plus³.

Le rapport temporel aux exemplaires, tel qu'il se pense à ce moment de la rêverie de Marcel, convoque des sensations passées qui sont autant celles de ses corps de lecteur antérieurs que de ses corps de lecture : *François le Champi*, retrouvé au hasard des rayonnages, réveille l'enfant de Combray comme les émerveillements attachés au texte. Et c'est justement la peur que ces associations ne se dissolvent en s'actualisant par une nouvelle lecture qui fait

1 AFP, « La tombe de Copernic identifiée grâce à son ADN », sur *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/11/21/la-tombe-de-copernic-identifiee-grace-a-son-adn_1121753_3246.html, 21 novembre 2008. Une analyse de cet événement a été présentée par Malcolm Wasby, « Biographie de l'objet : la double vie des livres, entre réel et virtuel », séminaire *De l'écrit à l'écran*, Aix-Marseille Université, 7 décembre 2021.

2 Kathryn M. RUDY, « Dirty Books: Quantifying Patterns of Use in Medieval Manuscripts Using a Densitometer », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 1-2, n° 2, 2010 (DOI : 10.5092/jhna.2010.2.1.1).

3 Marcel PROUST, *Le Temps retrouvé* (1927), Pierre-Edmond Robert (dir.), Paris, Gallimard, 1990 (édition originale : 1927), p. 193.

renoncer le narrateur à cette bibliophilie mémorielle. Celle-ci dit bien la sédimentation affective qui transforme un exemplaire à travers son usage, l'ouvrant à une archéologie physique et mentale attentive à toutes les traces particulières. Ce sont elles qui vont singulariser telle ou telle copie, au-delà de leurs propriétés intrinsèques : la manière dont les exemplaires sont investis les écarte d'un système technique de reproduction indifférente. C'est ainsi avec des échos très proustiens qu'Alberto Manguel se revendique d'un rapport aux livres imprimés qui les traite comme des manuscrits uniques :

[L]'édition dans laquelle j'ai lu un livre pour la première fois devient l'*editio princeps*, à laquelle toutes les autres doivent être comparées. L'imprimerie nous a donné l'illusion que les lecteurs de *Don Quichotte* lisent tous le même livre. Pour moi, aujourd'hui encore, comme si l'invention de l'imprimerie n'avait jamais eu lieu, chaque exemplaire d'un livre demeure aussi unique que le phénix¹.

Pour reprendre la syllepse que l'on décelait déjà chez Proust, l'impression technique, qui donne lieu à des exemplaires semblables, s'efface devant les impressions sensorielles, intellectuelles et mémorielles de chaque lecteur ou lectrice. Au-delà même du rapport effectif de possession, qui n'est pas ici déterminant, l'exemplaire imprimé vécu ne se confond pas avec ceux de sa série d'édition. Signé par des performances de lecture particulières, il devient unique au-delà de ses caractéristiques de production.

De l'incorporation à la textualisation

S'intéresser aux exemplaires vécus permet ainsi de mettre en lumière un mode de relation à la littérature qui, s'il a parfois été stigmatisé, a néanmoins traversé les époques. Le livre, qu'il soit manuscrit ou imprimé, fait l'objet d'une longue tradition anthropomorphique : le vocabulaire qui s'y attache est saturé de métaphores corporelles qui font que l'on parle de dos pour désigner la partie entre la première et la quatrième de couverture, de pied de page, de corpus ou de corps du texte. Il a parfois été avancé que cette humanisation renvoyait à l'absence du corps de l'auteur, et l'on a pu constater au chapitre précédent que Céline se sentait attaqué par les coups de ciseaux du forestier jusque dans sa chair² ; cependant il me semble que ces associations symboliques expriment peut-être plus largement le besoin d'un rapport matériel aux textes qui concerne aussi bien l'écriture que la lecture. Du côté de l'engagement lectoral, les siècles récents ont vu se multiplier les « maladies de lecture » qui,

1 Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture* (1996), Christine Le Bœuf (trad.), Arles, Actes Sud, 2006 (édition originale : *A History of Reading*, 1996), p. 35-36.

2 C'est notamment la thèse défendue par Yvonne JOHANNOT, *Tourner la page : livre, rites et symboles*, Grenoble, Jérôme Millon, 1988.

de la « rage de lire » (*Lesewut*) allemande au bovarysme, exprimaient des craintes liées aux performances d'adhésion et à leur potentiel de dérèglement des corps. Mais ce n'est pas un hasard si Emma, pour se perdre dans les mauvais romans, se « graiss[e] les mains à [la] poussière des vieux cabinets de lecture¹ » : les séductions des exemplaires correspondent à celles des univers de fiction auxquels ils donnent accès. Peu importe, dès lors, que de tels contacts soient décrits comme les signes d'une relation de lecture déséquilibrée, où le livre marque le corps de la lectrice : ils rendent aussi compte de l'intimité d'une expérience intense, d'un corps-à-corps signifiant.

L'époque de l'imprimé, tournée comme le soulignait Manguel vers la standardisation des exemplaires, a plutôt mal considéré cette union du corps et du livre, mais elle s'exprime par contre de manière plus positive dans la culture manuscrite, où la lecture se confond pleinement avec une incorporation. Les valeurs qui ont cours à cette époque peuvent nous éclairer sur la manière dont nous nous rapportons personnellement aux exemplaires. On considère en effet qu'« [u]n ouvrage n'a pas été véritablement lu tant qu'il n'est pas devenu partie intégrante du lecteur – processus qui constitue une étape nécessaire de sa “textualisation”² ». Le devenir-texte dépend d'un engagement personnel qui est conçu comme physique. Les discours médiévaux regorgent de ce fait de métaphores ayant trait à la nourriture et à la digestion, qui servent à rendre compte d'une appropriation qui a tout d'un devenir-chair : le lecteur se fait mangeur de livres³, dans un écho à la parabole biblique du livre ingéré (Ézéchiel 3 : 1-4 et Apocalypse 10 : 9-10). C'est à nouveau la mémoire, en tant que fonction corporelle, qui assure l'incorporation, au point qu'il ne peut y avoir aucune objectivité du lu :

[P]our les médiévaux, l'ensemble du processus de lecture n'est pas régi par la distinction fondamentale que nous faisons entre « ce que nous avons lu dans un livre » et « notre expérience ». Il me semble que l'analyse fournie par Pétrarque montre précisément pourquoi : « ce qu'il a lu dans un livre » est « son expérience », et il la fait sienne en l'incorporant (terme à prendre tout à fait littéralement) dans sa mémoire⁴.

L'exemplaire vécu est bien, dans ce cadre, ce dont je fais l'expérience : l'objet textuel particulier que j'ai sous la main ou devant les yeux. On notera que ce qui est appelé texte n'est

1 Gustave FLAUBERT, *Madame Bovary* (1857), Paris, Le livre de poche, 1999 (édition originale : 1857), p. 100.

2 Mary J. CARRUTHERS, *Le livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale* (1990), Diane Meur (trad.), Paris, Macula, 2002 (édition originale : *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, 1990), p. 21.

3 *Ibid.*, p. 240 et suivantes.

4 *Ibid.*, p. 248.

plus ici impersonnel, comme il pouvait l'être dans les théories de la réception, mais correspond bien plutôt à l'histoire commune qui lie les exemplaires et les corps. La textualisation est ainsi conçue comme une relation qui ne distingue pas réellement interprétation et pratiques de l'exemplaire, dans la mesure où les techniques de mémorisation sollicitées par les lecteurs médiévaux relèvent conjointement de ces deux aspects.

En n'opérant pas la scission moderne entre texte et exemplaire, la lecture médiévale nous invite à prêter plus d'attention aux témoignages récents de lecteurs qui rendent compte d'un attachement à un exemplaire particulier. William Gass a fourni dans « In defense of the book » de nombreux exemples de cette relation matérielle où s'entremêlent lecture du texte et observation de l'exemplaire, contrairement à ce qu'avancait Genette qui séparait nettement les deux. Il décrit ainsi son exemplaire de *L'Île au trésor* de Robert Louis Stevenson en ces termes :

My copy, which I still possess, was of the cheapest. Published by M. A. Donohue & Co. of Chicago, it bears no date, and its coarse pages are jaundiced and brittle, yet they've outlived their manufacturer; they will outlive their reader—always comforting yet a bit sad. The pages, in fact, smell their age, their decrepitude, and the jam smear is like an ancient bruise; but as well as Marcel did by means of his madeleine, like a scar recalling its accident, I remember the pounding in my chest when the black spot was pressed into Billy Bones's palm and Blind Pew appeared on the road in a passage that I knew even then was a piece of exemplary prose. It was not only my book in my hands I had, as I sat on the porch steps with a slice of bread and jam; it was the road to the inn, Billy Bones in his bed, the mark on the sign, which—it didn't surprise me—was still there after all those years¹.

Le livre évoqué est indéniablement un exemplaire vécu : traces physiques et traces mémorielles s'y rencontrent en des strates multiples. On pourrait voir dans le récit de cette expérience une manière de textualisation moderne. Incorporé dans l'enfance – comme en témoigne même symboliquement la tache de confiture sur la page –, l'exemplaire suscite à la fois sensations physiques et appréciation esthétique : il renvoie à un corps fantôme, assis sur les marches du perron, comme au jugement porté sur un passage particulièrement bien écrit. Ce qui fait l'intérêt du propos de Gass est qu'il élargit aussi sa perspective au-delà de ses exemplaires propres pour considérer le devenir hypothétique de toute la collection des exemplaires imprimés, dont les destins divergent selon les lecteurs qu'ils « rencontrent » :

Its body may have been cheaply made by machine, and there may have been many copies of this edition printed, but the entire press run has by this time been dispersed, destroyed, the book's function reduced to its role as my old school chum, whom I see at an occasional reunion, along with editions of Malory and Mann, Nietzsche and

1 William GASS, « In Defense of the Book », *Harper's Magazine*, n° 299, 1^{er} novembre 1999, p. 45-52 (en ligne : <https://harpers.org/archive/1999/11/in-defense-of-the-book/>, consulté le 27 juillet 2022), p. 46-47.

Schopenhauer, Hardy and Spengler, gloomy friends of my gloomy youth. Each copy went forth into bookstores to seek a purchaser it would make fortunate, and each has had its history of success or failure since, years of standing among rarity and leather, say, when suddenly, after a week of weeping that floods the library, it finds itself in some secondhand ghetto, dumped for a pittance by customarily callous heirs into a crowd of those said, like cars, to have been “previously owned”¹.

S’ouvre ici la possibilité d’une histoire personnelle des exemplaires, amalgamant parfois les biographies de plusieurs lecteurs successifs, et dont la circulation détermine aussi les différentes couches mémorielles. Objet d’étude pour la bibliographie matérielle et de rêverie pour la littérature, cette histoire suit les méandres d’une relation nécessairement construite dans le temps.

S’approprier l’exemplaire numérique ?

Il faut remarquer que le témoignage de Gass se conçoit dans une volonté de « défense » du livre précisément dans la décennie où les tenants de la littérature numérique annoncent sa fin à venir. Ici comme ailleurs, l’apparition d’une nouvelle forme de textualité a pour effet de redonner une visibilité à un rapport matériel à la lecture désormais perçu comme menacé. Penser cette évolution non plus en termes de mort du livre, mais de place de l’exemplaire vécu permet de s’écarter de la guerre orchestrée entre les supports pour se tourner vers une question qui est sans doute culturellement beaucoup plus déterminante : comment s’approprier un exemplaire sur écran ? Les caractéristiques techniques de ce type d’exemplaire bouleversent en effet l’investissement temporel dont il peut faire l’objet : perpétuellement recalculé et actualisé, son existence est dans les faits temporaire et se confond avec le temps de ma consultation. Que puis-je dès lors appeler « mon » exemplaire numérique ?

En premier lieu, on doit souligner que les pratiques d’appropriation ne disparaissent pas avec le passage du texte à l’écran, mais qu’elles se transforment. Les traces laissées par les lectures sont ainsi matériellement plus diverses et se répartissent différemment. Les traces physiques se déposent ainsi sur les machines (ordinateurs, téléphones, tablettes, liseuses...) où elles se superposent d’une consultation à l’autre. L’analyse de la surface de ma liseuse révélera sans doute des schémas de manipulation privilégiés selon les zones les plus touchées, mais elle donnera accès à un comportement de lecture global plus qu’à un rapport à un exemplaire particulier : dans ce cas, c’est plutôt la machine qui est « vécue ». En témoigne par

1 *Ibid.*, p. 47.

exemple l'effet d'appropriation rapporté par Matthew Kirschenbaum quand il utilise pour la première fois un ordinateur doté d'une mémoire interne sur disque dur : ce qu'il lit et écrit appartient désormais symboliquement à la machine, qui devient « son » ordinateur :

I remember my own first encounter with a computer hard drive. I had grown up using an Apple IIe and was accustomed to swapping 54-inch disks in and out of my system's two external Disk II floppy drives whenever I wanted to use a new application or save some data. The first time I saved a file to a hard drive (on a PC at school) was a very different kind of experience: there was no diskette to label and pocket, nothing for me to take back home after class. My work was suddenly somehow part of the computer itself, not shunted back out to peripheral media. The computer was no longer just a processing engine sandwiched between input and output devices, but something more like an individualized entity, with its own unique internal memory. In a roomful of otherwise identical-looking terminals I could point to one in particular and say, "that's my computer" (the very phrase Microsoft would eventually use to label the desktop icon that allows users to browse their file systems). Of course from an architectural standpoint nothing had really changed and personal computers still conformed very much to the classic von Neumann model. The storage device had simply retreated inside the case. But the psychological impact of saving data inside the machine, rather than to some external locale, cannot be overlooked¹.

Ce rapport personnel à la mémoire d'un ordinateur doit aussi rappeler que nous générons en lisant des traces numériques personnelles, qui peuvent affecter les exemplaires comme nos environnements de lecture. Accéder à un fichier ou une page web peut produire des historiques de lecture qui, selon les logiciels de consultation utilisés, peuvent être enregistrables. On peut ainsi envisager une archéologie de la lecture numérique qui collecte ces traces d'une manière comparable à ce qui se faisait pour le papier : de nombreux projets de ce type existent déjà, et se centrent souvent sur l'attention accordée aux différentes parties d'un texte écranique, par exemple par la mesure du mouvement des yeux sur la page (*eye-tracking*) ou le temps consacré à chaque section². Plus largement, nos manières de lire sont souvent directement mesurées et chiffrées : le logiciel de ma liseuse peut me fournir des statistiques sur ma vitesse moyenne de lecture, la date à laquelle j'ai terminé un texte, ou combien de romans j'ai lu le mois dernier. Ces données dessinent une forme de rapport personnalisé à l'exemplaire, mais l'objectivent aussi de manière comptable. L'enjeu propre à ces traces tient alors au fait qu'elles ne restent justement pas propres aux lecteurs, qui n'ont pas toujours le contrôle sur leur mesure, mais qu'elles s'inscrivent aussi dans une économie de l'attention où elles prennent une valeur marchande. Pour cette raison, *l'usage des usages*

1 Matthew G. KIRSCHENBAUM, *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2008, p. 109.

2 Dominique BOULLIER, « L'attention : un bien rare en quête de mesures », *Sciences de la société*, n° 87, 1^{er} décembre 2012, p. 128-145 (en ligne : <http://journals.openedition.org/sds/1598>, consulté le 12 septembre 2022).

des exemplaires numériques est actuellement un enjeu politique majeur, qui justifie que leur appropriation soit aussi devenu une lutte plus consciente.

En effet, c'est peut-être le degré de contrôle qu'un lecteur peut revendiquer sur son exemplaire numérique qui va déterminer le plus durablement la manière dont il va ou non se l'approprier. Puisque l'exemplaire vécu est *mon* exemplaire, il importe en effet de savoir où et comment ses données sont stockées, dans quelle mesure il m'est permis de les modifier, de les dupliquer ou de les sauvegarder, et ce qu'il advient des éventuelles données que produit ma consultation. Du fait de leur existence temporaire, il peut être intéressant pour un lecteur de pouvoir en assurer lui-même la conservation et de se constituer des bibliothèques sous la forme d'archives qu'il pourra convertir au gré des mises à jour et de l'obsolescence des formats. Cependant, de nombreux obstacles techniques s'opposent à un contrôle total des exemplaires. D'une part, tout contenu consulté en ligne n'est pas stocké sur ma machine, mais sur un serveur extérieur, ce qui restreint l'étendue de ce que je peux en faire ; d'autre part, la gestion des droits numériques impose parfois des limitations dans la reproduction des exemplaires qui vont encadrer leur consultation. Ainsi, si j'achète un e-book pour la liseuse Kindle d'Amazon, il sera au format AZW, un format propriétaire, qui ne me donne pas accès au code du fichier et m'empêche de le copier librement. Ce type de fichier est prévu pour n'être lisible que sur des liseuses de la marque, et pour empêcher toute copie en dehors de ce système : cela signifie concrètement que si je perds ma liseuse ou les droits d'accès à mon compte, je ne pourrai plus consulter mes exemplaires. Le même type de problème affecte la question des annotations numériques. Marc Jahjah souligne ainsi que les modalités d'appropriation que peuvent produire ces gestes numériques sont dépendantes du contrôle que les éditeurs accordent aux lecteurs sur les documents annotés :

Le degré d'utilité [des logiciels d'annotation numérique] est cependant tributaire des politiques d'accès restrictives menées par des diffuseurs qui permettent parfois la consultation sans le téléchargement libre, pourtant indispensable à l'appropriation d'un document à partir des transformations multiples réalisées dans différents espaces et selon des buts intellectuels variés. L'écriture « sur » le document est alors rendue impossible et le travailleur du savoir se trouve condamné à n'envisager qu'une solution : la prise de notes sur un support ou une interface différents. De même, s'il veut photographier certains passages d'un livre imprimé en bibliothèque, pour en garder une trace ou pour le retravailler, le manipulateur est immédiatement arrêté dans sa démarche. On peut certes comprendre une telle logique dans le cas des surfaces imprimées, où chaque trace s'apparente à une marque potentiellement envahissante pour un autre – c'est pourquoi, depuis le XIX^e siècle, le « tabou des *marginalia* » a frappé le monde des bibliothèques -,

mais dans un contexte numérique, elle relève de stratégies de contrôle et parfois d'abus juridiques¹.

Les limitations d'accès aux exemplaires numériques rendent aussi plus complexe l'établissement d'un standard ouvert d'annotation qui permette leur circulation d'un logiciel de consultation à l'autre². La question centrale du contrôle de l'utilisateur, au cœur des mouvements pour le logiciel libre et les formats ouverts, oppose donc, pour reprendre à la suite d'Yves Citton la terminologie d'Ivan Illich sur les types de machines³, des systèmes mécaniques de lecture « hétéronomes », qui ne permettent pas l'intervention des lecteurs et limitent ainsi l'appropriation des exemplaires, et des systèmes « conviviaux », « ouvert[s] aux interventions et aux réparations de leur utilisateur⁴ ». Le degré d'ouverture d'un exemplaire déterminera de ce point de vue les modulations et les transformations techniques auxquelles il peut se prêter, et donc son potentiel d'appropriation.

Peut-être plus visiblement que pour le livre, ce sont donc mes capacités d'action face à l'exemplaire numérique qui vont jouer sur son statut d'exemplaire vécu. Comme on l'a vu précédemment, c'est souvent en premier lieu sur sa mise en forme que l'on me permet d'agir, en ajustant mon affichage de diverses manières. L'exemplaire vécu sur écran aura donc tendance à se distinguer par sa présentation (zoomée, en « mode sombre », redimensionnée...) et parfois même par sa composition personnalisée (c'est tout le principe des réseaux sociaux, qui agrègent toutes les publications auxquelles un utilisateur a souscrit). C'est à la fois une conséquence de sa nature temporelle et de son mode de consultation mécanique, qui me donne accès à divers outils d'édition. Mais on peut considérer plus largement que l'appropriation des exemplaires numériques passe aujourd'hui par des pratiques de curation, soit des « pratiques visant à rassembler, organiser et afficher des contenus dans un environnement donné⁵ », qui peuvent être aussi bien privées (l'archive d'un lecteur organisant pour lui-même sa bibliothèque numérique) que publiques. Ce deuxième cas renvoie à des situations très diverses de diffusion des exemplaires par leurs lecteurs : partage

1 Marc JAHJAH, « L'annotation, pratique et technique d'appropriation de la documentation », *Documentaliste - Sciences de l'information*, vol. 4, n° 49, 2012, p. 12-13 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01638122>, consulté le 12 septembre 2022), p. 12.

2 Marc JAHJAH, « Annotations numériques : les conclusions des derniers travaux de standardisation », <https://marcjahjah.net/224-annotations-numeriques-conclusions-derniers-travaux-de-standardisation>, 16 novembre 2011.

3 Yves CITTON, *Gestes d'humanités*, *op. cit.*, p. 68 et suivantes.

4 *Ibid.*

5 Marcello VITALI-ROSATI, « Pour une définition de l'éditorialisation », sur *Culture numérique. Pour une philosophie du numérique*, <http://blog.sens-public.org/marcellovitalirosati/pour-une-definition-de-leditorialisation/>, 5 janvier 2018.

sur les réseaux sociaux, archivage et référencement d'un texte dans un dépôt public, republication avec commentaires... Je reviendrai au chapitre 7 sur ces questions qui tiennent, par leur dimension collective, d'un processus d'éditorialisation qu'il faudra définir. On peut pour le moment se contenter de souligner que ces pratiques, qui suggèrent une forme d'appropriation par la participation à la « vie » publique de l'exemplaire, constituent un pan de l'action lectorale qui n'est pas entièrement nouveau mais prend avec le numérique une ampleur tout à fait inédite et intègre au répertoire des lecteurs de nouveaux gestes périphériques. S'ils sont propres aux environnements numériques, il arrive pour autant que ces gestes débouchent sur la production d'exemplaires papier uniques, par le biais de l'édition à la demande :

Aujourd'hui, sur l'internet, vous pouvez faire imprimer votre livre pour quelques dollars, qu'il s'agisse de livres de photos ou de livres personnels comme le livre des Tweets de James Bridle. Vous pouvez constituer les contenus de votre choix sur Wikipédia et les imprimer au format livre avec PediaPress. Vous pouvez composer vous-même votre guide de voyage en récupérant des contenus dans des bases de photos, sur l'internet, sur des guides en ligne. [...] Le livre devient un produit personnel, un service qui s'intègre dans un ensemble d'autres services et d'autres outils techniques¹.

On retrouve donc ici le livre, mais un livre qui est déjà le fruit de ma lecture et peut en accueillir de nouvelles. Les liens entre numérique et imprimé signalent dans ce cas que les modalités d'appropriation des exemplaires ne doivent pas nécessairement être pensées en opposition, mais peuvent aussi se compléter.

Enfin, si l'exemplaire numérique ne vieillit pas de la même façon que le livre, cela ne signifie pas qu'il ne soit pas associé à une certaine mémoire sensorielle, qui dépend aussi bien d'une interface logicielle que l'on aura à s'approprier que d'un système machinique donné. Dans la mesure où le contexte de production technique de ces exemplaires évolue beaucoup plus vite que celui des exemplaires papier, l'époque de lecture sera sur ce point déterminante. L'expérience de lecture d'une œuvre web dans les années 2000 différait de ce qu'elle est de nos jours à la fois visuellement et sur le plan kinésique. Les vitesses de connexion se sont notamment beaucoup améliorées, ce qui implique des évolutions dans le ressenti des gestes de consultation. À l'inverse, le fait d'émuler des œuvres codées en Flash pour pouvoir les lire aujourd'hui peut parfois et selon les machines, ralentir leur exécution, très probablement en raison de l'ajout d'une interface technique supplémentaire. Ces changements rapides expliquent pourquoi certaines œuvres numériques jouent d'une nostalgie pour des formes

1 Hubert GUILLAUD, « Qu'est-ce qu'un livre à l'heure du numérique ? », dans Marin Dacos (dir.), *Read/Write Book : Le livre inscriptible*, Marseille, OpenEdition Press, 2010, p. 34-47 (en ligne : <http://books.openedition.org/oep/147>, consulté le 12 septembre 2022), p. 38.

techniques plus anciennes, qu'elles vont chercher à imiter : on en avait vu un exemple avec *It is as if you were doing work*, qui s'inspirait des sensations de navigation et de l'esthétique d'un bureau informatique dans le système d'exploitation Windows 95. Une partie des impressions de lecture se déporte aussi de manière assez logique sur les machines utilisées pour lire : les particularismes de tel ou tel exemplaire papier peuvent parfois trouver un équivalent dans le mode de fonctionnement spécifique de tel ordinateur ou de tel logiciel impliqué dans la consultation des textes. Ces machines elles-mêmes, cependant, ont une durée de vie qui reste inférieure à celle de bien des livres, et leur remplacement régulier implique que nos manières de lire se transforment sans doute de façon plus continue et plus perceptible que face aux exemplaires papier.

Enjeu éditorial et politique, la production d'un exemplaire vécu sur écran engage donc le fonctionnement de tout l'environnement numérique de lecture. De manière générale, on peut considérer que l'appropriation numérique a la particularité de favoriser, plus nettement que sur papier, des pratiques éditoriales diverses qui font des exemplaires vécus des exemplaires vivants, toujours susceptibles d'évolutions.

Conclusion

De la palette des gestes qui s'offrent à ma lecture jusqu'aux différentes incarnations d'un exemplaire vécu, on mesure la diversité et l'efficace matérielle variable de manières de lire individuelles que l'on peut voir comme autant de mécanismes d'appropriation, de façons de se faire lectrice ou lecteur, pour un temps plus ou moins long et face à un exemplaire donné. À travers les catégories de gestes et de performances proposées, on a cherché à construire un cadre au sein duquel une telle diversité et les singularités qu'elle abrite puissent être pensées. L'action lectorale n'y est plus conçue uniquement sur un plan interprétatif, comme elle l'était traditionnellement au sein des théories de la lecture, mais à un niveau qui entremêle les dimensions concrètes et abstraites des corps et des gestes. Cette appréhension matérielle permet de rendre compte pleinement de *ce avec quoi on compose* dans la lecture : les normes matérielles, qu'elles soient celles des exemplaires, de leurs usages, ou plus largement propres à différents états de la société, jouent donc dans ce modèle un rôle déterminant, de même que les habitudes, occasions, habiletés et expériences de chacun·e.

La manière dont nous agissons notre lecture, la performons et la signons sans qu'elle nous appartienne entièrement a des effets sur les exemplaires que la notion d'exemplaire vécu

permet d'étudier. Ils montrent aussi, au-delà du seul phénomène d'appropriation, que tout exemplaire ne se fait véritablement objet de lecture qu'au contact d'un corps en action qui participe à le forger. En regard, se pose aussi plus largement la question du répertoire personnel de gestes et de performances auquel chaque lectrice ou lecteur a accès : que s'autorise-t-on face à un exemplaire, et que nous autorise-t-il ? Dans la mesure où les réponses à cette question se renouvellent d'un·e lecteur·ice et d'une lecture à l'autre, il apparaît que l'action lectorale telle qu'on a voulu la penser est un foyer de différenciations multiples. Plutôt que de traiter la diversité des lectures qui s'y dessine comme inthéorisable, on a cherché à y tracer des carrefours de variations et à identifier les lignes principales qui séparent nos expériences et nos postures. En découle une esquisse de cartographie des possibles matériels offerts par la lecture, possibles que chacun·e est susceptible, d'un moment à l'autre et au gré de l'oscillation des manières de lire, d'incarner.

La différenciation de nos lectures peut donc se construire au niveau de nos performances et des choix de posture que nous faisons face à nos exemplaires. Mais elle peut aussi, à un autre niveau, être programmée par les exemplaires eux-mêmes. De ce point de vue, l'un des phénomènes les plus notables concerne les exemplaires qui provoquent structurellement une diffraction des lectures, séparant nettement les modalités de ma consultation de celles des autres lecteur·ice·s en donnant accès à des états différenciés du texte. Il s'agit des exemplaires que l'on dira interactifs, un terme qui, au sein d'un paradigme matériel de lecture, mérite d'être examiné à nouveaux frais.

Chapitre 6 — L'exemplaire interactif : une poétique de la divergence des lectures

Connaissez-vous la nouvelle ? Il n'y a plus de bibliothèque. Chacun désormais lira à sa guise¹.

Maurice BLANCHOT, « Le mot d'ordre »

Introduction

En septembre 1984 paraissait dans la revue *Critical Inquiry* un article rédigé à quatre mains par le théoricien Normand Holland et le chercheur Anthony Niesz. Sobrement intitulé « Interactive Fiction », la contribution s'ouvre par une double citation reconstituant un passage du récit d'aventure numérique *His Majesty's Ship Impetuous* de Robert Lafore² tel qu'expérimenté par chacun des auteurs³. Comme son titre le laissait deviner, l'œuvre se déroule sur un navire de guerre, et l'on découvre alors les deux critiques en posture de commandement, confrontés à une décision stratégique importante.

« Dois-je gréer les filets d'amarrage, capitaine ? » s'enquit le commandeur, Mr. Stayson. La petite baie appartenait au territoire français, mais elle se trouvait au centre d'une portion de côte déserte, et la probabilité qu'on envoie contre eux une expédition d'abordage était faible.

Niesz se tourna vers Mr. Stayson : « Non, jamais à une si courte distance du rivage. »

« Bien, capitaine. » Stayson désapprouvait de toute évidence cette décision, mais était trop avisé pour insister auprès de son supérieur.

« Dois-je gréer les filets d'amarrage, capitaine ? » s'enquit le commandeur, Mr. Stayson. La petite baie appartenait au territoire français, mais elle se trouvait au centre d'une portion de côte déserte, et la probabilité qu'on envoie contre eux une expédition d'abordage était faible.

Holland se tourna vers Mr. Stayson : « Affirmatif, Stayson. Qu'est-ce que vous vous imaginiez ? »

« Eh bien voilà... » S'en suivit une conversation technique de quelques minutes, puis Stayson alla gréer les filets d'amarrage⁴.

1 Maurice BLANCHOT, « Le mot d'ordre », dans *Après coup, précédé par Le Ressassement éternel*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 63.

2 Robert LAFORE, *His Majesty's Ship "Impetuous"*, Interactive Fiction, 1980.

3 Anthony J. NIESZ et Norman N. HOLLAND, « Interactive Fiction », *Critical Inquiry*, n° 11, The University of Chicago Press, 1984, p. 110-129.

La transcription dont ont fait l'objet ces extraits efface le découpage originel du récit, puisque deux unités textuelles sont en réalité fusionnées : celle qui précède la réponse apportée par le capitaine, et celle qui lui fait suite. Les paragraphes ainsi créés ne gardent pas non plus trace des manipulations auxquelles ont dû se livrer Niesz et Holland afin de passer d'une unité à l'autre, et dont ils rendent compte dans le corps de l'article : chaque réponse (dans une forme simplifiée du type « oui/non ») a été saisie au clavier dans le terminal proposé par l'interface de l'œuvre, déclenchant l'affichage de l'unité suivante. Ainsi, les portions de la citation se donnent à lire comme le produit remis en forme de deux performances de lecture différentes, que ce soit du point de vue des gestes effectués ou de la posture adoptée vis-à-vis du récit en cours.

L'originalité d'une telle introduction, du moins lorsqu'on l'aborde avec un regard matériel, est qu'elle nous confronte à la manière dont se manifeste ce que l'on nomme communément « interactivité » du point de vue des lecteurs. En effet, Holland et Niesz sont ici amenés à endosser les rôles de deux récepteurs qui, face au même texte, et en utilisant peut-être la même disquette et le même ordinateur, n'ont concrètement pas lu la même chose. Cette expérience différenciée les pousse, sur le plan méthodologique, à créer un *nouveau* texte, une version « lissée » et synthétique de deux portions d'exemplaires différentes, qui n'existent normalement pas côte à côte dans la consultation telle qu'elle est programmée dans l'œuvre d'origine. Une telle divergence des lectures semble plus radicale que celle évoquée au chapitre 3, où l'on abordait la construction de variations au sein d'une même collection d'exemplaires : ici la variante se situe plus nettement du côté de la réception, à partir d'un exemplaire qui propose, pour sa lecture, plusieurs organisations matérielles concurrentes et qui en conditionne l'accès aux gestes de lecture effectués. La notion d'identité textuelle se trouve ainsi remise en cause de manière plus perceptible à l'échelle de la lecture individuelle, qui n'est plus censée accéder à la « totalité » du texte. Cette déstabilisation a des effets majeurs sur la manière dont Niesz et Holland vont pouvoir décrire ce qu'ils appellent « fiction

4 « “Shall I rig the boarding nets, Sir?” This was the sailing master, Mr. Stayson ... Although the little bay was on the French mainland, it was centered in a deserted stretch of coast, and the likelihood of a boarding party being sent against them was remote. Niesz turned to Mr. Stayson. “Never rig boarding nets this close to shore.” “Yes, Sir.” Stayson obviously disapproved of this decision but knew better than to pursue the matter with his captain. »

“Shall I rig the boarding nets, Sir?” This was the sailing master, Mr. Stayson ... Although the little bay was on the French mainland, it was centered in a deserted stretch of coast, and the likelihood of a boarding party being sent against them was remote. Holland turned to Mr. Stayson. “Ay, ay, Stayson. What did you think?” “Well, it's like this, Sir.” There followed a few minutes of technical discussion before Stayson went to rig the boarding nets. »

Ibid., p. 110. Je traduis.

interactive » : forcés de rendre compte des manipulations accomplies sur ordinateur, des attitudes adoptées face à l'avatar fictionnel que l'aventure leur fait incarner, ils en viennent à *comparer* leur expérience de lecture.

Il n'est pas certain que les deux critiques aient tout à fait conscience, au moment où ils s'y livrent, des enjeux théoriques qui sous-tendent une telle opération intellectuelle. Le caractère interactif des fictions numériques qui les intéressent est en effet abordé avant tout dans ses effets de personnalisation : c'est l'influence dont peut se prévaloir le lecteur individuel sur le cours du récit qui est au cœur de leur propos. Cette influence débouche selon eux sur une agentivité nouvelle : l'enchaînement des événements fictionnels dépendrait des actions effectuées par le lecteur, qui se verrait investi du pouvoir de « modifier l'intrigue ». Leur perspective, on le comprend, est plus narrative que matérielle, raison pour laquelle ils considèrent que c'est « l'histoire » qui ne continue pas tant que le lecteur n'a pas agi¹. Ainsi lorsqu'ils déclarent que ce qui sépare les deux paragraphes qu'ils ont lus est d'une importance comparable pour la littérature à ce qui sépare la situation d'« un public de cour assistant à une lecture de Chaucer » (« a courtly audience listening to a Chaucer reading ») et d'un « lecteur solitaire plongé dans son exemplaire de *The Faerie Queene* » (« a solitary reader poring over his private copy of *The Faerie Queene* »)², c'est surtout le caractère révolutionnaire d'une « réponse » lectorale à la fiction qui est mis en avant, et non la manière dont le médium structure l'accès à un texte. Holland, qui développe à la même période une théorie de la lecture individualisante d'inspiration psychanalytique³, reconnaît dans la prise en compte des mots saisis au clavier par chacun un écho à son propre modèle de réception, qui accorde une grande importance à la variété des configurations identitaires influençant l'interprétation. Au lecteur individuel correspondrait donc un texte individuel au caractère flottant, émanant de ses choix beaucoup plus que de la forme spécifique de l'exemplaire qu'il consulte. Le statut partiel ou parcellaire de ce qui a été lu, de même que la structure ayant permis de telles variations, ne sont pas interrogés. Aussi les aventures du capitaine Holland et du capitaine Niesz ont-elles, encore aujourd'hui, un goût d'inachevé.

Elles nous disent pour autant beaucoup de la place, dans le champ critique, d'un concept qu'elles ont contribué de manière déterminante à y introduire. Cet article possède en effet une valeur historique : il serait le premier, selon Espen Aarseth, à utiliser l'expression

1 *Ibid.*, p. 111.

2 *Ibid.*, p. 110.

3 Norman N. HOLLAND, *The I*, New Haven, Yale University Press, 1985.

« fiction interactive » dans une perspective littéraire¹. Ses auteurs l'empruntent directement à Robert Lafore, qui en est l'un des promoteurs dans le milieu de l'industrie informatique². Ainsi importé au sein des études littéraires, le terme va connaître la fortune que l'on sait. On notera que dans leur analyse, et c'est ce qui explique que je m'y intéresse, Niesz et Holland convoquent autour de l'interactivité, de manière tout à fait emblématique, l'essentiel des notions que j'ai examinées jusqu'ici : lecture individuelle, action et gestes lectoraux. Cependant, cet entrelacement théorique se fait à l'écart des phénomènes matériels qui déterminent le type de lecture qu'ils tentent de décrire. Malgré un intérêt certain pour le fonctionnement du programme informatique permettant de déployer une aventure à embranchements, les analyses proposées continuent de s'appuyer sur une conception du texte avant tout mentale, qui brouille singulièrement la portée des notions sollicitées. C'est sans doute ce qui explique que l'article prête le flanc à l'essentiel des critiques qui ont été adressées, depuis sa diffusion dans les études sur le numérique dans les années 1990, au concept d'interactivité : on lui reproche notamment son manque de rigueur, son caractère nébuleux, et certains, au premier rang desquels Aarseth, le jugent même idéologique³ tant il est associé à la promotion du support numérique comme matrice d'un nouveau « pouvoir » du lecteur.

C'est pour tenter d'échapper à de tels glissements théoriques que le chercheur norvégien propose de remplacer l'interactivité par l'ergodicité, concept qu'il développe dans une direction plus matérielle puisque qu'il lui permet d'envisager l'action donnant sens au texte lu sur un plan concret. Dans une telle perspective, les textes interactifs, rebaptisés « cybertextes », sont décrits comme des « machines produisant des variantes d'expression » (« machine for the production of variety of expression⁴ »). Cette variété proposée à la lecture est la même que celle que je relevais dans l'expérience de Niesz et Holland, et à ce titre la réorientation qu'Aarseth propose me fournit l'impulsion théorique pour poser à mon tour la question suivante : que reste-t-il du concept d'interactivité si on l'examine du point de vue de l'exemplaire ? Comme la sienne, mon approche est en effet matérielle plus qu'elle n'est directement technique : elle incite à se demander ce qui, dans la lecture, peut être dit interactif de manière signifiante, c'est-à-dire d'une manière qui dépasse le seul stade fonctionnel (qui

1 Espen J. AARSETH, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 48.

2 Robert LAFORE, *His Majesty's Ship "Impetuous"*, *op. cit.* « Interactive Fiction » est en fait le nom de la société créée par Lafore pour diffuser ses logiciels de narration interactive.

3 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, *op. cit.*, p. 48-51.

4 *Ibid.*, p. 3.

réduirait effectivement la notion au support numérique) et qui dote le terme d'une épaisseur conceptuelle plus affirmée. À la différence d'Aarseth, cependant, qui développe essentiellement une théorie du (cyber)texte, la pensée de l'exemplaire que je cherche à construire est avant tout une pensée de la lecture, dans la mesure où elle s'appuie sur les objets textuels propres aux lecteurs. À ce titre, elle oriente l'analyse vers les conséquences spécifiques que le phénomène interactif va avoir sur la réception.

Si l'on revient au cas d'école que nous fournissons, de manière assez théâtrale, Niesz et Holland, ce n'est donc pas en soi « la variété d'expression » produite par les textes qui va m'intéresser, mais plutôt la manière dont cette variété sépare les lectures et crée des situations où tout l'exemplaire n'est pas toujours lu au sein d'une lecture réputée complète. Dans ce cadre, le phénomène saillant serait donc la variabilité des états de l'exemplaire accessibles, et la façon dont ils s'articulent aux gestes de lecture accomplis par les différents lecteurs. L'interactivité peut alors être redéfinie comme un *phénomène de mise en tension matérielle de plusieurs lectures possibles*.

En effet, comme on l'a constaté à travers cet exemple, deux performances de lecture différentes débouchaient sur l'accès à deux pans d'exemplaires différents, à l'issue de ce qui peut effectivement être considéré comme un choix, qu'il soit éclairé ou non. La citation d'exergue de l'article, qui rassemble ce qui a été séparé par la lecture, renvoie ainsi à une situation où chaque consultation peut accéder à différents états du texte au sein d'un même exemplaire ; où plusieurs lecteurs consultant un même exemplaire n'accéderont pas au même état textuel ; et où plusieurs lecteurs lisant chacun leur propre exemplaire sont également susceptibles de ne pas avoir lu la même chose. La divergence de lecture devient donc le procédé matériel déterminant de l'interactivité, dans une démarche qui procède en quelque sorte de façon négative en comparant les lectures individuelles et en cherchant à considérer les effets de leur division.

Sur le plan méthodologique, il faut souligner qu'une telle approche de l'interactivité d'exemplaire n'est qu'une compréhension parmi d'autres du phénomène interactif : celui-ci a trouvé des clarifications conceptuelles dans des cadres de référence différents¹. Elle permet uniquement de rendre compte de la manière dont l'interactivité se manifeste dans un

1 On reviendra plus en détails sur ces modèles, mais on peut d'ores et déjà citer Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, René AUDET et Richard SAINT-GELAIS, « L'ombre du lecteur. Interaction et lectures narrative, policière, et hyperfictionnelle », *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, n° 36, 2003, p. 35-50 et Olivier CAÏRA, *Jeux de rôle : les forges de la fiction*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

paradigme de l'exemplaire, et des questions qu'elle peut y soulever. Pour cette raison, je m'en tiendrai ici aux applications textuelles d'un concept qui a été mobilisé dans de nombreux champs, avec plus ou moins de bonheur. L'examen des modes de programmation de la divergence par les exemplaires interactifs offre l'occasion de prolonger l'approche pluralisante de la lecture qui a été adoptée jusqu'ici en la confrontant à une catégorie spécifique d'exemplaires et à leurs propriétés. Elle remobilise également sous l'angle précis de l'action programmée certains enjeux de l'agentivité lectorale établis au chapitre précédent. De ce point de vue, les exemplaires interactifs constituent à la fois un cas particulier éclairant pour la lecture d'exemplaire, et une catégorie poétique déterminante pour sa théorisation.

Afin de justifier et d'explicitier la reformulation du phénomène interactif qui est proposée, il sera dans un premier temps utile de revenir plus en détails sur les différents glissements de sens et tensions idéologiques qui ont marqué la notion, afin de préciser ses rapports à la matérialité textuelle et à l'action. On constatera que c'est finalement en prenant à revers les connotations de liberté qui lui sont souvent attribuées, et en prêtant attention à la négativité induite par la notion de possible et de choix que l'on pourra proposer une compréhension théorique plus stable de l'interactivité. Dans un deuxième temps, on tentera de dégager, en s'appuyant sur la catégorie des gestes de réaction établie au chapitre 5, une typologie des différentes formes d'interactivité, correspondant à autant de modèles de différenciation programmée des lectures par variation des exemplaires. Une comparaison des structures de diffraction propres à chaque type permettra notamment de mettre en lumière ses effets sur la lecture individuelle : lire interactivement, c'est en effet renoncer à certains états de l'exemplaire, à certains choix ou gestes, mais c'est aussi être confronté·e, de manière indirecte ou plus concrètement, à d'autres lectures possibles et par extension à d'autres lecteurs possibles. À l'horizon de l'interactivité, c'est ainsi la question de la mise en commun des performances de lecture et de la formation, autour de certains exemplaires partagés, de « communautés » résiduelles, qui se pose. En ce sens, la notion permet de travailler plus intimement notre position de lectrice et de lecteur, en nous rappelant que si nous lisons toujours singulièrement, nous ne lisons peut-être jamais pleinement seuls.

I. Inventer l'exemplaire interactif

Terme « vague et envahissant ¹», « surexploité² » et en définitive « problématique³ », l'interactivité est sans doute le concept inhérent au vocabulaire numérique qui suscite le plus de critiques et de remises en cause. Y recourir, qui plus est dans le cadre d'une démarche centrée sur la matérialité textuelle, demande donc de procéder à un déminage minutieux afin de montrer d'une part comment on peut en arriver à une compréhension matérielle fonctionnelle de la notion, et d'autre part de quels autres usages on se différencie ce faisant. Contrairement à l'exemplaire, plutôt négligé par le vocabulaire critique, l'interactivité est en effet une locution saturée, au sein de laquelle se superposent des enjeux divers qui menacent sa cohérence interne. Sa double association disciplinaire au récit et au jeu (notamment vidéo) a contribué à la marquer comme une notion narratologique⁴, non sans soulever quelques objections⁵, et à entourer le type d'action qu'elle engage du côté de la réception de connotations positives liées à l'idée de liberté ludique, déjà mobilisée dans les théories de la réception pour décrire les mouvements de l'interprétation⁶. À ces aspects, qui étirent déjà le concept dans des directions assez différentes, il faut ajouter des origines technologiques qui le distinguent de la plupart des termes habituellement employés dans le champ littéraire, et en font ainsi un point de concentration des tensions inhérentes à la place accordée à la technique.

Parler d'interactivité n'est, dans ces conditions, jamais une opération neutre, et en parler en termes matériels, en interrogeant ses apports à la lecture d'exemplaire, est loin d'aller de soi. Si cette perspective nous éloigne du terrain ludo-narratif, elle a l'intérêt de

1 Janet Horowitz MURRAY, *Hamlet on the Holodeck : The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1997, p. 128, « vague and pervasive ».

2 Lev MANOVICH, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2001, p. 228, « overused word ».

3 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des nouveaux médias*, thèse de doctorat, sous la direction de Bertrand Gervais, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, p. 155.

4 Voir à ce sujet Serge BOUCHARDON, *Littérature numérique: le récit interactif*, Paris, Hermès science publications : Lavoisier, 2009.

5 Lev MANOVICH, *The Language of New Media*, *op. cit.*, p. 228. Dans leur article « Le récit en jeu : narrativité et interactivité », Bertrand Gervais et Samuel Archibald soulignent pour leur part qu'ils voient une contradiction dans les termes de l'expression « récit interactif » : Samuel ARCHIBALD et Bertrand GERVAIS, « Le récit en jeu : narrativité et interactivité », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 25 avril 2007, p. 27-29.

6 Sur ce phénomène d'écho entre les valeurs ludiques des théories de la réception et les technologies interactives, voir Estelle MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, thèse de doctorat, sous la direction de Nathalie Piégay, Paris, Sorbonne Paris Cité, 2017, particulièrement le chapitre 3, « Lire à l'ère numérique : de la fiction d'interaction au refus de la sidération ».

présenter la notion sous un autre éclairage, qui en révèle des aspects inaperçus. Un regard non-dualiste permet d'abord de mettre en lumière ses deux sources historiques et les interférences conceptuelles auxquelles elles ont pu donner lieu. Centre névralgique de ces contradictions, la notion de programme, qui appuie l'interactivité dans sa dimension technique, fera l'objet d'une réappropriation matérielle : comprise comme mécanisme déterminant dans l'exemplaire plusieurs organisations concurrentes, elle ouvrira à une appréhension transversale du phénomène interactif, souvent limité au support numérique. L'importance accordée dans ce cadre à l'idée d'une divergence programmée des lectures invite à considérer autrement un terme traditionnellement associé, sur le plan de la réception, à une agentivité positive. Au prisme de l'exemplaire, l'interactivité apparaît en effet non pas négativement mais, dans un sens presque photographique, *en négatif*, déplaçant le regard théorique dans les creux du non-lu.

A. Les deux langues de l'interactivité littéraire : de la rétroaction à l'interaction

Malgré les attaques dont le terme d'interactivité fait l'objet, on constate qu'il ne semble disparaître ni du champ critique, ni du discours médiatique dont il est partiellement issu et qui entretient encore largement son influence. C'est en partie pour cette raison que j'ai choisi non seulement de le conserver mais encore de l'investir, à la suite d'autres travaux qui, tout en prenant acte de ses limites, soulignent sa résilience et son pouvoir de suggestion¹. En effet, peut-être faut-il voir dans cette longévité un appel théorique qui ne serait pas entièrement comblé, ainsi que la trace d'une friction persistante entre le littéraire et le technique. On constate en tout cas de manière assez nette que, d'une mention à l'autre, le terme ne se voit pas systématiquement attribuer le même sens, ce qui appelle à une analyse plus poussée.

L'hypothèse que je voudrais défendre ici est que les difficultés d'usage du concept tiennent à l'incertitude du modèle interactionnel auquel il réfère, qui renvoie alternativement à la communication homme-machine et à la communication interpersonnelle, incertitude qui se répercute également sur la matérialité de l'« activité » dont il est question. Les deux parties du terme posent en effet problème : ni la nature de l'*action*, ni celle des acteurs *entre* lesquels elle a lieu ne sont clairement identifiées. Cette hésitation interprétative me semble explicable

1 Samuel ARCHIBALD et Bertrand GERVAIS, « Le récit en jeu », *op. cit.*

si l'on considère que son histoire est, peut-être plus que toute autre notion critique, marquée par des tiraillements propres au dualisme allographique : on y retrouve en effet les mêmes problèmes que ceux qui affectaient, dans le paradigme linguistique, la définition du texte. Cela tendrait aussi à montrer que l'interactivité relève plus d'une poétique des textes (ou des exemplaires) qu'elle ne constitue un modèle solide pour penser l'action lectorale, ce qui est pourtant souvent le rôle qu'on a essayé de lui faire jouer. Elle est donc une notion idéale pour illustrer la manière dont la textualité numérique a pu influencer les logiques conceptuelles en place dans le champ littéraire, tout en en faisant ressortir les contradictions.

Interactivité / interaction

Il est utile, pour en faire l'archéologie, de revenir à l'article fondateur de Niesz et Holland qui, en introduisant l'interactivité dans le domaine littéraire, contient déjà tous les éléments qui vont en faire un concept aussi polymorphe : l'importation, dans le discours critique, d'un terme issu de l'industrie informatique ; le glissement d'une compréhension technique du terme vers une compréhension linguistique ; la réduction du phénomène à la littérature numérique, dont il serait une composante exclusive ; et son inscription dans un paradigme spécifique de l'action, insistant sur la positivité de la participation lectorale. Ce sont d'abord les deux premiers points, les plus déterminants sur le plan disciplinaire, qui peuvent nous renseigner sur la manière dont l'interactivité a pu tenter de « devenir littéraire ».

Dans le commentaire qu'il donne de l'article « Interactive Fiction », Espen Aarseth reproche à Holland et Niesz l'importation dans la critique d'un vocabulaire industriel et publicitaire, repris tel quel sans analyse de sa charge idéologique¹. L'expression, visiblement mise en avant sur la jaquette de *His Majesty's Ship Impetuous*, est probablement la première concaténation d'un terme informatique et d'un terme normalement associé à un univers littéraire. Pour mieux en comprendre les enjeux, il faut souligner ses origines techniques. Les programmes dits interactifs apparaissent dans les années 1960². Il s'agit de programmes qui acceptent des *input* de la part de leur utilisateur pendant qu'ils tournent : en d'autres termes, ils peuvent modifier leur résultat en fonction d'un signal émis par un humain utilisant par exemple le clavier pour saisir des commandes, ce qui correspond à un fonctionnement en boucle de rétroaction (*feedback loop*). Les programmes interactifs s'opposent aux

1 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, op. cit., p. 48.

2 Brad A. MYERS, « A Brief History of Human-Computer Interaction Technology », *Interactions*, vol. 2, n° 5, mars 1998, p. 44-54.

programmes dits « à traitement par lots » (*batch processing*), qui s'exécutent sans pouvoir être déviés de leur cours par des *input*¹. L'interactivité est donc d'abord un phénomène purement technique, qui représente à l'époque de son apparition un progrès informatique important.

En choisissant de parler de « fiction interactive » et non, comme certains de ses concurrents, de « compunovel », Defore met implicitement en avant une innovation fonctionnelle, au lieu d'insister simplement sur le recours à l'ordinateur (*computer*) comme support original de la narration. La dimension publicitaire réside dans le fait d'associer cette nouveauté à un rapport à la fiction présenté comme inédit : le texte de promotion du catalogue de la société *Instant Software*, cité par Holland et Niesz, insiste ainsi sur la possibilité qu'offre la fiction interactive de *devenir* un personnage fictionnel², superposant corps de lecture et lecteur réel sans tenir compte de l'aspect métalectique de ces textes. Ce type de glissement est pointé par Aarseth comme typique d'une logique commerciale qui a ensuite dévoyé le terme dans une mise en scène de la liberté de choix offerte au consommateur qui s'appuie sur cette connotation de nouveauté³. Mais ce premier pas sémantique de la technique vers la représentation fictionnelle peut aussi à mon sens expliquer pourquoi Holland et Niesz vont être amenés à prolonger la rhétorique employée par les sociétés de production de fictions interactives. En se déplaçant vers la narration, l'interactivité entre en effet en écho avec un autre terme proche, qui est pour sa part bien ancré dans le vocabulaire de la théorie littéraire : celui d'interaction.

Contrairement à l'interactivité, qui renvoie à un modèle de communication humain-machine, l'interaction est plus directement liée à des échanges interpersonnels en langue naturelle, qu'ils soient oraux ou écrits. Elle renvoie de manière générale aux nombreux emprunts à la linguistique qui ont nourri la théorie littéraire à partir de la période formaliste. Dans *Théorie d'ensemble*, Julia Kristeva définissait déjà l'intertextualité comme une « interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte⁴ », mais c'est surtout chez Iser que l'on retrouve les emplois les plus réguliers dans un sens linguistique. Il envisage en effet les « interactions entre texte et lecteur » à partir des catégories interactionnelles

1 COMPUTER HISTORY MUSEUM, « Interactive Computing », <https://www.computerhistory.org/pdp-1/interactive-computing/>, 2022, consulté le 4 septembre 2022.

2 Anthony J. NIESZ et Norman N. HOLLAND, « Interactive Fiction », *op. cit.*, p. 111.

3 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, *op. cit.*, p. 48.

4 Julia KRISTEVA, « Problèmes de la structuration du texte », dans Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 299-317, p. 312.

construites par la Tavistock School, un groupe de recherche psychanalytique sur les structures de la communication. Son modèle d'interprétation s'inspire donc en partie d'échanges humains oraux, tout en tenant compte du fait que le texte, contrairement à un humain, ne peut adapter ses réponses à son « interlocuteur » : « An obvious and major difference between reading and all forms of social interaction is the fact that with reading there is no *face-to-face situation*. A text cannot adapt itself to each reader it comes into contact with¹. » Étant donné l'influence majeure d'Iser sur les théories de la réception, et la prédominance plus générale de semblables approches linguistiques dans le champ littéraire de cette époque, il n'est pas surprenant que l'article de Holland et Niesz en vienne, dans un mouvement décisif pour le futur de la notion, à superposer interactivité technique et interaction linguistique. Ils peuvent ainsi écrire :

Recent theorists of reader response (such as Stanley Fish, Norman Holland, or Wolfgang Iser) contend that all literature is in its essence interactive. The reader does not merely passively accept or receive a given literary work but through the act of reading participates along with the author in the creation of the fictional world evoked by the heretofore lifeless text².

L'adjectif « interactif », qui désignait une caractéristique technique des fictions sur ordinateur, sert désormais à qualifier les théories de la lecture qui se développent à l'époque, et leur permet de rapprocher l'expérience de lecture de *His Majesty's Ship Impetuous* du modèle des « blancs » d'Iser dans un premier temps, puis du modèle de réponse individuelle développé par Holland dans un second temps. On retrouve d'une certaine façon la tentation de concrétisation des concepts théoriques que l'on avait analysée dans la critique hypertextuelle au chapitre 1. Ici, cependant, le mouvement argumentatif n'est pas celui d'un remplacement de la théorie par la technique au prix d'une hiérarchisation, mais plutôt d'une confusion entre les deux nourrie par l'ambivalence de l'approche communicationnelle. C'est ainsi que la lecture d'une fiction interactive peut être analysée par Holland et Niesz comme produisant le sentiment d'un « véritable dialogue » (« true dialogue³ »). Tout se passe comme si les mots saisis au clavier étaient traités en tant que tels par le programme, comme si les effets de compréhension et d'incompréhension des « réponses » proposées à l'écran recoupaient ceux d'un échange entre humains. L'idée d'une co-construction du récit s'appuie ainsi sur une référence à l'oralité qui laisserait presque croire que la fiction interactive peut intégrer des

1 Wolfgang ISER, « Interaction between Text and Reader », dans Susan Suleiman et Inge Crosman (dir.), *The Reader in the Text, Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 83-105, p. 108. Il souligne.

2 Anthony J. NIESZ et Norman N. HOLLAND, « Interactive Fiction », *op. cit.*, p. 123.

3 *Ibid.*, p. 113.

choix idiosyncrasiques de la même manière que chacun·e est libre, dans une conversation, d'orienter le sujet en fonction de ses intérêts. Difficile, pour autant, de préciser dans de telles conditions à qui, exactement, parlent les lecteurs.

Signal / dialogue

Le brouillage communicationnel auquel donne lieu l'absorption de la notion d'interaction par celle d'interactivité débouche en définitive sur un problème méthodologique. Si le cadre retenu est celui de la communication homme-machine, l'interactivité reste un terme technique essentiellement descriptif, et ne peut être élevée au rang de concept théorique. Elle renvoie alors plutôt à une forme spécifique d'utilisation des ordinateurs qui, si elle pose des questions à la linguistique concernant les liens entre langue naturelle et traitement du signal, ne correspond pas à ce qu'a pu représenter l'interaction pour le champ littéraire. Si, d'autre part, on sollicite le terme dans un cadre qui prend pour modèle les échanges interpersonnels, on peut en venir à négliger la concrétude du processus technique engagé afin de l'aligner sur les promesses préexistantes portées par le concept d'interaction.

Cela explique que l'on retrouve chez Holland et Niesz la tentation d'une illusion dialogique qui donne parfois l'impression que l'on interagit indifféremment avec l'auteur et avec le programme informatique. Cette illusion se soutient par des références nombreuses à des situations d'oralité : il n'est peut-être pas anodin que les deux critiques ouvrent leur article sur le passage de la lecture publique de cour à la lecture silence personnelle. La référence à un cadre oral se retrouve aussi dans les travaux de Christian Vanderdorpe, qui fait du « dialogue » l'une des composantes essentielles de l'interactivité, et l'inscrit dans une histoire plus vaste de tous les dispositifs d'adresse au lecteur intégrés par l'écrit par imitation avec des situations d'oralité¹. Au-delà même du modèle linguistique propre aux théories de la réception, c'est toute la généalogie d'une « fiction de co-présence² » que cette approche sollicite, et l'on peut alors être tenté de faire le rapprochement entre la situation interactive telle qu'elle y est décrite et la pensée humaniste de la lecture, qui envisageait cette activité comme une « correspondance directe » avec les auteurs antiques consultés³, à la différence près que la machine remplacerait ici l'interlocuteur humain.

1 Christian VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Éditions La Découverte, 1999.

2 Sophie RABAU, *Fictions de présence : la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 409.

Si l'illusion dialogique n'implique pas nécessairement une mise à l'écart des aspects techniques de l'interactivité¹, elle en influence le traitement dans une direction contestable. La manière dont Holland et Niesz analysent le rôle des gestes de lecture sur lesquels s'appuie la fiction interactive qu'ils étudient en offre un exemple paradigmatique. Le sentiment de « vrai dialogue » produit par le texte est en effet associé à l'idée d'une réaction libre des lecteurs à la situation fictionnelle qui leur est présentée : on peut taper ce que l'on souhaite au clavier, et le texte y « répondra ». Certains mots seront « compris » par le programme (« oui », « non » et leur équivalents, dans le cas des filets d'abordage) et donneront lieu à l'affichage de l'option narrative correspondante, d'autres (*tous les autres*, en réalité) créeront au contraire une situation d'« incompréhension » qui se traduira dans la fiction (Stayson exprimera sa confusion). Bien que Holland insiste sur la « liberté illimitée » (« unlimited freedom² ») des lecteurs, qui ont la possibilité de formuler des réponses en décalage totale avec la situation de communication, force est de constater que le traitement du signal produit débouche concrètement sur trois issues immuables : le récit de l'acceptation de la proposition, du refus, ou d'un échec communicationnel. Dans la mesure où toute saisie de terme qui s'écarte du schéma simple d'un oui/non donne lieu au même affichage, il paraît abusif d'assimiler ce fonctionnement à une conversation entre humains, où l'improvisation en temps réel domine. En négligeant l'opération de traduction du signal associée au geste de saisie au clavier ainsi que le traitement de ce signal par le programme, Niesz et Holland déforment l'aspect technique de l'interactivité pour qu'elle se plie à une analyse interactionnelle.

La réduction machinique à laquelle le programme soumet la langue naturelle devient pourtant évidente si l'on considère par exemple le portage web récent de *His Majesty's Ship Impetuous* conçu par Jimmy Maher³. Comme il s'en explique dans un billet documentant le projet d'adaptation⁴, Maher choisit d'explicitement les options offertes aux lecteurs à chaque

3 Voir à ce sujet Anthony GRAFTON, « Le lecteur humaniste », dans Roger Chartier et Guglielmo Cavallo (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997, p. 209-248.

1 Christian Vanderdorpe souligne ainsi que la dialogue est insuffisant pour définir l'interactivité, et qu'il doit « être intégré à un ensemble textuel ou médiatique susceptible de modifications significatives en fonction des réponses du lecteur ». Holland et Niesz, pour leur part, analysent le fonctionnement du programme interactif utilisé dans *His Majesty's Ship Impetuous* et restreignent même, comme on le verra, leur définition de la fiction interactive au support numérique.

Christian VANDENDORPE, *Du papyrus à l'hypertexte*, op. cit., p. 107.

2 Anthony J. NIEZ et Norman N. HOLLAND, « Interactive Fiction », op. cit., p. 124.

3 Jimmy MAHER, *His Majesty's Ship Impetuous*, sur *The Digital Antiquarian*, <https://www.filfre.net/misc/impetuous/mygame/index.html>, 2011, consulté le 19 septembre 2022.

4 Jimmy MAHER, « Robert Lafore's Interactive Fiction », sur *The Digital Antiquarian*, <https://www.filfre.net/2011/09/robert-lafores-interactive-fiction/>, 1^{er} septembre 2011, consulté le 19 septembre 2022.

étape de l'intrigue sous forme de champs de texte à sélectionner. Les « réponses » des lecteurs sont ainsi pré-écrites, ce qui élimine toute possibilité de déclencher un affichage correspondant à un échec du traitement des termes choisis. Cette décision s'explique à la fois par la structure narrative de l'œuvre, qui se réduit concrètement à un nombre d'embranchements restreints et, on peut le supposer, par une volonté de diminuer l'impression de dysfonctionnement dans la lecture produite par les situations où la saisie ne peut être interprétée par le programme. Bien que l'implémentation de Maher réduise concrètement le texte lisible, elle permet également de montrer qu'il existe dans ce cas peu de différences, sur le plan fonctionnel, entre la saisie en langue naturelle et un geste de sélection apparemment plus « machinique ».

Le fait que Holland et Niesz n'analysent pas l'extension du geste de lecture engagé pose de plus nettement problème dès lors que l'on met en regard avec l'exemple traité des cas de textes numériques qui laissent à leurs lecteurs la possibilité d'intervenir en langue naturelle d'une manière qui ne fasse pas de la saisie de texte le moyen d'activation d'une commande donnée. Toutes les œuvres numériques qui intègrent une forme de réinscriptibilité, depuis des créations expérimentales comme *Update Me*¹, évoqué au chapitre précédent, jusqu'aux wiki de fiction et aux textes collaboratifs sur exemplaire partagé, autorisent en effet une certaine pérennité et un partage de l'inscription produite qui est tout à fait différente de la saisie telle qu'elle est employée dans le genre de la fiction interactive. Dans ce cas, le texte saisi intègre le texte de manière au moins provisoire, et est destiné à être lu pour lui-même sans que son contenu ait été anticipé par le programme, tandis que le « non » qui apparaît dans la fiction interactive est un « non » qui a été « pré-écrit » par l'auteur. Les gestes de saisie accomplis de part et d'autre n'ont pas du tout les mêmes conséquences et ne sont similaires qu'en apparence. S'en tenir à une approche dialogique globale fait courir à l'analyse le risque de les confondre, et de ne pouvoir rendre compte de l'action lectorale au-delà de ses effets de surface.

Numérique / analogique

Face à de tels glissements terminologiques, tout recours à la notion d'interactivité nécessite d'adopter un positionnement clair vis-à-vis de ses deux sources conceptuelles. Marie-Laure Ryan, qui étudie elle aussi les enjeux narratifs du phénomène, renonce pour sa

1 TATS, *Update Me*, <http://updateme.tats.name/index.php>, 2005.

part explicitement au modèle dialogique en distinguant deux sens du terme : un sens métaphorique, qui correspond à la participation à la construction du sens telle qu'elle est conçue dans les théories de la réception (elle cite Iser et Ingarden), et un sens concret, renvoyant plutôt (mais non exclusivement) aux technologies numériques et à la manière dont elles permettent l'intégration de sollicitations externes par les textes, auquel elle se consacre¹. À ce choix du tri, on peut opposer, du moins sur le plan de la méthode, l'entreprise de dialectisation des deux branches menée par Olivier Caïra autour du récit interactif². S'il conserve une approche communicationnelle, il distingue en effet l'interactivité à base analogique, qui s'appuie sur des interactions en langue naturelle, quelle que soit la forme qu'elles prennent (une fiction co-écrite par courriels relèvera ainsi de l'analogique, de même qu'une improvisation narrative en français oral ou en langue des signes), et l'interactivité à base numérique, qui repose sur des interactions faisant intervenir un signal univoque interprété par le biais d'un code (que celui-ci soit informatique ou relève de la simple règle, comme dans les jeux de société). Son modèle évite ainsi toute essentialisation des supports : l'improvisation et le traitement équivoque des échanges propres à la communication interpersonnelle peuvent se rencontrer dans un cadre où domine par ailleurs l'interactivité numérique, par exemple lorsque des joueurs réunis au sein d'un jeu vidéo en ligne communiquent pendant leur partie en « incarnant » leur personnage à la manière plus improvisée du jeu de rôle.

Un champ d'investigation aussi large, cependant, n'est pas envisageable dans une démarche qui s'appuie sur des logiques matérielles : chercher à saisir l'interactivité au niveau de l'exemplaire écarte en effet à la fois des questions narratologiques que l'on rencontre dans ces deux approches, et de l'ouverture à des contextes d'oralité propre à celle de Caïra. Si le paradigme dans lequel cette démarche s'inscrit semble la ramener, à la manière de Ryan, vers un sens « concret » de la notion, il faut néanmoins souligner que ce sens ne saurait se réduire à une pure technicité³. On arrivera à le définir plus précisément en identifiant ce qui, dans le processus technique, a pu appuyer l'illusion dialogique et permettre la superposition des deux modèles communicationnels, afin de dénouer l'ambivalence et de chercher à la dépasser matériellement.

1 Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, *op. cit.*, p. 16-17.

2 Olivier CAÏRA, « Jeux vidéo et jeux d'interaction en face-à-face : vers un modèle unifié d'écologie de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 27, 18 décembre 2014.

3 Ainsi que l'illustrent René Audet et Richard Saint-Gelais dans leur article « L'ombre du lecteur », *op. cit.*

B. Le « programme » interactif : d'une distinction technique à une distinction matérielle

Pour trouver le point de recouvrement des conceptions dialogiques et techniques de l'interactivité, on doit s'intéresser à la place qu'elles accordent aux différents supports textuels. La conception technique réduit en effet le phénomène interactif au support numérique et au traitement machinique du signal qu'il permet, mais il qualifie alors tautologiquement toute situation de lecture numérique : chaque geste effectué au-delà du lancement du programme (cliquer sur un lien, faire défiler une page...) est potentiellement interactif car il est traduit et intégré au processus d'affichage du texte. La conception dialogique, quant à elle, décrit théoriquement toute situation de lecture indépendamment de son support dès lors que l'on considère que les lecteurs « échangent » avec le texte pour en co-construire le sens : c'est ce qui justifiait que Ryan la qualifie de « métaphorique », et permettait de la rattacher à un rêve d'oralité présent dans la critique avant l'apparition des ordinateurs. Dans les deux cas, le caractère interactif ne semble pas apporter beaucoup d'informations, puisqu'il se confond avec un support d'une part, et avec la lecture elle-même d'autre part.

« Proto-interactivité » du papier : le nœud du programme informatique

Cependant, on remarque que Niesz et Holland, pourtant représentants de la tendance dialogique, n'étendent pas réellement le champ du concept et affirment au contraire que l'interactivité ne se manifeste authentiquement que sur support numérique :

To be sure, one can find rudimentary forms of interactive literature in print. Stretching the point, one could regard alternate endings to any narrative, either from authorial revision (as in *Great Expectations*) or deliberately (as in *The Three-penny Opera*), as interactive. (From time to time, someone writes a novel with different endings which the reader is asked to determine by shuffling the pages or choosing one of several systematic arrangements. "If you decide to search for Carlos, turn to page 5," instructs the book. This type of conditional direction, however, does not yield the sense of true dialogue that one gets from computerized interactive fiction)¹.

Il y a là un apparent paradoxe : pourquoi le « dialogue » avec le texte serait-il plus authentique sur ordinateur ? La réponse est encore une fois à chercher du côté du privilège accordé à la saisie de termes en langue naturelle dans le cours de la lecture de la fiction interactive : n'offrant pas ce genre de gestes, les exemplaires papier évoqués voient leur

1 Anthony J. NIESZ et Norman N. HOLLAND, « Interactive Fiction », *op. cit.*, p. 113.

éventuelle interactivité minimisée, alors même qu'ils possèdent une organisation réticulaire comparable à celle de l'œuvre numérique étudiée : « choosing one of several systematic arrangements » est ainsi une formule qui pourrait s'appliquer à la lecture de *His Majesty's Ship Impetuous*.

À l'autre bout du spectre conceptuel, on trouve une telle réduction justifiée en des termes plus techniques, autour de la nécessaire présence d'une boucle de rétroaction : chez Serge Bouchardon, par exemple, la notion de récit interactif implique de façon obligatoire une action programmée informatiquement¹. C'est donc autour du programme informatique que se superposeraient les deux tendances : soutenant l'interactivité sur le plan fonctionnel, il serait aussi l'instrument de l'illusion dialogique. Il faut cependant souligner qu'au sens strict, la boucle de rétroaction sur laquelle il s'appuie fonctionne justement selon un principe conditionnel que Niesz et Holland semblent réserver à l'interactivité papier et à son « dialogue » moins authentique : comme ils le montrent d'ailleurs eux-mêmes en analysant des parties du programme sur lequel s'appuie *His Majesty's Ship Impetuous*, les « réponses » apportées par le texte sont associées à certaines conditions que l'*input* soumis par le lecteur peut ou non remplir. Cette proximité fonctionnelle justifie que, dans leur analyse comme dans celle de Bouchardon, on voit apparaître des œuvres papier qui peuvent faire figure de modèles « pré-interactifs », comme la critique hypertextuelle se plaisait à distinguer des « proto-hypertextes »². Ce qui justifie implicitement leur interactivité « incomplète » est que l'action des lecteurs n'y est pas programmée informatiquement. Mais, si cela correspond à une réalité technique, peut-on pour autant considérer que ces textes sont dépourvus de programme matériel ?

Si l'on examine en effet directement la structure des exemplaires « interactifs » et « pré-interactifs » convoqués, force est de constater que les expériences de lecture qu'elle conditionne ne sont pas radicalement différentes du papier au numérique, ou ont du moins des points communs suffisamment importants pour justifier une approche plus transversale du phénomène. « Aller à la page 5 » ou « passer à 3 », comme nous y invitent le livre-jeu imaginaire évoqué par Niesz et Holland³ ou bien *Un conte à votre façon*, texte à choix de Raymond Queneau que convoque Serge Bouchardon dans son propre examen du récit

1 Serge BOUCHARDON, *Littérature numérique*, *op. cit.*, p. 31.

2 *Ibid.* Il faut d'ailleurs signaler que ces œuvres sont souvent les mêmes, l'hypertexte constituant après tout un sous-genre de la fiction interactive.

3 Anthony J. NIEZ et Norman N. HOLLAND, « Interactive Fiction », *op. cit.*, p. 113.

interactif¹, constituent des instructions qui engagent à une lecture sélective et déterminent l'accès à un certain état de l'exemplaire. Dans ce cas comme celui de la lecture d'un hypertexte ou d'une fiction à saisie de texte, le récit est pré-déterminé et les choix de parcours présentés aux lecteurs s'appuient sur des gestes précis, plus ou moins intégrés à la narration. La différence majeure entre les deux situations porte plutôt sur le type de gestes demandé ainsi que sur les conditions d'accès à la structure elle-même, mais l'organisation matérielle des exemplaires reste, du point de vue des divergences de lecture produites, comparable.

Du programme informatique au « programme » matériel

Dès lors, il apparaît que l'enjeu réel au cœur de la définition de l'interactivité est plutôt le sens que l'on donne à la notion de « programme ». On peut en effet considérer que, s'ils ne recourent pas au traitement du signal, les exemplaires papier disposent de moyens pour « programmer » à leur manière l'action des lecteurs et anticiper les effets de leurs gestes. Ce qui réunit alors les textes « interactifs » et les textes « proto-interactifs », c'est leur recours à des programmes matériels, et non plus techniques, particuliers. En effet, un certain nombre d'exemplaires « programment » un type d'organisation précis pour leur lecture : en fonction de leurs conditions d'accès, ils pourront éventuellement être lus « n'importe comment », consultés librement, mais l'expérience de lecture produite n'aura pas toujours une cohérence unifiante dès lors que l'organisation en question n'est pas respectée. C'est le cas de nombreuses œuvres littéraires que les travaux consacrés à l'interactivité nomment souvent « linéaires ». La particularité des exemplaires « interactifs » comme de ceux qui ont été jugés « proto-interactifs » est au contraire qu'ils programment *plusieurs* organisations concurrentes, qui vont de ce fait acquérir une certaine indépendance. À ces organisations diverses correspondent autant de lectures possibles, qui se trouvent de fait mises en tension les unes avec les autres.

On voit donc qu'en réexaminant la notion de programme interactif, on en arrive à isoler un phénomène précis de divergence des lectures. Ainsi compris, le programme n'est plus une notion technique, qui ne concernerait que la matérialité concrète des exemplaires, mais s'enrichit d'un sens supplémentaire, en influençant le statut donné aux différents états de l'exemplaire dans la lecture. Il désigne à la fois, et sans les séparer, le fonctionnement matériel propre de l'exemplaire (qui vaut aussi bien pour le support papier que pour le support

1 Serge BOUCHARDON, *Littérature numérique, op. cit.*, p. 74-81.

numérique) et ce qu'il fait de ce fonctionnement, le sens qu'il lui donne. D'emploi plus large que son acception informatique, il permet de tenir compte des moyens spécifiques du papier pour diffracter la lecture, mais il exclut aussi les gestes numériques purement consultatifs auxquels aucun sens particulier n'est attribué. C'est par un tel mouvement que l'on entend dépasser les ambiguïtés propres aux approches communicationnelles de l'interactivité : l'interactivité d'exemplaire échappe ainsi aux promesses d'un dialogisme sans médiatisation et confère aux propriétés techniques des effets signifiants sur l'expérience de lecture.

Les outils papier et numériques du programme matériel

Une fois accomplie cette fusion autour de la notion de programme, la question n'est plus véritablement de savoir s'il faut opposer un support, le numérique, qui serait par nature interactif et un autre, le papier, fondamentalement non-interactif, mais bien de déterminer les moyens auxquels chaque support peut recourir afin de « programmer » matériellement une divergence des lectures. Pour le papier, c'est surtout une division plus marquée de l'espace du codex qui peut appuyer un fonctionnement interactif, de même que le recours à des indications verbales pour orienter les gestes de lecture, qu'elles soient intégrées au récit comme dans les exemples de récits à choix cités précédemment, ou présentées au seuil du texte à la façon des « modes d'emploi » évoqués au chapitre 5. La particularité de ce support est que la structure interactive peut y être immédiatement visible, et surtout plus librement accessible. Un texte comme *Cent mille milliards de poèmes*¹, qui dans son édition papier originale programme la composition de sonnets divers, manifeste son interactivité dans son système de languettes, à la fois voyant et ouvert à la manipulation. Dès lors, l'enjeu de la lecture portera en partie sur le respect ou le non-respect du programme matériel. Dans ce cas de figure, on accède à différents états de l'exemplaire y compris à partir d'un même objet, que ce soit par la diversification des parcours ou l'accumulation programmée de traces lectorales. Pour le numérique, au contraire, ce sont les affichages qui vont directement se différencier, à partir d'un ensemble de données qui peuvent par ailleurs être fixes (comme c'était le cas pour l'épisode de fiction interactive expérimenté différemment par Holland et par Niesz) ou évolutives. Cela justifie que la comparaison directe entre les différentes lectures possibles puisse être plus difficile : l'accès à d'autres états de l'exemplaire peut être restreint par divers facteurs, aussi bien sur le plan spatial que temporel. En conséquence, du point de vue des lecteurs et lectrices individuels – et c'est sans doute ce qui entretient l'image, dans la

1 Raymond QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

perception commune, du numérique comme support interactif par excellence – on aura plus facilement l'impression d'avoir lu des exemplaires différents. Pour autant, le programme matériel d'un exemplaire numérique n'est pas toujours plus contraignant que celui d'un exemplaire papier : il peut parfois, au contraire, ouvrir le répertoire de gestes autorisés aux lecteurs, conditionnant ainsi plus nettement la divergence à une multiplicité d'actions.

Enfin, il faut souligner que la redéfinition de l'interactivité autour de l'idée d'une programmation matérielle de la différenciation des lectures permet de distinguer, en regard des exemplaires interactifs numériques et papier, des exemplaires non-interactifs pour les deux supports. En effet, comme le rappelle Marie-Laure Ryan, si tout texte interactif demande à son médium un minimum d'interactivité, la réciproque n'est pas vraie¹. Ainsi certains textes numériques ne programment pas particulièrement de divergences de lecture : c'est par exemple le cas de la plupart des *e-books*, mais aussi de nombreuses œuvres web et œuvres hypermédiatiques. Cela n'empêche pas que puissent s'y manifester, d'un exemplaire à l'autre, des variations de production telles qu'elles ont été étudiées au chapitre 3. Rappelons aussi qu'en droit, toute lecture individuelle est matériellement différente d'une autre lecture, puisqu'elle repose sur un ensemble de gestes et de postures propres à chacun·e, ainsi qu'illustré au chapitre 5. Mais contrairement à la différenciation interactive, la diversité des expériences n'est dans ce cas pas nécessairement prévue par les textes eux-mêmes (et qu'elle ne le soit pas est sans doute ce qui la favorise). En retour, le fait que la structure interactive d'un exemplaire force à faire certains choix et crée des lieux de distinction de manière parfois obligatoire n'empêche pas pour autant que d'autres comportements de lecture émergents, et donc imprévus, puisse venir se greffer sur telle ou telle performance. De telles distinctions ont leur importance, car elles permettent de constater que la notion de programme matériel interactif ne saurait se confondre avec celle d'agentivité ; or, il s'agit d'un recouvrement que l'on rencontre souvent dans l'appréhension de l'interactivité, et qui a pu perturber la manière dont l'action lectorale était envisagée.

C. Faire et ne pas faire. Interactivité et agentivité, pour une séparation

En effet, une fois éclairci le rôle du programme matériel dans le fonctionnement littéraire de l'interactivité, la question de la nature de l'« activité » évoquée par le concept, ainsi que de l'efficace qu'on peut lui accorder, se pose à nouveau. L'un des aspects les plus

1 Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, op. cit., p. 205.

idéologiques du terme concerne son assimilation, de part et d'autre du champ critique, à une liberté lectorale inédite qui donnerait naissance à un lecteur plus actif que dans un contexte non-interactif. Selon Estelle Mouton-Rovira, cette valorisation de l'activité est en partie héritée des théories de la réception, où elle trouvait sa place dans une axiologie particulière :

[L'] opposition entre activité et passivité structure l'ensemble des théories de la lecture. Qu'il s'agisse du « lecteur actif » invité à intervenir en imagination de Jauss, de la participation inférentielle décrite par Ingarden puis Iser, de la « coopération » développée par Eco, l'activité du lecteur est l'un des critères qui fondent la définition de la lecture idéale. L'action, qu'elle soit une manière de vigilance et permette d'échapper aux pièges du texte – comme dans l'exemple d'Allais, *Un drame bien parisien* commenté par Eco – ou qu'elle implique la distance critique des lecteurs, s'inscrit dans un cadre épistémologique qui fait de la lecture une véritable « activité » et renvoie donc à une axiologie spécifique, celle de la complicité lettrée et de la lecture savante. Avec l'apparition du numérique, le motif de cette lecture agissante se déplace d'une posture herméneutique vers l'idée d'une interaction avec le texte [...]¹.

On reconnaît encore une fois ici le glissement d'un modèle linguistique vers un modèle technique de la lecture, et le transfert de valeurs qui l'accompagne. L'idée dominante, dans un cadre de pensée où l'interactivité est considérée comme un synonyme d'action lectorale, est que le lecteur serait amené à « faire » le texte. Cependant, la portée exacte de ce verbe, et par conséquent l'efficace globale de l'action qui y est associée, reste incertaine.

De l'activité à l'agentivité

La nature du « faire » lectoral a en effet eu tendance, en raison des flottements attenants aux différentes compréhensions de l'interactivité, à être absorbée par le « texte interactif » et la conception qui en était privilégiée. On a pu y voir, à l'image de la première critique hypertextuelle, un pouvoir de composition du texte débordant sur des prérogatives auctoriales : c'est l'interprétation qui nourrissait la figure du « wreader », lecteur-auteur assemblant les fragments de l'hypertexte à la façon d'un puzzle². Dans cette perspective technicisante, on « fait » le texte par l'intermédiaire de gestes concrets qu'appuient les outils numériques (notamment les hyperliens). Le risque était cependant que le rôle de ces outils, et plus largement du code informatique, qui reste un langage formel tourné vers l'opérationnalité, prennent la place de l'action vivante des lecteurs et que cette dernière se trouve réduite à la production de signal.

1 Estelle MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, op. cit., p. 184-185.

2 Voir chapitre 1.

Les approches dialogiques ont de leur côté favorisé une interprétation du « faire » plus ancrée dans la fiction, qui veut que le lecteur construise directement le récit par les choix narratifs qu'il y fait en tant que personnage : chez Holland et Niesz, notamment, on pouvait avoir cette impression d'une action plus proche de l'activité interprétative valorisée par les théories de la réception, et qui débouchait sur la composition d'un texte « personnel » né de projections subjectives. Le rôle des gestes concrets était dans ce cadre, comme on l'a vu, incertain : étaient seulement considérés et valorisés ceux qui débouchaient sur une forme de production linguistique, comme la saisie de texte.

Il est par contre frappant que l'interactivité ne soit jamais appliquée à des utilisations plus libres des textes : on pense ici à l'ensemble des gestes d'édition identifiés au chapitre précédent, qui témoignaient d'une forme d'autonomie lectorale qui ne semble pas correspondre au sens que ces approches donnent à la liberté de lecture. Les gestes de dérivation en particulier, susceptibles de modifier le programme matériel des exemplaires, pourraient ainsi être associés à une dimension plus littérale de l'idée de « faire le texte ». Mais il faut constater que le potentiel de création libre qui les sous-tend s'accorde en réalité assez mal avec le concept d'interactivité.

Une telle mise à l'écart de certaines formes d'action lectorale révèle, dans les discours qui voient dans l'interactivité la source unique d'une liberté de lecture, l'existence d'une confusion entre cette notion et celle d'agentivité. Janet Murray considère ainsi que le caractère vague de l'interactivité a eu pour effet d'effacer le rôle de l'agentivité en tant que concept autonome : « [T]he pleasure of agency in electronic environments is often confused with the mere ability to move a joystick or click on a mouse. But activity alone is not agency. [...] For agency to exist, choices are needed [...] »¹. Tout en souscrivant au constat qu'elle fait, on peut cependant discuter la partition opérée. Les manipulations techniques qu'elle associe à l'activité n'ont pas de raison d'être séparées de l'agentivité et peuvent aussi donner lieu à des choix. C'est plutôt l'emploi de ce terme qui mérite d'être précisé et qui permet de tracer une ligne plus claire entre les deux concepts. Lorsque l'on parle de choix en contexte de lecture, il est important de distinguer entre ceux qui déterminent les styles de performances, qui restent à l'initiative des lecteurs et correspondent à la posture adoptée face aux normes de l'exemplaire, et ceux qui sont directement dictés par ces normes. Pour le dire plus simplement, il faut différencier ce que le texte programme, qui détermine son interactivité, et ce que les lecteurs font de ce programme, qui relève de l'agentivité. De ce point de vue, le

1 Janet Horowitz MURRAY, *Hamlet on the Holodeck*, *op. cit.*, p. 128.

problème central de la conception qui associe interactivité et liberté lectorale tient au fait qu'on a voulu situer la matrice de l'action lectorale du côté des textes et non du côté des lecteurs.

Le geste interactif comme geste programmé

C'est notamment ce qu'exprimait la place fluctuante accordée aux gestes de lecture dans un contexte où l'interactivité était censée déboucher sur une composition physique ou mentale du texte. À partir du moment où l'on s'écarte des conceptions technophiles « selon lesquelles l'utilisateur, tant qu'il n'a pas touché un bouton, cliqué sur quelque chose ou agité plus ou moins furieusement son *joystick*, n'a rien fait¹ » pour considérer le rapport qu'entretiennent les manipulations avec le sens, on doit constater que les gestes associés à l'interactivité seront, assez logiquement, des gestes *programmés*, c'est-à-dire des gestes qui sont anticipés par l'exemplaire et prennent sens aussi bien du point de vue de ses propriétés concrètes que de ses propriétés abstraites. Ils s'inscrivent alors dans la catégorie précédemment définie des gestes de réaction, qui engageaient l'équilibre entre ces deux pôles de l'exemplaire en conférant un rôle signifiant à l'action (ou à l'inaction) des lecteurs. Comme ils sont suggérés par les textes eux-mêmes, il est difficile de voir dans ces gestes la manifestation d'une liberté particulière, ou du moins d'une liberté qui s'étendrait au-delà d'un choix spécifique d'action, lorsque plusieurs sont offerts. Si je décide de les accomplir, j'adopte un comportement de lecture coopérant qui suit la ligne établie par le programme matériel de l'exemplaire interactif ; mais en inventant des moyens de les contourner, je n'en accède pas moins à une forme d'agentivité, inhérente à un autre style de lecture. L'intérêt des gestes interactifs se situe donc en réalité plutôt dans la manière dont ils vont *orienter* ma lecture, et à quel type de divergence ils vont mener. Ce dernier aspect soulève des questions essentielles, qui sont propres à la lecture interactive : qu'a-t-on vu de l'exemplaire dans un tel cadre, de quelles manières deux consultations vont-elles pouvoir se différencier, et quelles manifestations matérielles ces différenciations produisent-elles ? Ce sont précisément les réponses apportées qui permettront d'identifier plusieurs types d'interactivité.

Le rôle des gestes programmés illustre bien le fait qu'une distinction plus nette entre interactivité et agentivité permet de mieux interroger leurs relations, et de mesurer la manière dont la première va influencer la seconde. Le programme matériel des exemplaires interactifs

1 Samuel ARCHIBALD et Bertrand GERVAIS, « Le récit en jeu », *op. cit.*, p. 31.

place en effet les lecteurs et lectrices face à des contraintes spécifiques qui peuvent donner lieu à des manifestations originales d'agentivité, notamment, comme on le verra, parce qu'elles permettent parfois de comparer mon action à celle des autres. Surtout, en rendant apparente la séparation qui peut exister entre deux expériences de lecture, la lecture interactive confronte chaque lecteur ou lectrice aux limites des choix et possibilités d'action qui lui sont offerts. Je voudrais pour cette raison formuler l'hypothèse suivante : considéré sur le plan de l'action lectorale dans un paradigme matériel, l'intérêt du concept d'interactivité réside avant tout dans sa dimension *négative*. En effet, en rendant sensible la différenciation matérielle des lectures, en sollicitant des choix, il permet de donner corps aux performances rejetées, aux chemins non-empruntés et à tout ce que, en lisant, je n'ai *pas* fait.

Valeur négative de l'interactivité

À bien y regarder, on voit revenir cette idée en divers endroits de la critique, dès lors que s'affaiblit la puissance du modèle qui associe liberté et interactivité. C'est d'abord la comparaison des supports qui peut faire apparaître, dans le constat de ce qui sépare la lecture papier et la lecture numérique d'un même texte, un sentiment de perte. Mettant en regard l'expérience de réception produite par la version imprimée d'*Un conte à votre façon* de Raymond Queneau et d'une version issue d'une adaptation sur CD-ROM, Serge Bouchardon note ainsi que la première permet visuellement une appréhension globale du texte, ce qui peut accentuer la conscience des portions non-lues et donc un sentiment de discontinuité, voire une frustration¹. En d'autres termes, les conséquences matérielles de la diffraction des lectures apparaissent plus clairement : je vois ce que j'ai choisi de ne pas lire. À l'écran, au contraire, chaque fragment vient remplacer le précédent, ce qui produit selon lui l'impression paradoxale d'une continuité plus importante². Le constat de perte fait pour le papier me semble cependant susceptible d'une certaine réversibilité : à l'inverse, ne pas percevoir tous les embranchements ou les espaces de l'exemplaire auxquels la lecture n'accédera pas renvoie aussi à une forme de non-lecture qui n'est pas nécessairement moins frustrante, si elle est plus dissimulée. Les récits hypertextuels peuvent ainsi être relus comme le lieu d'un apprentissage numérique de la perte :

Sur le Web, comme dans beaucoup d'œuvres hypertextuelles comme *afternoon, a story* de Michael Joyce, l'hypermédia est souvent une expérience de la perte. En effet, à chaque

1 Serge BOUCHARDON, *Littérature numérique, op. cit.*, p. 78.

2 *Ibid.*

page, le lecteur doit choisir un lien à suivre au détriment d'une multiplicité de liens laissés non-explorés. Les choix effectués en régime hypertextuel procèdent d'une expérience de l'abandon, mais celle-ci est la condition *sine qua non* pour qu'un gain soit possible : celui de la lecture. Si le lecteur ne choisit pas, il est contraint au *statu quo*. Il faut donc en effet se résoudre à une forme de perte en régime hypertextuel¹.

Cette impression d'une disparition d'une partie du texte est peut-être la contrepartie des effets d'apparition dont peut jouer le numérique par le biais de ses modes d'affichage. Si rien n'empêche un texte sur écran de se donner à voir entièrement, au sein d'une même page web par exemple, il peut aussi plus facilement se dissimuler ou évoluer à l'insu des lecteurs.

Certains types de textes interactifs vont avoir tendance, pour des raisons qui sont aussi d'ordre technique, à radicaliser cette dimension. C'est entre autres le cas des textes générés : produits par le biais d'un algorithme, ils demandent généralement au lecteur un geste d'activation qui provoque la génération d'une nouvelle version, et qui fait disparaître la précédente. Ce genre est en effet orienté vers l'exploration des différentes possibilités de composition textuelle à partir d'un matériau de départ qui peut être plus (dans les cas d'assemblage par combinatoire) ou moins (dans les cas qui recourent à de l'apprentissage automatique) fixe. Dès lors, un simple clic permettra l'affichage d'un texte nouveau, mais il aura aussi, comme le suggère Alexandra Saemmer, un « potentiel "catastrophique" », car il éliminera aussi les autres possibilités de génération². En somme, plus les possibles sont nombreux, plus leur réduction par le choix d'une action déterminée provoque d'effacement. On doit donc progresser dans un exemplaire interactif en acceptant de ne pas tout lire pour tenter de construire un sens à partir d'une expérience restreinte de l'exemplaire. Espen Aarseth identifie ainsi dans la lecture des cybertextes une conscience aiguisée des enjeux d'accès à l'exemplaire, qui ne débouche pour autant pas nécessairement sur une vision claire des résultats de l'action :

[W]hen you read from a cybertext, you are constantly reminded of inaccessible strategies and paths not taken, voices not heard. Each decision will make some part of the text more, and others less, accessible, and you may never know the exact results of your choices; that is, exactly what you missed³.

Derrière cette appréhension « par la négative » de l'interactivité, trois enjeux majeurs se dessinent. D'abord, le phénomène interactif invite à interroger le rôle de l'illisible et du

1 Anaïs GUILLET, *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, thèse de doctorat, sous la direction de Denis Mellier, Poitiers et Montréal, Université de Poitiers et Université du Québec à Montréal, 2013, p. 352.

2 Alexandra SAEMMER, *Matières textuelles sur support numérique*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2007, p. 54-55.

3 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, *op. cit.*, p. 3.

non-lu dans la construction du lisible : dans la mesure où il faut parfois « ne pas lire pour lire », la maîtrise du texte peut impliquer plusieurs relectures mais remet aussi en cause la perception d'un texte unique et uniforme. On retrouve ici sous une forme matérielle une idée qui existait déjà chez Michel Charles mais ne s'appliquait qu'à la lecture du texte idéal : toute hypothèse de lecture, tout commentaire produisait nécessairement un reste, car elle ne pouvait rendre compte de toutes les cohérences textuelles possibles pour « un » texte¹. La lecture, même linguistique, produisait donc du non-lu. L'interactivité souligne ce phénomène souvent peu aperçu, mais permet aussi de mettre en perspective cette non-lecture à des niveaux matériels. À partir de ce constat, c'est plus largement le rapport de ces exemplaires à la notion de totalité textuelle qui est à reconsidérer. Ils sont en effet amenés à développer sur le plan structurel différentes formes de réticulation spatiales et temporelles qui donnent un nouveau sens à l'idée selon laquelle « nous n'avons pas lu le même texte ». Le non-lire que supposent les exemplaires interactifs s'accompagne en effet d'un tout-lire, au sens où l'exemplaire est lui-même réputé porteur, en puissance, de toutes les possibilités de lecture matériellement suggérées. L'interactivité introduit donc une tension fondamentale en nous présentant plusieurs possibilités que nous ne pourrions jamais lire *en même temps*. Enfin, prendre conscience au cours d'une lecture des éléments non-lus ou dissimulés peut aussi inviter à réfléchir au statut du possible non-réalisé : derrière ma lecture en actes, ce sont d'autres lectures possibles accomplies par d'autres corps de lecture qui apparaissent. Les exemplaires interactifs, dès lors qu'on les considère ainsi, sont hantés par la présence-absence de lecteurs fantômes, qui peuvent être d'autres *moi* (par projection ou relecture) aussi bien que d'autres *que moi*. Cette « sociabilisation » indirecte des performances ouvre alors vers une possible prise en compte collective de l'action lectorale, en invitant à des comparaisons plus directes entre les comportements de chacun·e.

1 Michel CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 168.

II. Structures et modes de divergence des exemplaires interactifs

En faisant de l'interactivité une possibilité d'action programmée par l'exemplaire, on l'a associée à la catégorie des gestes de réaction, des gestes que prévoit la matérialité imaginaire des exemplaires et que leurs propriétés concrètes vont permettre de rendre plus ou moins effectifs. Pour rappel, les différents gestes de réaction se répartissaient de la façon suivante :

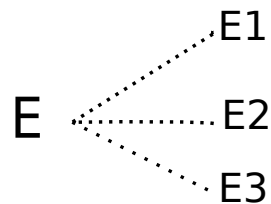
Type de geste		Pris en charge par		Exemplaire modifié (traces)
		Matérialité imaginaire	Matérialité concrète	
Gestes de réaction	Geste possible	oui	oui	non
	Geste impossible	oui	non	non
	Geste participant	oui	oui	oui

Tableau 3 : Types de gestes de réaction

Le recours à des gestes de réaction pendant la lecture ne garantit pas pour autant la nature interactive de l'exemplaire consulté : l'action programmée doit en effet, pour être dite interactive, donner lieu à une divergence de lecture et conditionner l'accès à l'une des organisations matérielles possibles de l'exemplaire. Ainsi, seuls les gestes participants peuvent être considérés comme interactifs par défaut, dans la mesure où ils marquent l'exemplaire au-delà du temps de la lecture et produisent donc directement une divergence qui se manifesterà à la relecture ou pour d'autres lecteurs ou lectrices.

Les trois types de gestes de réaction correspondent chacun à un équilibre différent entre les deux pôles matériels des exemplaires, ce qui va avoir des effets à la fois sur l'efficacité de l'action considérée et sur la manière dont ils vont faire diverger les lectures. Les gestes impossibles, qui ne sont pas réalisables concrètement, restent d'ordre mental et correspondent à une divergence imaginaire liée à une interactivité qu'on dira *fictive*. En projetant une différenciation des lectures, l'interactivité fictive greffe à une structure

d'exemplaire unitaire une structure *bis*, fantôme, qui ne lui fait concurrence que sur un plan abstrait.



E = exemplaire consulté

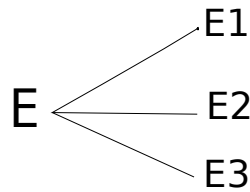
E1 = état possible

..... = geste impossible

Figure 24 : Structure d'exemplaire à interactivité fictive

Le schéma ci-dessus vise à rendre compte de cette greffe et de son fonctionnement. L'exemplaire consulté (E) correspond ici au seul état fonctionnel de l'exemplaire lu : son programme matériel ne prévoit qu'une seule organisation effective. Par l'intermédiaire des gestes impossibles, on voit apparaître des divergences virtuelles, qui renvoient en pointillé à d'autres états possibles de l'exemplaire (E1, E2, E3), non-effectifs et à ce titre illisibles.

Les gestes possibles, que l'on peut exécuter y compris sur le plan concret, peuvent pour leur part donner lieu à des divergences qui reposent sur un choix d'accès : ils orientent en effet la consultation, qu'ils rendent signifiante, et permettent la mise en concurrence spatiale de plusieurs états de l'exemplaire. Ce type de divergence relève d'une interactivité *sélective* : elle correspond à la forme la plus identifiée du phénomène interactif, qui se rencontre aussi bien dans les hypertextes que dans les livres-jeux, et repose sur une structure matérielle réticulée.



E = exemplaire consulté

E1 = état possible

— = geste possible

Figure 25 : Structure d'exemplaire à interactivité sélective

Ici l'exemplaire consulté (E) ne possède pas de structure unitaire, comme c'était le cas en interactivité fictive, mais oriente l'accès dans plusieurs directions : selon les choix effectués, on accédera à diverses organisations possibles (E1, E2, E3, etc.), les gestes possibles provoquant nécessairement des divergences entre les consultations. Contrairement au cas précédent, où seule la lecture de E valait comme lecture « complète », la lecture d'E1 ou d'E2 peut acquérir une certaine autonomie et valoir comme une expérience à part entière.



E = exemplaire consulté
(équivalent à E1 en
interactivité évolutive)

E1 = état possible

➔ = geste participant

Figure 26 : Structure d'exemplaire à interactivité évolutive

Les gestes participants, enfin, qui modifient l'économie matérielle des exemplaires en y laissant une trace durable, renvoient à une interactivité que l'on appellera *évolutive* : les divergences produites dans ce cas ne sont plus dépendantes de la structure fixe de

l'exemplaire comme pour l'interactivité sélective, mais découlent des actions des lecteurs, ce qui implique une mise en concurrence temporelle de ses différents états. Ce type d'interactivité est associé à des enjeux de partage et de transmission des exemplaires, dans la mesure où il permet de cumuler les actions de plusieurs lecteurs ou lectrices.

On constate qu'ici l'exemplaire consulté E correspond nécessairement à un état possible du texte : il équivaut à E1 dans la mesure où il constitue le premier état auquel j'accède, avant que mon geste participant ou celui d'une autre lectrice n'en produise un nouveau qui vienne le remplacer (E2, E3). La structure de l'exemplaire évolutif n'est donc plus étoilée, mais linéaire, ce qui manifeste sa nature temporelle. Cela a une conséquence majeure : si E reste généralement consultable après l'action accomplie par le lecteur ou la lectrice dans les deux premiers types d'interactivité, ce n'est pas le cas en interactivité évolutive, où il se transforme définitivement.

Comme les différents types de gestes de réaction sont combinables, plusieurs types d'interactivité peuvent se rencontrer dans le même exemplaire, bien que les textes triplement interactifs restent rares. Il faut enfin souligner que, d'une catégorie d'interactivité à l'autre, les bifurcations ne sont pas entièrement de même nature : elles renvoient à différentes formes de non-lecture, qui nourrissent chacune à leur manière l'expérience interactive et l'ouvrent à l'altérité : celle d'autres exemplaires, d'autres parcours, d'autres lecteur·ice·s.

III. Interactivité fictive

L'interactivité fictive repose sur des gestes impossibles, programmés par la matérialité imaginaire de l'exemplaire, mais non réalisables concrètement. Le propre de ce type d'interactivité est de suggérer une divergence matérielle des lectures possibles tout en maintenant cette divergence du côté d'une virtualité fictionnelle. Elle concerne donc tous les cas de figure où un exemplaire fait mine de conditionner des variations de son état à une action du lecteur, mais programme en réalité une lecture uniforme, sans bifurcation ou évolution significative, qui peut éventuellement appuyer la fiction opérable selon laquelle « nous avons lu le même texte ». Reposant sur une disproportion entre la part imaginaire et la part concrète de l'exemplaire, l'interactivité fictive virtualise la divergence de lecture selon deux modes, qui correspondent eux-mêmes à deux rapports distincts à l'action lectorale.

Le premier mode est celui d'une virtualisation par impossibilité matérielle : la divergence suggérée est perçue comme fictive car elle n'est associée à aucune possibilité d'action concrète. Il existe dans ce cas une rupture nette entre les deux pôles matériels de l'exemplaire : la divergence relève du seul pôle idéal, et les lecteur·ice·s sont mis dans une situation d'inaction. Le second mode concerne la virtualisation par dysfonctionnement : dans ce cas, la divergence suggérée est ineffective en raison d'un décalage entre une action concrète et son résultat sur l'exemplaire. Ce mode se manifeste dans des exemplaires qui mettent en scène de fausses divergences, issues d'actions sans efficace réelle. Dans ce cas, la matérialité concrète de l'exemplaire ne prend en charge que partiellement le programme de la matérialité imaginaire, et le vide de son sens en en réduisant la portée. Au-delà de son caractère fictif, ce type de divergence peut ainsi être perçu comme factice, car il nie plus explicitement l'action au lieu de l'exclure d'emblée. Ces deux configurations ont par conséquent des effets différents sur l'agentivité des lecteurs et lectrices : le premier mode nous place dans une situation où l'on est visiblement empêché·e de faire, quand le second met en scène un faire sans réelle efficace. On a donc d'un côté un mode associé à des gestes perçus d'emblée comme impossibles, et de l'autre un mode qui donne lieu à des gestes impossibles en vidant des gestes apparemment plus signifiants de leur substance.

Dans sa dimension idéale, c'est-à-dire comme action produisant une authentique divergence dans l'exemplaire, le geste programmé par ce type d'interactivité ne saurait pleinement me concerner en tant que lectrice réelle : il s'adresse bien plutôt à un *autre* lecteur, fictif, qu'il soit narrataire ou « manipulatoire » idéal, dont l'action se situe à un niveau qui m'est inaccessible. On est ici, de manière évidente, loin du discours associant interactivité et liberté lectorale, ce qui explique que ce type d'interactivité soit souvent tenu à l'écart ou oublié dans les analyses¹. Pour autant, s'il repose sur une restriction de l'agentivité, il correspond bien à un fonctionnement structurellement interactif puisqu'il met la lecture en tension avec d'autres formes de lecture possibles.

En cela, l'interactivité fictive n'échappe pas à un certain paradoxe. La virtualisation de la divergence permet en effet communément de justifier l'unité d'un texte qui se veut le même pour tous, et de ramener la lecture aux normes de l'exemplaire sur lequel elle s'exerce. Mais elle ouvre aussi dans le même temps à la projection par les lecteurs et lectrices, dans le cours

1 C'est finalement dans les recherches consacrées à la littérature parodique qu'on le rencontre, traité sous une autre forme. Voir notamment Christine MONTALBETTI, « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique », *Lalies*, Actes des sessions de linguistique et de littérature, n° 17, Presses de l'École normale supérieure, 1996, p. 161-173.

de cette expérience, *d'autres exemplaires possibles*, invitant à manier mentalement des objets pluriels.

A. Virtualisation de la divergence par impossibilité matérielle : l'interactivité fictive comme « inter-exemplarité »

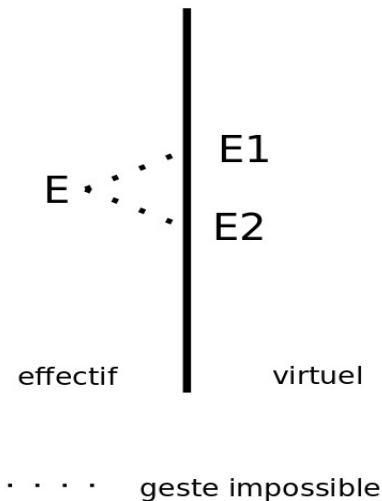


Figure 27 : Schéma de divergence virtuelle par impossibilité matérielle

Le mode de virtualisation de la divergence par impossibilité matérielle a pour particularité de reposer sur un geste non-réalisable, et donc non-accompli. Comme on le voit dans le schéma ci-dessus, la bifurcation que le texte suggère ne peut avoir lieu qu'*ailleurs*, dans un autre exemplaire que celui que je lis, qui existe parfois matériellement mais correspondra le plus souvent à un exemplaire rêvé. Cette tension particulière entre l'exemplaire lu et son dehors virtuel implique que l'interactivité fictive participe spécifiquement à définir un espace relationnel où les rapports entre les exemplaires (qu'ils soient ou non actualisés ou actualisables dans le réel) vont pouvoir se penser. On pourrait ainsi parler, sur le modèle de l'intertextualité, d'« inter-exemplarité » pour désigner ce phénomène par lequel un exemplaire met en scène sa relation avec un exemplaire autre, ouvrant à divers commentaires sur ce qui unit ou distingue des objets de lecture.

Fonctions de l'inter-exemplarité

La nature matérielle de l'inter-exemplarité implique qu'elle interroge avant tout les rapports entre les exemplaires sur un plan éditorial. Les exemplaires alternatifs qui sont convoqués peuvent ainsi renvoyer à des choix de production différents de ceux qui ont été effectivement faits. C'était le cas dans *Le Roman bourgeois*¹, où la divergence suggérée portait sur la présence, évoquée par le narrateur mais réfutée par l'exemplaire concret, d'un feuillet destiné à accueillir des citations extérieures que le lecteur substituerait à une scène topique d'enlèvement absente du récit. Si l'on voulait transposer la situation sur support numérique, il faudrait imaginer un exemplaire mentionnant un hyperlien en réalité absent de l'affichage, ou incitant à ouvrir un fichier inexistant. Dans les deux cas, l'organisation matérielle suggérée, bien que possible, ne coïncide pas avec celle de l'exemplaire lu. Plus largement, ce procédé permet aussi d'interroger de manière privilégiée les différences qui séparent les supports de lecture, dès lors que les exemplaires alternatifs projetés relèvent d'autres formes médiatiques que celles du texte lu. On l'a vu au chapitre précédent avec *Coming Soon !!!*², œuvre originellement imprimée mais comportant de faux boutons interactifs.

L'exemplaire alternatif qui est convoqué dans le cadre de l'interactivité fictive joue le rôle d'un concurrent dont les relations avec l'exemplaire effectif peuvent se résoudre de différentes manières. Non-lu, il peut en effet stimuler l'imagination de lecteurs et lectrices frustrés ou bien servir au contraire de faire-valoir au texte dans sa forme réelle. Dans les exemples évoqués, on est plutôt dans le second cas, ce qui s'explique si l'on considère que ces œuvres parodient chacune l'un des deux types d'interactivité effective que l'on étudiera ensuite : l'interactivité sélective pour *Coming Soon !!!* et l'interactivité évolutive pour *Le Roman bourgeois*.

1 Antoine FURETIÈRE, *Le Roman bourgeois* (1666), Paris, Gallimard, 1981.

2 John BARTH, *Coming Soon!!!*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2001.

Coming Soon !!!, ou l'inter-exemplarité anti-interactive

Dans *Coming Soon !!!*, le recours aux fausses bifurcations que représentent les boutons imprimés sur les pages permet à Barth d'interroger les rapports entre le livre et la textualité d'écran, dans un moment culturel où la fascination pour l'hypertexte commence à refluer sous le coup des évolutions des formats numériques tandis que les discours sur la mort du livre ne s'apaisent pas encore. Le roman est publié en 2001, époque des tentatives de commercialisation des premières liseuses¹, ce qui réactive les craintes dans certaines sections du milieu éditorial. L'exemplaire imprimé joue ainsi à être un exemplaire numérique pour mieux montrer qu'il s'en distingue.

Les « choix » offerts sont très visiblement faux, projetant un récit scindé et plusieurs parcours de lecture possibles avec toute la distance propre aux entreprises parodiques. Mais c'est sur le plan thématique que la scission suggérée par le dispositif graphique des faux boutons prend tout son sens. Raconté à plusieurs voix, le roman repose en grande partie sur l'affrontement de deux narrateurs, un « romancier émérite » attaché aux méthodes d'écriture traditionnelles et au papier, et un « aspirant romancier » dévoué à l'hypertexte et ses promesses interactives. L'exemplaire absent représenté par le texte est issu de l'œuvre que tente de produire ce dernier, une adaptation numérique de *The Floating Opera*, premier roman de Barth.

En faisant mine de s'hypertextualiser, l'œuvre imprimée interroge ses propres caractéristiques et l'histoire de sa production. Elle souligne, à défaut d'une interaction avec une quelconque machine, son dialogisme interne. Les boutons, au lieu d'être le support technique d'une action, sont bien souvent l'espace d'inscription d'un discours narratorial lui-même divergent, au point que certaines options se confondent parfois avec les réactions présumées des deux voix narratives. Dans l'exemple ci-dessous, les deux premiers boutons peuvent ainsi être lus comme un dialogue entre les narrateurs qui fait suite à une suggestion émise à la fin de la première partie du récit par le romancier émérite : le premier, interrogatif, semble proposer une idée, tandis que le second s'y oppose plus vivement. Cependant, le débat est annulé par la dernière option : quelle que soit l'issue de cette dispute amorcée, le récit continue.

1 Arnaud LABORDERIE, *Le Livre augmenté, de la remédiatisation à l'éditorialisation*, thèse de doctorat, sous la direction de Ghislaine Azémard, Paris, Université Paris 8, 2017, p. 116.

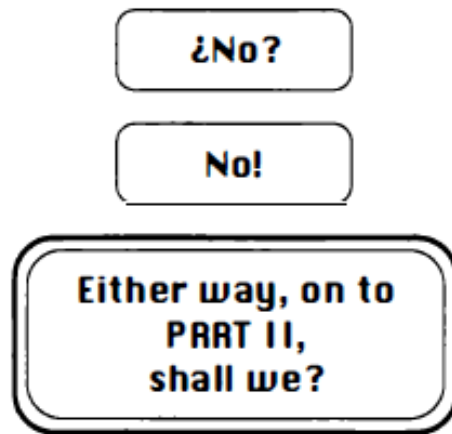


Figure 28 : John BARTH, *Coming Soon!!!*, 2001, p. 105.

La mise en scène d'une technique interactive absente débouche en définitive sur le spectacle d'un récit véritablement *disputé*, et sollicitant à ce titre une lecture au ressenti assez peu linéaire.

Ce phénomène participe aussi à la déconstruction des valeurs de liberté associées à l'interactivité. En tant que faux dispositif technique, les boutons imprimés sont en effet invalidés de plusieurs façons, ce qui contribue à renforcer l'impression que le cours du récit est entre les mains des deux narrateurs et non dans celles des lecteurs et lectrices. Le choix peut être déjà sélectionné, et dans ce cas les boutons annoncent en réalité ce qui va suivre, comme dans l'exemple précédent où la seule véritable possibilité est évidemment de continuer la lecture vers la deuxième partie. Dans d'autres cas, on voit intervenir une figure de narrataire rétive, refusant le choix qu'on lui offre pourtant ostensiblement. Le passage suivant contient une indication qui annonce, à la manière d'une didascalie, que c'est alors le narrateur qui choisit « pour le lecteur ».

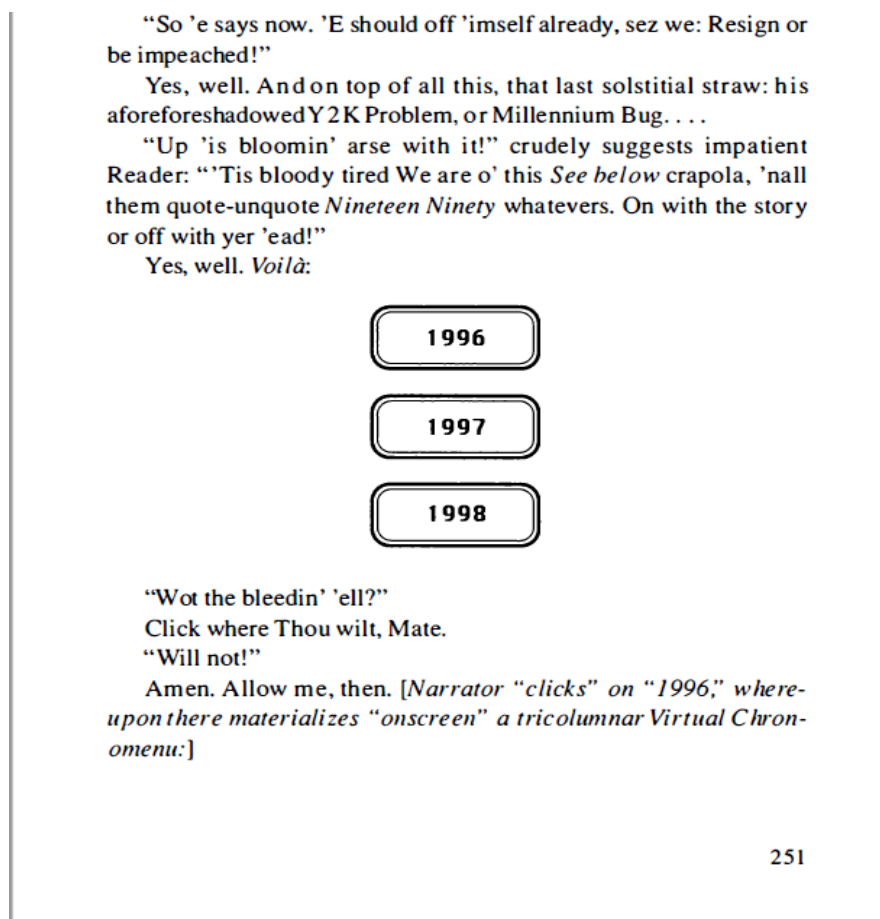


Figure 29 : John BARTH, *Coming Soon!!!*, 2001, p. 251.

Ci-dessus, la « didascalie » entre crochets indique : « Le narrateur “clique” sur “1996”, à la suite de quoi un Chronomenu Virtuel se matérialise “à l’écran” ». On peut voir derrière ce rejet du choix un forme d’éloge paradoxal des plaisirs de la passivité dans la lecture. Sur cette page, les boutons annonçant les événements des années 1996, 1997 et 1998 font en fait office de plan pour la suite du roman, et correspondent à une chronologie. L’espace du faux choix fonctionne alors comme une table des matières, un dispositif tabulaire employé sur support livresque depuis des siècles. Derrière la divergence suggérée des parcours, c’est une lecture strictement ordonnée et guidée qui se dessine.

Tout en n’empêchant pas matériellement de lire le texte dans plusieurs ordres, un tel usage tabulaire des boutons relativise l’importance des bifurcations représentées. La narration va parfois plus loin, en les condamnant définitivement à l’insignifiance. Certaines options, en effet, tendent vers l’illisibilité, comme celles auxquelles le narrataire est renvoyé par un narrateur agacé, qui l’invite à « jouer avec ses petits boutons » sur un ton infantilisant :

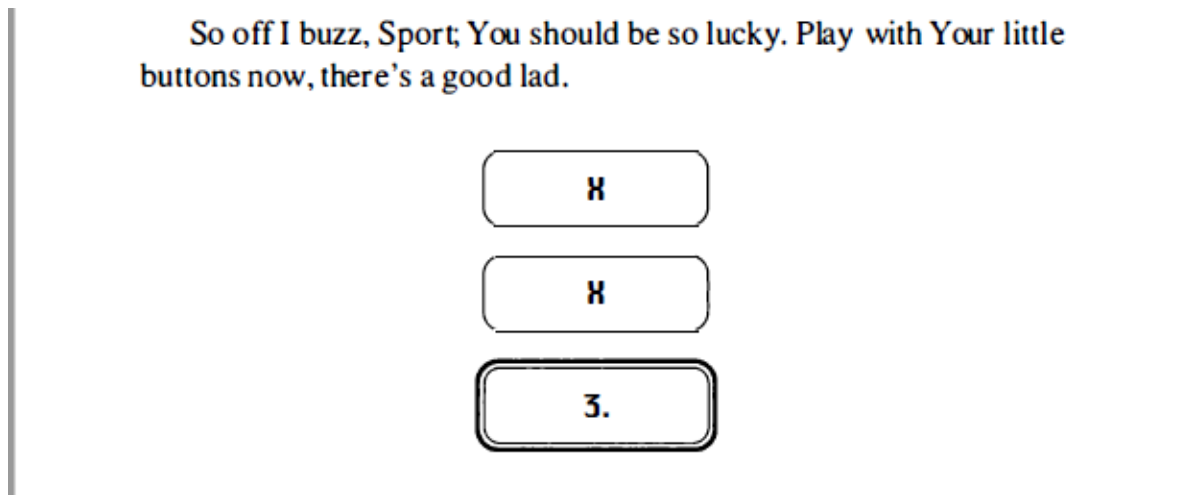


Figure 30 : John BARTH, *Coming Soon!!!*, 2001, p. 204

Les boutons, ici, ne disent plus rien : les « x » semblent symboliser, comme dans leur usage mathématique, l'inconnu, et il est très difficile d'imaginer à quelle divergence de lecture ils pourraient correspondre ; l'option « 3 » s'auto-désigne pour sa part de façon tautologique. Sans précision aucune de contenu narratif, les choix perdent tout sens, ce qui achève de dévaluer l'exemplaire alternatif que le récit représente.

En conservant une structure linéaire, le roman fait ressortir son propos : les choix qu'un texte fait mine de nous offrir sont insignifiants car ils sont toujours anticipés par un auteur, qu'il travaille sur support papier ou numérique. La manière dont l'exemplaire lu convoque d'autres versions techniques possibles justifie ainsi le médium d'inscription choisi : le récit papier se voit symboliquement reconnaître une forme d'honnêteté, qui s'exprime dans la joie mauvaise avec laquelle la narration contrôle les lecteurs, par opposition aux choix « gadget » et décoratifs d'un hypothétique récit numérique. En accentuant jusqu'à la déformation les caractéristiques associées aux différents supports, Barth déconstruit ainsi les présupposés des premiers discours littéraires sur l'interactivité. La technique devient, avec le bouton imprimé, un effet de surface, un spectacle visuel quasi publicitaire qui se résout dans la linéarité de la lecture. Qui plus est, le dialogisme y est également mis en scène comme un phénomène purement interne : seuls les personnages de la fiction peuvent, en suggérant tel ou tel choix, « influencer » le cours du récit, à l'image du narrateur sélectionnant pour nous les options à dérouler. Le seul choix réel, comme le souligne le texte à plusieurs reprises, est celui de cesser la lecture ou de la poursuivre : continuer revient à accepter sa propre impuissance narrative, et à recevoir l'exemplaire comme il est, hors de toute interactivité.

Le Roman bourgeois : *inter-exemplarité et bibliothèque mentale*

À titre de comparaison, on notera que l'absence de la page blanche que l'on a constatée dans *Le Roman bourgeois*¹ correspond de manière similaire à une justification symbolique de l'état concret de l'exemplaire. Ce n'est plus un rapport médiatique qui est alors en jeu, mais un rapport générique : il s'agit de tenir à distance les mauvais romans évoqués. L'inter-exemplarité sert donc, comme chez Barth, à maintenir les frontières matérielles avec d'autres textes tout en projetant une forme alternative de l'exemplaire. C'est d'autant plus vrai ici que, contrairement cette fois à *Coming Soon!!!*, les romans évoqués existent bel et bien² : la page « entrelardée » par un hypothétique lecteur aurait peut-être un équivalent dans d'autres exemplaires matériels. La page blanche virtuelle, dans tous les états alternatifs qu'elle représente, le reste justement parce qu'elle renvoie à un « déjà écrit » (les scènes d'enlèvement romanesques) et à un « déjà lu » (la mémoire que peut avoir le narrataire d'une part, et les lecteur·ice·s réel·le·s d'autre part, de telles intrigues). L'action lectorale se trouve ainsi satirisée : le texte refuse de s'exposer à un geste qui serait celui d'un lecteur ou d'une lectrice de mauvais romans. Reste que l'exemplaire devient malgré tout, même si uniquement par projection, une sorte de carnet de citations prêt à accueillir des passages issus de la bibliothèque mentale des lecteurs. L'interactivité fictive conduit dans ce cas à renforcer la séparation matérielle des différents exemplaires dans le moment même où elle ouvre à leur entrelacement virtuel, et à la production rêvée de séries d'inédits.

Un mode de divergence propre au papier ?

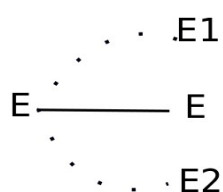
Le fonctionnement relationnel de ce mode de virtualisation des divergences m'incite pour cette même raison à faire l'hypothèse qu'il est sans doute plus typique des exemplaires imprimés que de la textualité sur écran, ou plus exactement d'une textualité « nativement numérique ». En effet, les propriétés techniques des exemplaires papier accentuent naturellement cette séparation entre des textes qui s'assimilent à des objets physiquement

1 Antoine FURETIÈRE, *Le Roman bourgeois*, *op. cit.*, p. 156-157. Voir chapitre 2, p. 133-134.

2 La distinction proposée par Christine MONTALBETTI, « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique », *op. cit.*, p. 169, entre les textes virtuels allographes, qui servent de contre-exemples dans les romans parodiques, et les textes virtuels autographes, qui renvoient à ce que le romancier aurait pu écrire, n'est pas tout à fait opérante dès lors qu'on parle d'exemplaires virtuels. En effet, la *graphie* n'est dans ce cas pas seule en cause ; de plus, les choix éditoriaux ne sont pas toujours la seule responsabilité des auteurs. Le grec ne nous fournissant pas de terme référant à la matière qui ne soit pas marqué par un dualisme mal à propos, on se contentera ici de retenir l'opposition entre exemplaires réels et exemplaires imaginaires.

distincts. Les effets de juxtaposition permis par l'écran comme surface d'affichage unique atténuent au contraire, comme on l'a vu au chapitre 3, cette unité perçue¹. Dès lors, cela modifie les moyens dont dispose l'exemplaire numérique pour définir ses relations avec d'autres exemplaires : c'est notamment l'une des fonctions de l'hyperlien que de pouvoir convoquer plus directement un texte extérieur, ce qui crée une divergence de parcours effective si l'on peut cliquer. Même un exemplaire papier représenté sur écran pourra être doté de propriétés permettant sa « manipulation », dans une simulation médiatique au moins partiellement fonctionnelle. Une numérisation, par contraste, pourra donner lieu à des phénomènes d'interactivité fictive là où il y avait originellement interactivité authentique : consulter un exemplaire de la *Chronique de Nuremberg* sur Gallica m'expose à des pages blanches où je ne peux plus choisir d'écrire directement, et ouvrent donc à la projection d'exemplaires absents là où le livre programait une divergence effective de l'exemplaire par inscription. Les textes conçus directement sur ordinateur, pour leur part, disposent d'une marge de manœuvre technique importante pour définir leurs manipulations, ce qui explique sans doute que les cas d'interactivité fictive qui s'y rencontrent relèvent plutôt du deuxième mode de virtualisation de la divergence évoqué.

B. Virtualisation de la divergence par dysfonctionnement : les pièges de l'interactivité factice



— = geste d'accès
 = geste impossible

Figure 31 : Schéma de divergence virtuelle par dysfonctionnement

1 Voir chapitre 3, p. 217 et suivantes.

À la différence de la divergence virtualisée par impossibilité matérielle, la virtualisation par dysfonctionnement est associée à un geste réalisable dans l'exemplaire. Le caractère concret de l'action a deux conséquences majeures sur le type de lecture programmé par les exemplaires qui y recourent. D'abord, les gestes impossibles sollicités sont dans ce cas des gestes partiels, qui ont été vidés de leur portée signifiante. Un tel résultat peut être obtenu en désémantisant des gestes possibles ou des gestes participants. Comme on le voit dans le schéma ci-dessus, cette désémantisation se fait par diffraction : on conserve la dimension concrète du geste (qui devient un geste d'accès) mais sa dimension signifiante devient virtuelle, basculant du côté des gestes impossibles. Le geste a des conséquences matérielles, mais qui ne sont plus authentiquement interactives : censé donner accès à un autre état de l'exemplaire, il n'ouvre en fait à aucune bifurcation fonctionnelle. Le deuxième aspect saillant de ce mode de virtualisation est qu'il permet bien une différenciation des gestes accomplis d'une lecture et d'un lecteur à l'autre, contrairement à la virtualisation par impossibilité matérielle. Dans la mesure où le geste impossible se fait passer pour un geste possible ou participant, il me laisse l'approcher comme un choix manipulatoire. Mais cette différenciation n'est pas suivie d'effet : tous auront bien affaire en définitive au même état du texte, quel que soit l'exemplaire consulté.

En ce sens, dans ce mode d'interactivité fictive on peut considérer que la divergence existe du côté du comportement de lecture, mais reste virtuelle du côté du programme de l'exemplaire. C'est dans cette disproportion que va résider ce que j'appelle le dysfonctionnement. Cette notion ne recouvre pas, d'un support à l'autre, exactement les mêmes réalités techniques, raison pour laquelle je confronterai ici des exemples papier et numériques qui permettront de prolonger la réflexion entamée précédemment sur la manière dont chaque support peut programmer ou déprogrammer les gestes de lecture.

Face à un texte numérique, tout geste effectivement accompli sera nécessairement « traduit » en un signal spécifique auquel le programme informatique associe ou non un effet de manière préventive : ce principe est au fondement de toute utilisation d'ordinateur. Dès lors, la virtualisation par dysfonctionnement sur support numérique impliquera de tenir compte du devenir de ce signal. Le dysfonctionnement en lui-même portera typiquement sur la rupture de ce que l'on pourrait appeler, dans la lignée du « pacte de lecture », le pacte manipulatoire. Le geste sollicité par l'exemplaire n'aura alors pas les effets escomptés. Pour s'en convaincre, on peut considérer deux exemples, l'un virtualisant la divergence par un choix de parcours inopérant, l'autre par une saisie de texte dysfonctionnelle.

Perte de temps : facticité du parcours différencié

Perte de temps est une œuvre de poésie animée datant de 2003 qui adapte numériquement le poème « L'horloge » de Charles Baudelaire¹. Tout au long de la lecture, le texte de Baudelaire défile strophe par strophe accompagné d'images et d'effets sonores qui viennent souligner le thème de l'inéluctable passage du temps. Parvenue à la dernière strophe, l'affichage des vers se suspend, et je suis invitée à choisir quatre fois, à chaque vers, entre différentes cartes de tarot face cachée afin de poursuivre ma lecture. Derrière le jeu de hasard, on s'en doute, se cache un dispositif destiné à dérouler la fin du poème dans son ordre habituel. Les cartes tirées affichent toujours les mêmes figures, qui correspondent aux allégories convoquées par le poème : « le divin Hasard » d'abord, ce qui souligne ironiquement que dans le choix que je viens de faire, le hasard n'a pas cours, « l'auguste Vertu » puis « le repentir » et enfin la mort, dernière carte annulant toutes les autres. Une relecture confirmera le fonctionnement du dispositif : quelle que soit la carte choisie, la face révélée sera toujours la même, afin de reprendre l'ordre du poème baudelairien tout en exprimant, à travers cette frustration de mon agentivité, l'impossibilité d'échapper à une issue funèbre.

1 Julie POTVIN, *Perte de Temps*, <http://www.perte-de-temps.com/>, 2003. L'œuvre utilise le logiciel Flash, et doit être émulée pour être lue.

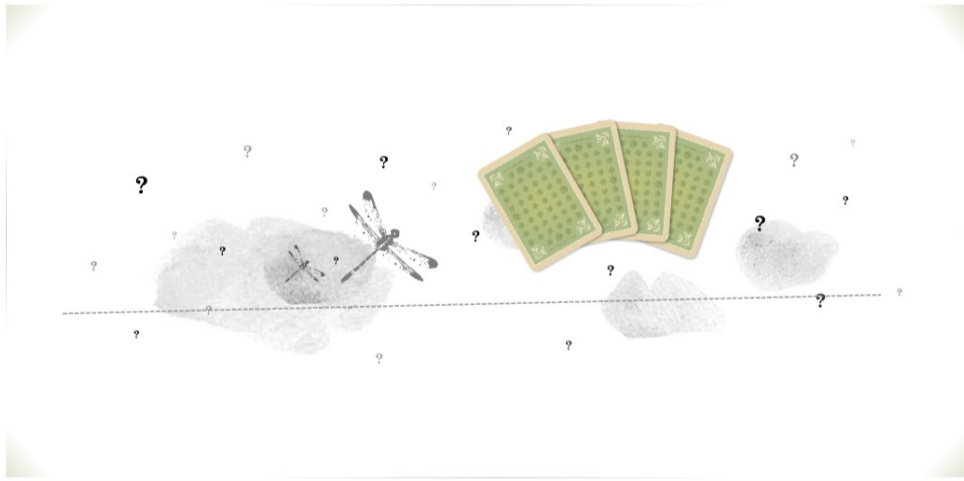


Figure 32 : Julie POTVIN , *Perte de temps*, 2003. Ici on procède au choix des cartes face cachée.



Figure 33 : Julie POTVIN , *Perte de temps*, 2003. Le résultat du premier tirage est toujours le même et correspond au premier vers de la strophe

Ce *memento mori* manipulateur permet de mettre en scène le dysfonctionnement d'un geste possible : mon geste n'a finalement pour conséquence que l'affichage de la suite de l'exemplaire. Il est ainsi réduit à un geste d'accès ; le véritable choix, débouchant sur une différenciation de l'exemplaire consulté, reste lui de l'ordre de l'impossible.

Déprise : le geste d'inscription factice

Le deuxième exemple à considérer se rencontre dans *Déprise*¹, œuvre de Serge Bouchardon déjà évoquée. Là encore, la présence d'interactivité fictive se justifie thématiquement : comme son titre l'indique, *Déprise* est tout entière consacrée à la perte de contrôle qu'expérimente dans sa vie quotidienne le personnage-relais, perte de contrôle qui se

1 Serge BOUCHARDON, *Déprise*, <https://bouchard.pers.utc.fr/deprise/home>, 2010.

répercute pour les lecteurs et lectrices au niveau du fonctionnement des gestes de lecture. Au dernier tableau du récit, le narrateur annonce vouloir reprendre sa vie en main de façon très volontariste. Apparaît à l'écran une fenêtre dans laquelle clignote un curseur de saisie, comme dans un logiciel de traitement de texte. On comprend alors qu'on nous invite à taper au clavier, librement en apparence. Cependant, le caractère choisi apparaît seulement un bref instant avant d'être remplacé par un autre, pré-programmé. Un texte s'affiche ainsi petit à petit, chacune de ses lettres dépendant de l'activation d'une touche de clavier indifférente.

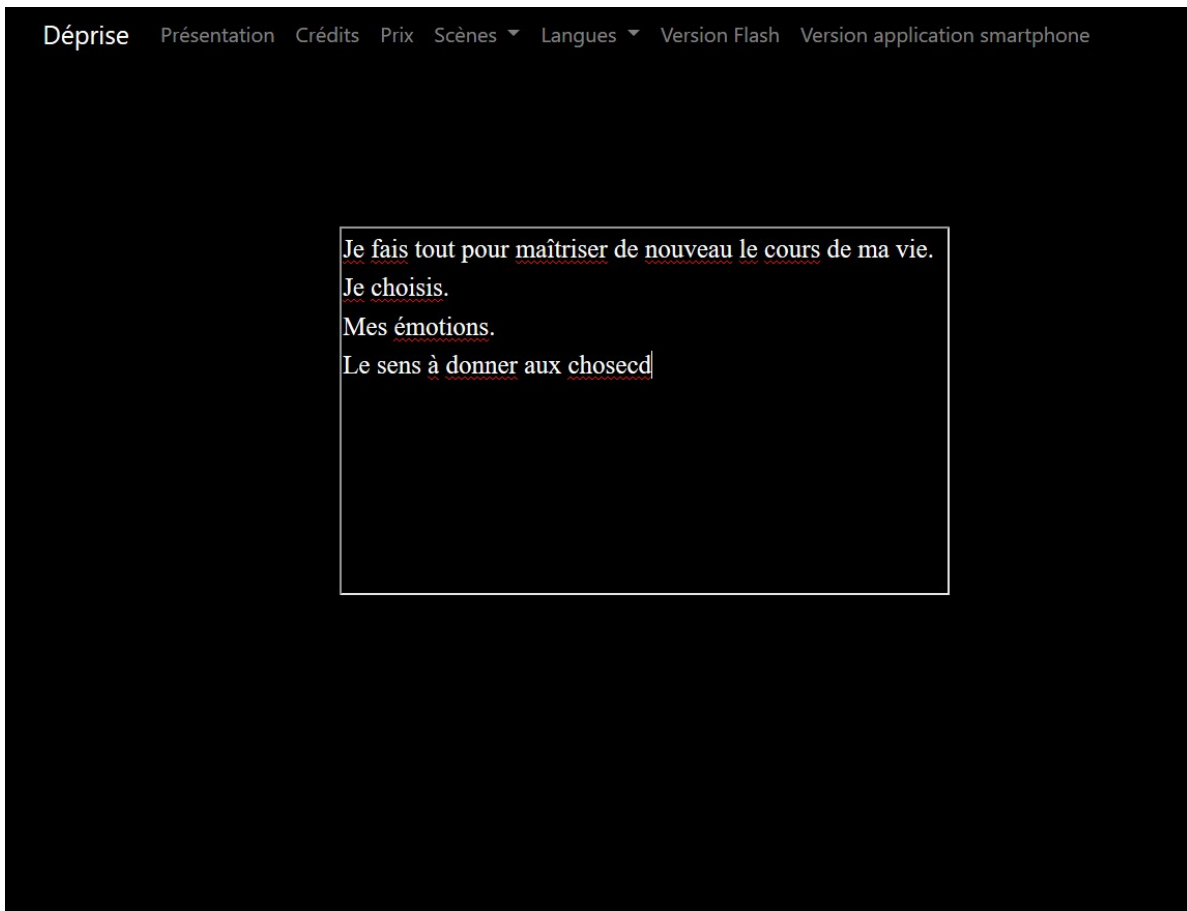


Figure 34 : Serge BOUCHARDON, *Déprise*, 2010, scène 6.

L'effet produit est une fois de plus ironique : face à un texte qui parle de contrôle, je suis placée dans une situation où l'on me rappelle que je n'en ai aucun sur l'œuvre que je suis en train de lire. Le dysfonctionnement porte ici sur la production d'une inscription personnalisée de l'exemplaire, débouchant sur un texte qui sera toujours identique. Le fantôme des lettres saisies, et donc d'une divergence matérialisée, demeure cependant brièvement visible comme on peut le voir dans la capture d'écran ci-dessus (« chosecd »), bien qu'il soit à peine lisible : est ainsi mis en scène l'effacement d'une participation signifiante à la composition, et de toute véritable interactivité. Plus clairement encore que dans l'exemple précédent, le geste a priori

signifiant est vidé de sa substance et sa portée est réduite : l'œuvre rappelle ainsi la capacité du programme informatique à réorienter dans une direction prédéfinie par l'auteur du code le signal que je produis en tapant sur une touche. Comme dans *Perte de temps*, il est prévu que j'agisse puisque mon action détermine l'affichage de l'exemplaire ; mais l'efficace de cette action est réduite par un cadre technique qui la bride. Le dysfonctionnement est donc un simple effet de surface : il est perçu comme un écart par les lecteurs et lectrices, qui voient un geste possible devenir impossible, mais s'appuie sur un fonctionnement technique normal de l'exemplaire.

Divergence par dysfonctionnement et exemplaires papier : boucle sans rétroaction et accès inconditionnel

Il n'en va pas nécessairement de même dans les cas d'interactivité factice sur support papier que l'on peut relier à ce mode de virtualisation. Un exemplaire manuscrit ou imprimé peut anticiper mes gestes au moment de sa conception et éventuellement les orienter (par exemple par l'intermédiaire d'un mode d'emploi) mais il ne peut les absorber en temps réel comme ce que l'on observe dans *Déprise*. Cela implique que le dysfonctionnement dans la divergence sera d'une autre nature que celui que l'on a observé ci-dessus. Si le geste lui-même ne peut être rendu directement dysfonctionnel, c'est du côté du texte et de sa cohérence que le dysfonctionnement aura lieu.

On en trouve un exemple dans *Tristram Shandy*, lorsque le narrateur envoie, au milieu du chapitre 6, sa Lectrice, qu'il juge inattentive, relire un passage du chapitre précédent tandis qu'il continue sa discussion avec le Lecteur¹. La divergence de parcours suggérée, si elle intervient visiblement au niveau de la fiction et non du récit lui-même, ce que traduit d'ailleurs la division des figures de narrataires, n'est pas à première vue matériellement impossible : on peut tenter, comme le fait Christine Montalbetti, de prendre pour soi cette invitation qui semble donner une portée signifiante à la relecture. Cependant, Montalbetti remarque que le signe indéniable que cette injonction n'est pas destinée à la lectrice réelle est qu'elle débouche en fait sur un dysfonctionnement du texte. L'exemplaire papier ne peut « réagir » à mon choix de parcours, et suivre les instructions de Tristram me conduira nécessairement à relire en boucle le même passage, puisque je reviens toujours à l'invitation

1 Laurence STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759–1767), Ian Campbell Ross (dir.), Oxford, 1983, p. 47-49.

initiale¹. Il faut alors sauter quelques lignes pour sortir de ce que j'assimilerai, dans une perspective volontairement anachronique, à un « bug » de l'exemplaire : la lectrice, à la manière d'un programme exécutant des instructions erronées, est « piégée » dans une boucle sans rétroaction satisfaisante.

Cela signale que la divergence de lecture doit rester de l'ordre du virtuel, mais il faut cependant relativiser l'autorité de ce « piège ». En effet, je ne suis nullement bloquée dans cette boucle textuelle (toute hypothétique), alors que je l'étais beaucoup plus face au programme de *Déprise*. Rien ne m'empêche réellement d'accéder à la suite du récit, contrairement aux exemples numériques d'interactivité fictive, où j'étais forcée de prendre part au dispositif de faux choix pour continuer ma lecture. Cela n'est pas surprenant dans la mesure où ce qui est fictionnalisé dans cet exemple relève des pratiques d'accès ordinaires : il est commun de revenir en arrière dans sa lecture pour consulter de nouveau un passage, du moins lorsqu'on lit un livre.

S'opposent ici en réalité d'une part l'accès *inconditionnel* permis par le codex, qui sauf exception ne peut empêcher qu'on tourne toutes ses pages à loisir, et d'autre part l'accès *conditionnel* de l'affichage numérique, qui permet d'exiger des actions précises avant de me laisser accéder à la suite du texte. Les types de dysfonctionnement correspondent ainsi à deux manières différentes de réduire la divergence suggérée en fonction de cette spécificité d'accès : dans les exemples numériques on uniformisait la lecture en instrumentalisant ses gestes, et dans l'exemple papier en diminuant la cohérence du texte lu. Rien n'empêche pour autant d'imaginer une version numérique de *Tristram Shandy* où un hyperlien renverrait par exemple au chapitre en question à ce moment du récit ; mais il faudrait alors maintenir ouvert l'accès à la suite du texte, sous peine de créer une boucle véritablement sans issue. Le numérique peut faire ce choix ; le livre, beaucoup plus difficilement. Il revient alors aux lecteurs de décider ce que l'exemplaire « programme » ou non, et ce qui peut y être considéré comme fonctionnel, par des essais de cohérence qui produiront souvent des divergences de fait entre des parcours plus expérimentaux.

Dysfonctionnement interactif et agentivité illusoire

Enfin, il faut remarquer au sortir de cette catégorie que le dysfonctionnement n'est pas nécessairement toujours perçu par les lecteurs : dans les exemples donnés, il est mis en scène

1 Christine MONTALBETTI, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 1^{er} janvier 2004.

de manière plus ou moins ostensible dans une optique ironique, mais on peut aussi chercher à le dissimuler. En effet, si l'interactivité fictive joue souvent d'une frustration d'agentivité, il arrive aussi qu'on tire parti de l'impression de divergence produite par une action pour entretenir chez les lecteurs l'impression d'avoir fait un choix signifiant. Dans certains jeux vidéo, cette question constitue un enjeu de design, notamment pour contourner les capacités techniques limitées des systèmes ou pour simplifier les embranchements narratifs d'un récit. Théorisé par Esther MacCallum-Stewart et Justin Parsler sous le nom d'« agentivité illusoire¹ » (*illusory agency*), ce procédé cultive le sentiment d'avoir fait diverger le texte sans que la divergence soit effective.

Une hypothétique lectrice de *Perte de Temps* qui ignorerait tout du poème de Baudelaire et ne lirait l'œuvre qu'une seule fois pourrait ainsi se figurer avoir accédé à une strophe possible parmi d'autres, déterminée par le choix des cartes sur lesquelles elle aura cliqué. L'opacité structurelle des exemplaires numériques facilite de telles illusions : tout en donnant des signes extérieurs d'interactivité qui semblent remplir le contrat manipulateur, ils peuvent ainsi présenter une organisation tout à fait uniforme. Le phénomène d'agentivité illusoire, dans sa dimension expressive, nous rappelle en tout cas que, bien qu'elle soit inopérante sur la structure matérielle des exemplaires, l'interactivité fictive n'est pas sans effet sur l'expérience de lecture dans son ensemble.

C. Interactivité fictive et théorie des exemplaires possibles

De ce point de vue, il est intéressant d'établir un lien entre le rapport à l'exemplaire que conditionne l'interactivité fictive et la notion théorique de texte possible. Le texte possible, tel qu'il a été pensé par Michel Charles et surtout, dans la lignée de ses propositions, par Marc Escola et Sophie Rabau², est une variation virtuelle du texte, un état alternatif qu'il contient en puissance et que le lecteur peut construire au fil de sa lecture. Cette construction, qui reste d'ordre linguistique, est d'abord mentale, si elle peut déboucher sur la production effective de la variante par le biais du commentaire comme de la réécriture créative telle

1 Esther MACCALLUM-STEWART et Justin PARSLER, « Illusory Agency in Vampire: The Masquerade – Bloodlines », *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*, n° 9, 2007, p. 1-17.

2 Marc ESCOLA, *Théorie des textes possibles*, Amsterdam New York, Rodopi, 2012 et Marc ESCOLA et Sophie RABAU, « La case blanche : théorie littéraire et textes possibles », *La lecture littéraire*, n° 8, 2006.

qu'on la rencontre par exemple chez Pierre Bayard¹ ou dans certaines œuvres de Sophie Rabau².

Je voudrais proposer pour ma part de considérer les exemplaires alternatifs de l'interactivité fictive comme une catégorie particulière d'exemplaires possibles, au sens où ils correspondent à des exemplaires que les textes *représentent*. Ils se distinguent en cela des états alternatifs du texte que les lecteurs imaginent de façon plus autonome au gré d'hypothèses et de projections diverses³. Les modalités de cette représentation sont, on l'a vu, variées : elle peut s'appuyer sur des techniques graphiques, comme dans *Coming Soon !!!*, sur une évocation purement linguistique comme chez Furetière, ou encore utiliser les gestes de lecture pour simuler en creux un exemplaire alternatif comme dans *Déprise*. Ces exemplaires possibles peuvent nourrir l'expérience de lecture : on imagine le texte sous une forme interactive, ce qui revient à lui projeter une nouvelle structure qui permette des variations d'état et reconfigure sa matérialité.

Cette matérialité interactive idéale s'oppose par bien des aspects, il faut le remarquer, à celle qui est rêvée par la lecture philologique, qui tente pour sa part de *réduire* les variations textuelles en posant l'existence d'un état matériel idéal unique du texte, celui produit par son auteur⁴. Rien n'interdit alors d'imaginer, en regard d'un tel mode de lecture, une lecture interactive qui chercherait dans tout exemplaire une interactivité perdue, y compris face à des exemplaires non-interactifs. Reconstruire une telle interactivité impliquerait d'identifier d'autres possibles matériels, qu'ils soient représentés ou non, mais aussi d'envisager leurs modes d'existence technique. *Déprise*, par exemple, représente un exemplaire alternatif concrètement interactif dont on peut envisager le fonctionnement technique : en plus d'une réécriture du texte, c'est une réécriture du code qu'il faut alors imaginer. De la même manière, si l'on souhaite absolument prendre pour soi les adresses aux narrataires de *Tristram Shandy*, il faut sans doute reconfigurer le roman en lui prêtant une structure narrative à choix qui permettrait de donner sens au parcours de la Lectrice distraite : on pourrait alors aller se

1 Pierre BAYARD, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

2 Sophie RABAU, *Carmen, pour changer : variations sur une nouvelle de Prosper Mérimée*, Toulouse, Anacharsis, 2018.

3 J'adapte ici la distinction proposée par Christine Montalbetti entre « textes possibles représentés » et « textes possibles dynamiques » dans Christine MONTALBETTI, « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique », *op. cit.*

4 Sophie RABAU, « Le roman d'Achille Tatius a-t-il une fin ? Ou comment refermer une œuvre ouverte », *Lalies*, n° 17, 1997, p. 139-149.

faire tancer par Tristram à la page 12 ou médire avec le narrateur, en bon Lecteur attentif, à la page 45...

De telles modifications n'ont pas besoin d'être effectives (bien que l'on puisse toujours décider de se consacrer à les faire advenir), et libre aux lecteurs, dès lors, de rêver aussi à des exemplaires irréalisables ou non encore advenus : si la théorie des textes possibles s'appuie sur les déclarations de Genette qui ouvrent la poétique au champ des possibles et des impossibles¹, la variante théorique des exemplaires possibles peut, quant à elle, faire place à la case blanche matérielle et à l'inactuel. De ce point de vue, les perspectives ouvertes par cette branche hypothétique sont aussi, on le constate au-delà des dimensions interprétatives et matérielles, des perspectives éditoriales.

IV. Interactivité sélective

L'interactivité sélective est un type d'interactivité effective (par opposition à l'interactivité fictive) qui repose sur des gestes possibles, c'est-à-dire des gestes de réaction programmés par l'exemplaire et qui sont concrètement réalisables. De tels gestes, on le rappelle, font sentir leurs effets dans le temps de la lecture, en influençant l'expérience de chaque lecteur ou lectrice, mais ne marquent pas l'exemplaire au-delà de ce moment ; dans un cadre interactif, cela revient à dire qu'ils vont susciter des divergences au niveau des états de l'exemplaire auxquels chacun·e accède, sans modifier la structure. L'effectivité de ce type d'interactivité a de plus des conséquences importantes sur le statut de l'action et sur celui du texte lu qui valent aussi pour l'interactivité évolutive, le deuxième type d'interactivité effective.

Face à un exemplaire interactif, je peux avoir le choix d'agir ou de retenir mon action ; et dès lors que j'agis, mon action sera toujours une action parmi d'autres actions réalisables, de même que l'état de l'exemplaire auquel j'accède constituera un état parmi d'autres, une branche au sein d'une structure prédéterminée. Dans une certaine mesure cette structure, représentée sous une forme réticulée, s'oppose au modèle mis en avant dans les exemples d'interactivité fictive parodique, où l'uniformité du texte se trouvait symboliquement justifiée par la virtualisation de ses états possibles. Dans le cas de l'interactivité sélective, il n'y a pas

1 Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 109.

en effet une version unique mais bien des versions plurielles de l'exemplaire, correspondant à autant de lectures matériellement différentes.

A. Lire la diffraction : les enjeux de l'étoilement

La réticulation de l'exemplaire à interactivité sélective pose à la théorie de la lecture des problèmes spécifiques, qui se trouvent efficacement résumés par cette remarque d'Espen Aarseth : « The important lesson to be learned from discontinuous and forking texts is that when two readers approach a text they do not have to encounter the same words and sentences in order to agree that it probably was the same text¹. » On peut considérer que les textes « discontinus ou à embranchements » qu'il évoque ici correspondent à ceux dans lesquels on rencontre des formes d'interactivité sélective. La divergence qui s'y manifeste est envisagée par Aarseth dans une perspective qui semble encore linguistique : on ne lit pas, dans ces textes, les mêmes *mots* ou les mêmes *phrases*. L'accent mis sur la lettre a sans doute pour fonction de faire ressortir l'écart qui existe entre cette situation de lecture et celle qui soutenait le paradigme opéral, où le texte était supposé identique d'un exemplaire à l'autre, et où « avoir lu » *La Chartreuse de Parme* signifiait que l'on avait lu « tout » le texte disponible, quelque idéalisante que puisse être cette totalité². L'exemplaire interactif fragilise en effet de façon visible le principe de totalisation : ici, même dans le cas où on aurait lu le même exemplaire qu'un·e autre lecteur·ice, on n'y aura vraisemblablement pas construit le même parcours.

Lectures sélectives : les communautés étoilées

Il faut tirer les conséquences d'un tel constat pour la lecture d'exemplaires interactifs. Au niveau individuel, celle-ci ouvre la possibilité pour chacun·e de construire une lecture qui soit, considérée à l'échelle de l'exemplaire entier, non-totalisante mais néanmoins complète, c'est-à-dire potentiellement suffisante et liée à une expérience cohérente. Cette situation n'est pas entièrement généralisable à tous les modes de divergences en interactivité sélective, comme on le verra, mais elle reste une possibilité théorique importante qui apparaît dès lors que l'on se trouve face à cette catégorie de texte. Au niveau collectif, l'interactivité sélective

1 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, op. cit., p. 74.

2 Ce sont en partie les failles de ce modèle qui sont exploitées dans Pierre BAYARD, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

me confronte virtuellement à des « chemins » non-empruntés qui permettent la projection non seulement d'autres états possibles (et effectifs) de l'exemplaire, mais aussi d'autres lectures actualisables.

Derrière cette diversification, c'est aussi une communauté qui s'amorce : le non-lu peut renvoyer à d'autres expériences de lecture actualisées, dans un réseau plus ou moins concret qui se constitue autour des exemplaires interactifs et influence directement la manière dont on peut parler d'un texte et partager sa réception. Si cette communauté reste souvent imaginaire dans le temps même de la lecture, où l'on est seul face à son exemplaire, elle peut parfois être effective : c'est ce que met en scène, de manière évidente, l'article de Niesz et Holland. Dans sa double citation initiale, l'article donne forme à la rencontre entre deux parcours de lecture et l'utilise, bien qu'incomplètement, comme un outil réflexif : à travers la mise en regard de deux performances lectorales, on peut mettre au jour les normes matérielles spécifiques du texte et esquisser sa structure interactive¹. À l'horizon de ce type d'interactivité, et de manière sans doute un peu surprenante si l'on s'en tient à la prévalence dans le discours médiatique d'une compréhension de la notion comme « personnalisation » du texte, c'est donc une forme de sociabilisation au moins virtuelle de la lecture qui est en jeu, et dont on verra qu'elle prend de l'importance dans les exemplaires à interactivité évolutive. Les points de contact, lorsqu'ils existent ou qu'on les imagine, que ce soit entre Niesz et Holland ou entre les deux lecteur·ice·s « probabilistes » d'Aarseth, sont alors l'occasion de se demander ce qui, de ma lecture, peut se transmettre.

Spatialités littéraires de la structure réticulaire

Tous ces enjeux se trouvent résumés dans la représentation réticulaire de ce type d'exemplaire interactif, qui a l'intérêt de permettre de schématiser la variété des parcours possibles de façon simultanée (quand chaque lecteur individuel n'en fait l'expérience que de façon unique ou successivement, ce qui redonne à l'exemplaire, comme cela a souvent été remarqué, une forme de linéarité²). Cet étoilement va permettre de problématiser à la fois le statut individuel de chaque branche, c'est-à-dire de chaque lecture, et les modes de divergence induits.

1 Anthony J. NIESZ et Norman N. HOLLAND, « Interactive Fiction », *op. cit.*, p. 110.

2 Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Le Quartanier, 2009, p. 136.

Par comparaison avec l'interactivité fictive, dont l'usage hors des textes parodiques tendait à se faire discret, l'interactivité sélective se manifeste de manière assez visible dans des genres aussi divers que les livres-jeux, les hypertextes, la littérature papier multilinéaire, mais aussi toutes les formes de littérature générée ou combinatoire. Le type d'étoilement pourra varier de manière assez radicale d'un genre et d'un texte à l'autre : si les parcours possibles restent encore relativement peu nombreux dans une œuvre brève comme le *Conte à votre façon* de Queneau¹, ils deviennent vite trop exponentiels pour être représentables dans la plupart des textes, notamment dans le cas des générateurs de textes que l'on choisira d'activer autant de fois qu'on le souhaite.

Il faut enfin noter que les exemplaires eux-mêmes peuvent entretenir différents types de rapports à leur structure étoilante, et la rendre plus ou moins visible. Cette visibilité peut se manifester d'emblée dans la forme de l'exemplaire : les pages indépendantes de *Composition n°1* de Marc Saporta² ou les cahiers de *The Unfortunates* de B.S. Johnson³, réunis dans des boîtes plutôt que par une reliure, laissent immédiatement deviner un mode de lecture divergent⁴. En ce qui concerne le numérique, les œuvres qui permettent un accès immédiat à toutes leurs sections recourent généralement à des représentations spatialisées diverses, comme la récente édition numérique des *Lieux* de Georges Perec conçue par les éditions du Seuil⁵ qui propose différentes organisations des lieux et souvenirs associés : sous forme de calendrier, mais aussi dans plusieurs alternatives tabulaires (sommaire, index, filtres multiples) invitant explicitement à « crée[r] [son] parcours⁶ ». Cette spatialisation va parfois jusqu'à la cartographie explicite, qu'elle s'appuie sur le plan d'un bâtiment comme dans *Les univers parallèles du Mauve Motel*⁷, projet de Nicole Brossard et Simon Dumas où les différentes pièces d'un motel organisent la lecture, ou sur la découpe d'un corps, comme dans *Patchwork Girl*⁸, célèbre hypertexte de Shelley Jackson inspiré du Frankenstein de Mary Shelley.

1 Boris SOLINSKI, « A la marge de la lecture et du ludique : les livres-jeux », *Sciences du jeu*, n° 7, 2017.

2 Marc SAPORTA, *Composition n° 1*, Paris, Seuil, 1962.

3 Bryan Stanley JOHNSON, *The Unfortunates*, Londres, Panther Books, 1969.

4 Rappelons que c'est surtout ce mode de lecture qu'Umberto Eco déclare « lire » d'un seul coup d'œil face à un exemplaire du texte de Saporta : voir chapitre 4, p. 280-281.

5 Georges PEREC, *Lieux*, sur Seuil – En ligne, <https://lieux-georges-perec.seuil.com/>, 2022.

6 *Ibid.*

7 Nicole BROSSARD et Simon DUMAS, *Les univers parallèles du Mauve Motel*, sur *Mauve Motel*, <https://mauvemotel.net/>, 2017.

8 Shelley JACKSON, *Patchwork Girl*, sur *Eastgate*, <http://www.eastgate.com/catalog/PatchworkGirl.html>, 1995.

Mais la structure étoilante peut aussi se faire plus discrète, et dépendre plus directement de manipulations guidées de lecture : c'est la fonction des modes d'emploi et des numérotations de paragraphes ou de chapitres que l'on rencontre dans des œuvres multilinéaires papier comme *Rayuela* de Julio Cortázar ou dans les livres-jeux, qui visent à réticuler la consultation au sein de livres au format traditionnel et jouent donc un rôle structurel déterminant. Dans le cas des livres-jeux, nulle cartographie n'est envisageable puisqu'elle nuirait à l'objectif ludique qui consiste justement à découvrir le parcours gagnant. Enfin toute une tradition d'hypertextes, dans la lignée d'*afternoon, a story*¹, qui conditionne l'accès à la suite du récit au parcours déjà accompli, dissimulent au contraire leur structure et parfois même leurs embranchements. Cette visibilité ou invisibilité structurelle a des effets sur la lisibilité de ces exemplaires interactifs, et influence à la fois la manière dont les gestes possibles sont envisagés et le statut des divergences produites.

B. La règle du texte et la partie de lecture

La question de la visibilité de la structure réticulaire en soulève une autre, qui est celle de sa fixité et donc de son caractère *prévisible*. En effet, si une représentation spatiale des états de ce type d'exemplaires est possible, c'est que les différents « parcours » y sont, d'une manière ou d'une autre, pré-déterminés par les normes des textes, et plus spécifiquement par ce que l'on a appelé leur programme matériel. Qu'il s'exprime dans la forme de l'exemplaire, dans des instructions explicites ou un programme informatique, ce programme peut donc être interprété comme une règle permettant de prévoir les divergences matérielles de lecture et donc les états alternatifs de l'exemplaire auxquels on va pouvoir accéder. C'est en substance ce qu'exprime le « mode d'emploi » de *Cent mille milliards de poèmes*, où Queneau, tout en fournissant des indications manipulatoires aux lecteurs, se livre surtout à une vérification mathématique qui justifie que le texte permette effectivement de recomposer cent mille milliards de sonnets différents². Cette logique combinatoire, si elle reste contournable par bien des aspects comme on l'a vu au chapitre précédent, peut en réalité être étendue à l'ensemble des exemplaires à interactivité sélective, où les divergences (même dans le cas d'une œuvre en ligne qui serait mise à jour par son auteur·ice) demeurent toujours projetables à partir d'un état donné de l'exemplaire.

1 Michael JOYCE, *afternoon, a story*, sur *Eastgate*, <https://www.eastgate.com/catalog/Afternoon.html>, 1990.

2 Raymond QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, *op. cit.*, « Mode d'emploi », n. p.

De la lecture partielle à la partie de lecture

Je voudrais proposer, pour décrire plus clairement les lectures divergentes réalisables dans un tel exemplaire, et qui ont jusqu'ici été désignées sous le terme vague de « parcours », d'utiliser la métaphore ludique de la *partie*¹. Les images du jeu, lorsqu'il s'agit d'aborder la littérature, sont certes d'un usage conceptuel glissant. On risque d'une part de réactiver un héritage métaphorique issu des théories de la réception, où le « jeu » du langage a été valorisé à la fois dans son sens ludique et dans son sens mécanique au sein de l'axiologie de l'activité de lecture évoquée plus haut². Il faut d'autre part éviter que la démarche ne se confonde avec des travaux qui, plus récemment, ont directement croisé littérature et jeux, que ce soit pour étudier la narrativité du jeu vidéo³ ou les hybridations ludiques présentes dans la littérature numérique⁴. Le propos n'est pas ici de traiter les exemplaires à interactivité sélective comme des jeux, mais de rendre compte du statut des différentes itérations possibles d'une lecture au sein de ce qui peut être considéré comme un système réglé.

Parler de « parties » présente alors un double avantage. Une partie est ce qui, au sein d'un jeu et du point de vue de son système de règles, peut être considéré comme *complet* ; elle recouvre aussi une expérience spécifique (il est rare de jouer deux fois la même partie d'échecs). Mais la partie est également *partielle* : elle ne totalise pas toutes les issues, n'épuise pas toutes les possibilités du jeu mais vaut malgré tout pour elle-même. Face à un exemplaire à interactivité sélective, je n'accède jamais, dès lors que je suis la règle qui en détermine la structure, à tout l'exemplaire ; mais je suis libre d'y mener autant de « parties de lecture » que je le souhaite, qui différeront peut-être comme les parties d'un jeu. Dans *Cent mille milliards de poèmes*, et selon le programme défini conjointement par le mode d'emploi et la forme spécifique des exemplaires, chaque composition de sonnet correspond à une partie, et celles-ci sont aisément cumulables. Si la métaphore de la partie me semble moins problématique que celle du jeu, qui ouvre d'autant plus à la confusion que le jeu vidéo repose concrètement, en tant que médium, sur une forme d'interactivité voisine de l'interactivité

1 On notera que Michel Picard emploie le même terme dans le cadre d'une analogie entre la lecture et le jeu. Il le fait cependant dans un cadre de pensée linguistique, où la partie s'assimile à une parole individuelle : « le texte propose des structures déjà élaborées, l'équivalent en somme de "parties", précises et uniques, à l'intérieur d'un immense jeu global, d'une "parole" singulière dans une "langue" ».

Michel PICARD, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, p. 153.

2 Estelle MOUTON-ROVIRA, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, op. cit.

3 Noah WARDROP-FRUIIN et Pat HARRIGAN, *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006.

4 Astrid ENSSLIN, *Literary Gaming*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2014.

sélective, c'est qu'elle correspond à un trait structurel spécifique à certaines œuvres, qui les rapproche éventuellement du mode de fonctionnement de certains jeux mais sans présumer d'une hypothétique essence « ludique ».

Déterminer les parties : les fluctuations de la règle

Dans la mesure où la règle détermine le type d'étoilement structurel du texte, son étendue et ses niveaux, on peut analyser la manière dont elle oblige la lecture et programme ses divergences. On notera que les exemples de formes non-conventionnelles d'exemplaires papier évoqués, que ce soit *Composition n°1* ou *The Unfortunates*, empruntent par métonymie¹ leur règle de lecture à celles de jeux réels (jeux de cartes en l'occurrence). Une œuvre plus récente comme *Clairvoyantes*, se présente pour sa part comme un « oracle littéraire² », calquée sur les tarots divinatoires, ce qui lui a valu d'être désignée comme une « hybridation jeu-littérature³ ». Dans ce cas de figure, les parties sont déterminées par une règle qui peut être ou non explicitée verbalement mais qui est de toute façon connotée par la forme même des exemplaires.

Cette explicitation de la règle est également présente dans les modes d'emploi, que l'on rencontre aussi bien sur support papier que numérique. Ceux-ci sont cependant plus ou moins contraignants. Le « mode d'emploi » des *Lieux*⁴, par exemple, comporte des suggestions de parcours mais existe surtout pour lister les différents dispositifs tabulaires permettant d'organiser la lecture. Celui de *Rayuela* se montre pour sa part plus explicite sur les parties qu'il programme : « ce livre est plusieurs livres, mais en particulier deux livres⁵ » (« este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros⁶ »), peut-on y lire. On pourrait croire qu'il s'agit ici de distinguer deux « parties » possibles :

1 Marie-Laure Ryan considère que ce type de rapport métonymique s'établit dans les œuvres où « the manipulation of the text by the reader involves a mechanism borrowed from a standard type of game » .

Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, op. cit., p. 180.

2 Audrey WILHELMY (dir.), *Clairvoyantes*, Québec, Canada, Alto, 2022.

3 « Vocabulaire des arts littéraires », thésaurus réalisé par Littérature québécoise mobile – pôle Québec, 2021, <https://opentheso.huma-num.fr/opentheso/?idt=th282> (consulté le 19 septembre 2022).

4 Georges PEREC, *Lieux*, op. cit., <https://lieux-georges-perec.seuil.com/mode-demploi/> (consulté le 19 septembre 2022).

5 Julio CORTÁZAR, *Marelle* (1963), Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset (trad.), Paris, Gallimard, 2013, n. p.

6 Julio CORTÁZAR, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963, n. p.

El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo¹.

Le premier livre se lit comme se lisent les livres d'habitude et il finit au chapitre 56, là où trois jolies petites étoiles équivalent au mot *Fin*. Après quoi, le lecteur peut laisser tomber sans remords ce qui suit. Le deuxième livre se lit en commençant au chapitre 73 et en continuant la lecture dans l'ordre indiqué à la fin de chaque chapitre².

Le « premier livre » correspond ici à un ordre linéaire qui laisse de côté la moitié des chapitres. L'autre intercale à cet ordre des chapitres « supplémentaires ». Cependant, comme le fait remarquer René Audet, le rôle des modes d'emploi littéraires peut être ambigu, et osciller entre fonction et esthétique³. En l'occurrence, la règle de *Rayuela* reste relativement incertaine sous des dehors directifs, d'une part car elle ne peut directement contraindre les gestes de lecture, et d'autre part car elle laisse planer le doute sur le nombre de parties vraiment prévues.

Sur ce deuxième point, on fera deux remarques. D'abord, le choix du deuxième ordre de lecture semble plus avantageux au sens où il s'agit d'un ordre « augmenté » qui contient tous les chapitres de l'ordre linéaire en plus des chapitres intercalés. Mais même si l'on considère que le mode d'emploi ne programme réellement qu'un seul parcours, celui-ci reste un parcours « comparatiste » : on lira en ayant conscience de « délinéariser » le premier ordre de lecture suggéré. On retrouve ici la tension entre lecture et non-lecture évoquée plus haut : il y a dans la conscience des lecteur·ice·s une certaine coexistence des parcours possibles, alors même que l'un d'eux est l'objet d'une non-lecture. Dans tous les cas, *Rayuela* fait donc lire double. Et même peut-être plus : l'autre élément à considérer est évidemment la mention de « plusieurs » livres contenus dans l'exemplaire. En laissant ouvert le nombre d'ordres cohérents que la lecture peut construire, le mode d'emploi confère donc à la règle une certaine souplesse, tout en limitant les possibilités laissées aux lecteurs de la prendre en défaut en développant des comportements de consultation alternatifs⁴. La forme précise du programme

1 *Ibid.*

2 Julio CORTÁZAR, *Marelle*, *op. cit.*, n. p.

3 René AUDET, « Saisir l'œuvre numérique sous tous ses états : modalités éditoriales, lectorales et performatives dans l'enseignement des œuvres numériques », *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale*, n° 12, Groupe de recherche en littérature médiatique multimodale, 2020.

4 J'ai développé les enjeux propres aux modes d'emploi dans Marion LATA, « Les textes à lecture ludique, entre mode d'emploi et règles du jeu », dans Alain Trouvé (dir.), *La lecture dans tous ses états. Actes du colloque international des Rencontres littéraires de Reims*, Paris, Éditions L'Improviste, 2019, p. 75-83.

de l'exemplaire dépend en partie dans ce cas d'une interprétation humaine, ce qui a des effets sur son caractère contraignant.

La situation est toute différente lorsque c'est un programme informatique qui détermine les parties de lecture, dans la mesure où un tel dispositif technique est généralement dissimulé et reste illisible pour la plupart des lecteurs et lectrices. On peut prendre ici en exemple les algorithmes qui sont au cœur du fonctionnement des générateurs de textes et qui déterminent le profil des textes produits aussi bien dans leur structure que dans leur style, selon des règles implémentées par le programmeur dans le cas de la génération automatique, ou en fonction des données qui leur ont été fournies pour la génération par apprentissage machine¹. Un algorithme déjà assez ancien comme celui de *Contre-haïkus* de Jean-Pierre Balpe produit par exemple uniquement des tercets, en accord avec les codes de cette forme poétique². Par l'activation d'un bouton, il est donc possible de générer une quantité immense de haïkus. Cependant, bien que l'on ait affaire à une interactivité sélective, au sens où l'état de l'exemplaire auquel j'accède est déterminé par mon clic qui lance la composition, comme le souligne l'indication « Générer un autre haïku », la règle exacte qui détermine les parties possibles, et donc les divergences entre les différents haïkus lus, n'est pas accessible. Elle est aussi beaucoup plus contraignante, au sens où elle est liée à l'accès : lire le texte c'est déjà l'avoir respectée.

1 Voir Tom LEBRUN, « L'apprentissage machine est une appropriation », *Les Cahiers de propriété intellectuelle*, vol. 3, n° 30, 2018, p. 895-923 et René AUDET et Tom LEBRUN, *L'intelligence artificielle et le monde du livre – Livre blanc*, Université Laval, Laboratoire Ex Situ, 2020.

2 Jean-Pierre BALPE, *Contre-Haïkus*, <https://www.balpe.name/Contre-Haikus>, 2015.



Figure 37 : Jean-Pierre BALPE , *Contre-Haïkus*, 2015.

On peut donc considérer que les « parties » de lecture sont, dans les exemplaires à interactivité sélective, plus ou moins prédéterminées. Leur degré de programmation peut fluctuer, notamment sur papier, lorsque la règle demande à être interprétée par les lecteurs. Quand c'est la machine qui est chargée de cette interprétation, c'est l'accumulation des parties qui permettra parfois de saisir certains éléments de la règle : des récurrences syntaxiques ou des retours de termes peuvent par exemple trahir le recours d'un algorithme à des dictionnaires particuliers. On notera alors que les affordances éventuelles, c'est-à-dire les comportements alternatifs développés par les lecteur·ice·s à l'écart du programme de l'exemplaire (et donc hors du cadre interactif), ne se manifesteront pas de la même façon. Sur papier, une règle explicite sera peut-être plus aisément contournable, mais en laissant parfois, à la manière du « Mode d'emploi » de *Rayuela*, planer le doute sur la nature inattendue de mon geste. Sur écran, ce sont plutôt les accidents et les éventuels dysfonctionnements du programme que l'on pourra traquer pour créer le sentiment d'avoir « battu la machine », sans toujours pouvoir établir avec certitude que les dérapages identifiés constituent bien des erreurs : dans *Contre-haïkus*, cela concerne par exemple des répétitions de vers mais aussi l'apparition ponctuelle d'un vocabulaire scabreux qui rompt avec la tonalité poétique, et dont la présence est probablement attribuable à Balpe.

C. Valeurs de la divergence en interactivité sélective

Dès lors que l'on a isolé la manière dont les exemplaires à interactivité sélective pouvaient déterminer plusieurs « parties » de lecture, on doit s'intéresser aux relations que ces parties entretiennent entre elles, et ainsi au type de tension matérielle qui s'établit entre les différents états consultables de l'exemplaire. À partir de la structure étoilante, on peut distinguer trois modalités de divergence, selon la valeur attribuée aux différentes parties programmées : un mode hiérarchique, un mode accumulatif et un mode libre.

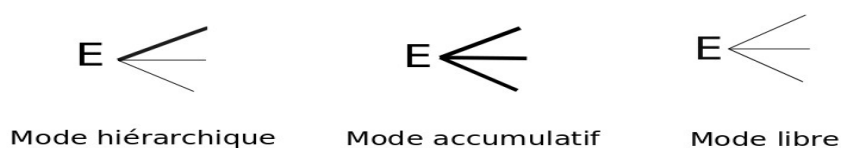


Figure 38 : Schéma des modes de divergence en interactivité sélective. Les lignes en gras correspondent à des parcours privilégiés par l'exemplaire.

Mode hiérarchique

Le mode hiérarchique se rencontre dans des exemplaires qui vont privilégier une ou des parties que l'on peut dire « gagnantes » au sein des différentes parties possibles. C'est notamment le type d'organisation que l'on rencontre dans les livres-jeux, où il existe généralement une seule « bonne fin » à laquelle un ou plusieurs parcours permettent d'accéder. Les visualisations proposées par Boris Solinski dans l'article qu'il leur consacre illustrent cette dimension¹ :

1 Pour plus de lisibilité, on en consultera la version en ligne : <https://journals.openedition.org/sdj/docannexe/image/777/img-4.png> (consulté le 20 septembre 2022).

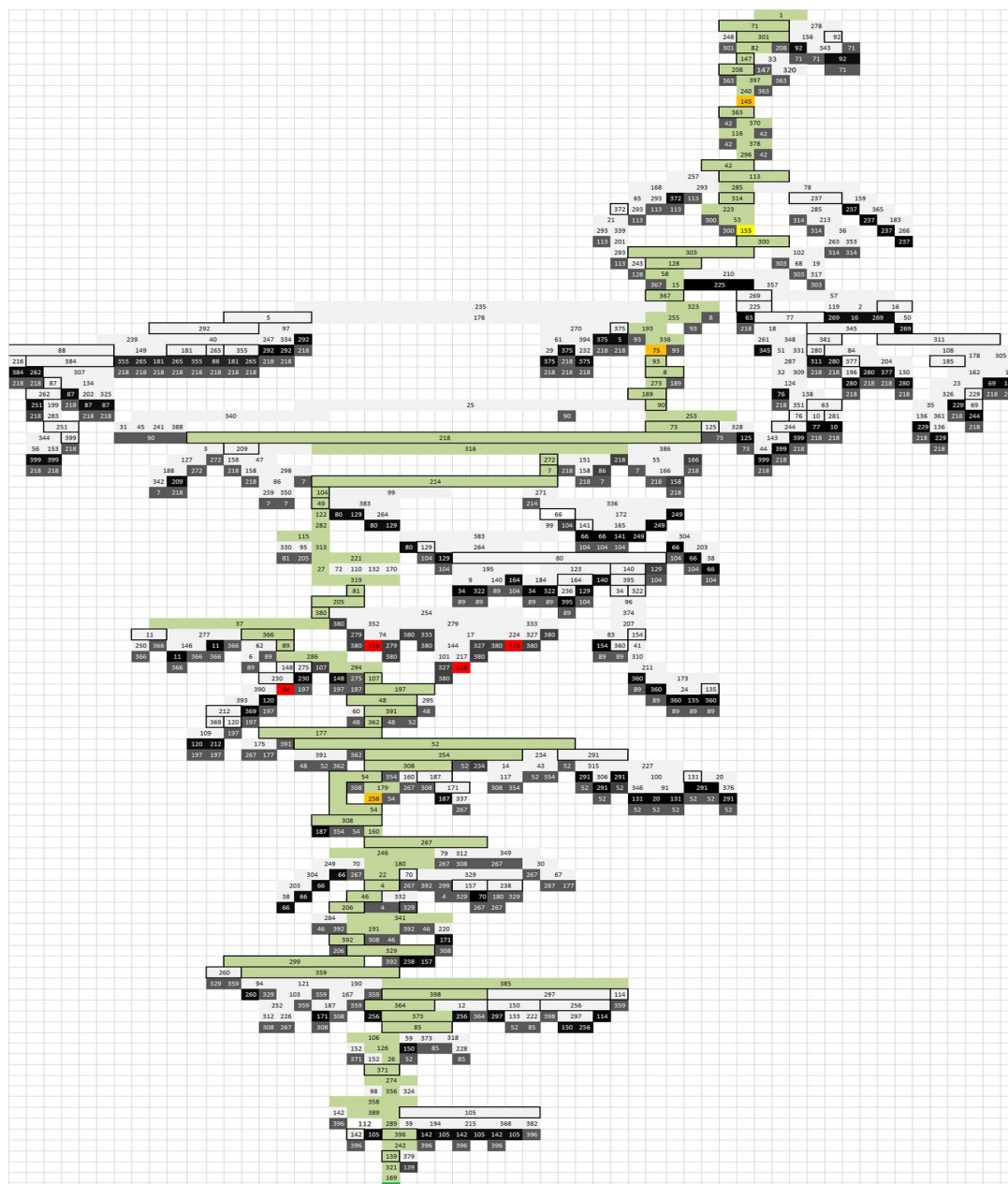


Figure 39 : Bruno Solinski, arbre de possibilités du *Sorcier de la Montagne de feu* (Jackson & Livingstone, 1982).

Solinski représente ici les différentes possibilités de progression à travers un *Livre dont vous êtes le Héros*. On constate en rouge la présence de plusieurs paragraphes conduisant à la mort du personnage que l'on incarne : ces issues peuvent être considérées comme perdantes au sens où, selon les règles, elles imposent de reprendre la lecture depuis son point de départ. À l'inverse, il n'existe qu'une issue gagnante, représentée en vert au bas du graphique : dans ce cas, la victoire fictionnelle de l'aventurier se superpose à la valorisation de la partie de lecture qui y a mené.

Au-delà des livres-jeux, qui en offrent peut-être l'exemple le plus pur, on peut identifier des formes de hiérarchisation des parties dans des exemples en apparence moins « ludiques » : certains récits hypertextuels mettent ainsi en place une hiérarchie des différentes fins proposées qui ne sera pas nécessairement explicitée comme dans un *Livre dont vous êtes le Héros*, mais qui reposera sur le sentiment de clôture et le pressentiment de l'existence d'une « meilleure » fin chez les lecteurs et lectrices. *Cactus Blue Motel*¹, hypertexte dont l'interface emprunte nettement au vocabulaire du jeu puisqu'elle propose à chaque consultation de commencer une « nouvelle partie », peut ainsi s'analyser comme valorisant certaines de ses huit fins plus que les autres. Spécifiquement, les fins où les personnages quittent le motel paraissent plus « heureuses » et peuvent à ce titre sembler plus satisfaisantes pour les lecteurs, dans la mesure où elles correspondent aux orientations thématiques du récit vers une prise d'indépendance des personnages et un passage à la vie adulte. Il est symptomatique de ce point de vue que la « solution » proposée dans le menu donne uniquement des conseils sur les choix de parcours à faire pour convaincre les personnages de partir².

L'une des conséquences principales de la hiérarchisation des parties pour la lecture est que l'incitation à parcourir tous les états de l'exemplaire est moindre que dans d'autres modes de divergence. La règle inhérente à ce mode influence nettement mon agentivité : dans la mesure où certains parcours sont plus valorisés que d'autres, certaines actions peuvent perdre en importance dès lors que la bonne fin aura été atteinte. Certains textes jouent de cette dimension de manière parodique, en ne développant que des parties perdantes : c'est le cas de *L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation* de Georges Perec, dont tous les parcours débouchent sur un échec de la demande³. En encourageant à consulter la totalité des branches de l'exemplaire, l'œuvre constitue un exemple de parodie de hiérarchisation qui dissimule un fonctionnement accumulatif.

1 Astrid DALMADY, *Cactus Blue Motel*, Éric Berthe (trad.), <http://astriddalmady.com/cactusbluefrench.html>, 2016.

2 *Ibid.*, <http://litteraction.fr/sites/default/files/cactusbluwalkfrench.html> (consulté le 19 septembre 2022).

3 Georges PEREC, « L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation », *Communication & Langages*, n° 17, 1973, p. 41-56. Pour une analyse de la structure de ce texte, voir Boris SOLINSKI, « À la marge de la lecture et du ludique », *op. cit.*

Mode accumulatif

Le mode accumulatif repose en effet sur une valorisation partielle de toutes les parties possibles dans l'exemplaire, selon la dialectique de totalisation des possibles par l'exemplaire et de non-lecture signalée plus haut. En d'autres termes, il correspond à des situations où l'absence de totalisation induite par chaque partie de lecture est rendue sensible, encourageant à la relecture. Dans ce cas, comme le suggère Marie-Laure Ryan, il n'est plus question de perdre ou de gagner, mais d'engranger de l'expérience et d'étendre sa connaissance du texte. C'est par exemple le type de lecture programmée selon elle par *afternoon*¹, qui ne propose de fait pas de réelle « bonne fin » mais joue de sa structure labyrinthique pour encourager une multiplicité de relectures divergentes². Je n'étendrais cependant pas comme elle ce mode à tous les hypertextes : les exemples ci-dessus ont prouvé que, contrairement à ce qu'elle affirme, il est bien possible de « gagner » ou de « perdre » dans certaines œuvres hypertextuelles. Cette opinion s'explique davantage, il me semble, par l'influence énorme qu'*afternoon* a pu avoir sur la définition de l'hypertexte littéraire dans les années 1990 que par les caractéristiques formelles des hypertextes eux-mêmes.

De fait, le mode accumulatif correspond peut-être plus, sur le plan esthétique, à la version post-moderne de l'hypertexte qu'a pu représenter *afternoon*, soit une structure sans véritable clôture³. La valeur plus partielle des parties de lecture prenait alors le risque de déstabiliser l'idée d'une cohérence narrative considérée comme imposée de l'extérieure par l'auteur, et à ce titre rejetée comme autoritaire. Cependant on peut aussi identifier ce type de fonctionnement dans des hypertextes moins labyrinthiques comme *Patchwork Girl* : dans ce cas, ce n'est pas nécessairement l'absence de clôture narrative qui motive la relecture, mais plutôt l'attrait d'une narration que l'on peut avoir envie de connaître dans tous ses détails. On le perçoit ici, bien que les différents modes de divergence dépendent du programme matériel des exemplaires, ce programme reste partiellement interprétable, et la valeur attribuée aux parties peut aussi être réinvestie par les lecteurs de façon individuelle. Les modes sont ainsi

1 Michael JOYCE, *afternoon, a story*, *op. cit.*

2 Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, *op. cit.*, p. 184.

3 On peut cependant souligner que l'œuvre se prête à une certaine hiérarchisation des parcours si l'on considère que ce n'est pas la clôture, mais l'impossibilité d'une clôture narrative qui est à découvrir. Dans sa lecture comparée du texte, Jane Yellowlees Douglas avance ainsi que le fragment intitulé « white afternoon » peut constituer un point d'arrivée naturel de la lecture dès lors que l'on parvient à le découvrir, car il ouvre à des interprétations potentiellement conclusives du récit.

Jane Yellowlees DOUGLAS, *The End of Books or Books Without End ? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2000, p. 97-106.

susceptibles de s'hybrider : telle lectrice considérera peut-être avoir identifié « le meilleur parcours » dans *afternoon*, quand telle autre accumulera les parties dans un livre-jeu sans se soucier de la victoire, avec pour but d'explorer tous les paragraphes de l'aventure. On touche ici au point où l'interactivité sélective s'ouvre à différentes formes d'agentivité et à différents styles de lecture, au sein même des structures étoilantes.

Mode libre

C'est sans doute dans le mode libre que cette agentivité trouve le plus à s'exprimer, dans la mesure où toutes les parties possibles y acquièrent une indépendance relative les unes par rapport aux autres. Ce mode apparaît comme le moins hiérarchisé, au sens où il permet aux lectrices et lecteurs de décider s'ils souhaitent lire par accumulation, en s'arrêtant à une version de leur consultation qui sera jugée plus satisfaisante, ou simplement au gré du hasard jusqu'à l'arrêt de la lecture. Il implique également que toutes les parties puissent valoir pour elles-mêmes, et reçoivent donc une attention plus unitaire.

On peut dans une certaine mesure considérer que la consultation libre est le mode qui correspond plus à l'argument, souvent avancé en contexte publicitaire, d'une « personnalisation » de la lecture interactive, justement parce qu'aucune valeur spécifique n'est associée par avance aux différentes parties. Composer « son » sonnet dans un exemplaire de *Cent mille milliards de poèmes*, déterminer un ordre de lecture des feuillets dans *Composition n°1*, s'émouvoir d'un haïku créé au hasard de la génération dans *Contre-haïkus* ou obtenir, en tirant les cartes dans *Clairvoyantes*, une association de textes et d'images qui nous paraîtra répondre à la question divinatoire posée sont ainsi autant d'expériences qui peuvent donner un relief spécifique à la lecture individuelle, aux goûts et dégoûts qui l'orientent comme aux accidents et aux correspondances heureuses qui la jalonnent. Toute idée de personnalisation, pour autant, doit être nuancée. En effet, ces « compositions » provisoires et secondes sont le fruit d'une lecture « dans les règles », qui s'aventure sur les chemins que l'exemplaire lui trace. On peut de ce point de vue questionner l'association récurrente de l'interactivité au personnel ou à l'unique puisque l'on a déjà constaté par ailleurs qu'on lisait toujours, et dans n'importe quel exemplaire, personnellement. De plus, les gestes de lecture résistants ou alternatifs, les pratiques de dérivation, sont-ils vraiment moins singuliers que l'assemblage opportun de fragments textuels qui me fait y trouver du sens ? Il est permis d'en douter.

Enfin il faut remarquer que ce mode se rencontre souvent dans des œuvres où une accumulation totalisante est soit de peu d'intérêt, comme dans les *Lieux* de Perec où la lecture deviendrait très répétitive passés quelques parcours étant donné qu'on combine les mêmes unités de texte, soit impossible car elle dépasse matériellement les capacités individuelles de lecture, les deux possibilités ne s'excluant pas nécessairement. Queneau souligne avec humour cette dimension dans son « Mode d'emploi » :

En comptant 45 s pour lire un sonnet et 15 s pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée 365 jours par an, pour : 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails)¹.

C'est précisément ce trait de l'œuvre combinatoire (et plus largement de la littérature générée) qui a pu faire dire qu'elle valait comme concept plus que comme véritable support de la lecture². Face à de telles objections, on peut aussi formuler une hypothèse concurrente : à défaut de pouvoir justifier cent mille milliards de relectures, peut-être faut-il à ce texte cent mille milliards de lecteur·ice·s.

La partie et le tout : réparer la perte ?

On le constate, les différentes modes de divergence en interactivité sélective entretiennent différents types de rapports à l'idée de totalité textuelle. Tenue à distance par le tri inhérent au mode hiérarchique, moteur du mode accumulatif ou relativisée par le mode libre, elle n'échappe jamais totalement au spectre d'une certaine illisibilité. De ce point de vue, ce type d'interactivité, et plus largement tout phénomène interactif, nous confronte à ce qui, dans la lecture, échappe à notre maîtrise, et nous résiste y compris sur le plan matériel.

Il peut sembler paradoxal que cet aspect de la réception émerge ici par le biais de l'exemplaire, c'est-à-dire à travers ce qui, du moins pendant les derniers siècles de l'imprimé, pouvait faire figure d'objet entièrement maîtrisable, au contenu fixe et assimilable. On doit cependant souligner ce qu'une telle croyance a de désincarné : même au niveau le plus individuel, elle ne tient compte ni de l'évolution de cet objet, qui fait que l'on ne se plonge jamais deux fois dans le même exemplaire, ni de celle du corps lisant. En fractionnant l'accès à ses différents états, l'exemplaire interactif intègre donc structurellement ce deuil familier et banal de la lisibilité absolue. Il fait ainsi saillir ce qui constitue les limites de la lecture

1 Raymond QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, op. cit., n. p.

2 Umberto ECO, *The Open Work*, Anna Cancogni (trad.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989, p. 170.

humaine, spécifiquement, dans le cas de l'interactivité sélective, notre incapacité à lire plusieurs textes (et plusieurs exemplaires) de façon simultanée. C'est ce que rappelle Alexandre Palhière quand il observe, face à *Only Revolutions*, le roman aux différentes directions de lecture possibles de Mark Danielewki, que le texte exige de la part de ses lecteurs un intense travail, à la fois mental et physiologique, de mémorisation : confrontés à quatre sens de lecture, nous les épuisons un par un « alors qu'il faudrait sans doute idéalement les lire en même temps¹ ».

Le sentiment de perte peut donc être renforcé notamment par les échos qui existent entre ces textes [...], car ils sont sources de confusion et de brouillage ; pourtant le texte même de Mark Danielewski semble suggérer que le processus d'oubli est un élément nécessaire et intrinsèque à la condition humaine. Ainsi la troncature des citations est sans doute le reflet de ce qu'est la perception mémorielle de l'histoire pour un être humain, nécessairement fragmentaire².

De la même manière, la « découpe » opérée sur le texte par l'écran, qui peut choisir de ne dévoiler que certaines parcelles de données et restreindre l'accès à ce qui serait un hypothétique exemplaire « complet », renvoie aussi aux limites de notre perception, et à ce qui du texte peut être vu et donc lu. Aussi est-il permis de dire, en retrouvant dans la chambre d'écho du discours théorique les mots que Barthes adressait à un auteur absent, que l'on peut, dans la lecture interactive, désirer l'exemplaire ou qu'il y reste, du moins, un exemplaire à désirer. Cet exemplaire peut être l'annonce d'autres parties de lecture à mener comme l'amorce de lectures alternatives, ou être en définitive abandonné à d'autres lecteurs, d'autres lectrices, qui sauront, à leur tour, jouer leur partie autrement.

V. Interactivité évolutive

Le second et dernier type d'interactivité effective que l'on a distingué est l'interactivité dite évolutive, qui s'appuie sur la catégorie des gestes participants, c'est-à-dire des gestes qui marquent l'exemplaire au-delà du temps de la lecture d'une façon qui est anticipée par son économie matérielle. Elle se rencontre dans des exemplaires qui programment explicitement diverses formes d'actions lectorales modifiantes. La divergence qu'elle produit entre les lectures se manifeste par conséquent à deux niveaux : entre lecteurs d'une part, puisque les gestes participants ouvrent généralement à des possibilités diverses

1 Alexandre PALHIÈRE, « Peut-on lire *Only Revolutions* de Mark Z. Danielewski ? », *Sillages critiques*, n° 21, 2016.

2 *Ibid.*

dans le style d'action effectuée, et au niveau de l'exemplaire même d'autre part, qui se trouve directement affecté par elle. En ce sens, et c'est ce qui la différencie de l'interactivité sélective, il ne s'agit plus de déclencher l'accès à différents états pré-déterminés de l'exemplaire, mais de faire advenir des états nouveaux, selon les conditions établies par son programme matériel mais sans qu'ils soient toujours pleinement anticipables.

A. Temps de la transmission et temps de la transformation : les enjeux de la structure évolutive

Cela justifie que la structure des exemplaires concernés ne soit pas strictement spatialisable : elle intègre une évolution temporelle, qui reste combinable avec un mode de consultation issu de l'interactivité sélective (un hypertexte peut très bien être évolutif), mais qui implique que les différents états possibles se succèdent chronologiquement. Cette temporalisation n'est pas anodine car elle signifie que chaque nouvel état de l'exemplaire remplace le précédent de manière plus ou moins radicale : selon les gestes participants sollicités, cela peut aller du simple ajout à la disparition de l'état antérieur. L'interactivité évolutive radicalise sur ce point un trait qui était déjà présent dans certaines œuvres à interactivité sélective, en particulier celles dont les embranchements faisaient l'objet d'une génération informatique : s'il n'est pas mathématiquement impossible de générer deux fois le même texte dans *Contre-haïkus*, par exemple, cela prendra vraisemblablement un nombre de tentatives qui dépasse la patience de la plupart des lecteurs. Dans la plupart des autres cas, cependant, une relecture était possible afin d'accéder à des états inaperçus de l'exemplaire : la fixité de la structure sélective l'autorisait. En interactivité évolutive, cette fixité n'est plus acquise : c'est le choix de ne pas agir, et donc de ne pas modifier l'exemplaire, qui permet seul de le conserver dans son état présent.

La prise de distance vis-à-vis d'un modèle textuel totalisant est donc plus importante pour ce type d'interactivité, car tous les états possibles de l'exemplaire ne sont pas co-présents. De même, une tension plus forte intervient au niveau de l'identité de l'exemplaire individuel qui, s'il n'est pas égal à lui-même d'un jour à l'autre ou d'une lectrice à l'autre, peut facilement être perçu comme une sous-collection ou même une série d'exemplaires différents. C'est ce que traduit, si l'on se réfère au schéma de la structure évolutive, le fait que l'exemplaire consulté (E) ne se distingue plus, contrairement aux autres types de structure, d'un état donné de l'exemplaire (E1) : le texte auquel j'accède à un instant t est en effet

toujours susceptible d'évoluer. Le sens donné au terme « état » évolue de ce fait quelque peu par comparaison avec celui qu'il avait dans l'interactivité sélective, où il pouvait se confondre avec la « partie » de lecture menée, pour se rapprocher, de manière inattendue, des différents états fantômes des exemplaires projetés de l'interactivité fictive. À la différence de celle-ci, cependant, les états successifs de l'exemplaire à interactivité évolutive sont généralement effectifs ; et lorsqu'ils ne le sont pas, c'est du fait non plus d'une impossibilité matérielle ou d'une agentivité contrariée, mais du choix d'une non-participation qui donne un statut différent à l'alternative rejetée.

En conséquent, le rôle particulier que joue la temporalité dans la lecture de ce type d'exemplaire a des effets marqués sur leur conservation comme sur leur diffusion. Dès lors que l'exemplaire peut évoluer se pose en effet la question du rythme de cette évolution mais aussi de sa portée : est-ce l'affaire d'un seul geste, ouvrant à une transformation unique, le passage d'un état à un autre, ou bien un processus plus continu, une métamorphose plus complète ? À quel point les résultats d'une telle interactivité ne concernent-ils que le lecteur, seul témoin des effets de son action, ou affectent-ils plus directement un groupe, réuni autour d'un même objet textuel ?

La participation « mono-lectorale » et le temps long du papier

Le support de l'exemplaire est ici particulièrement déterminant, dans la mesure où la manière dont les exemplaires papier et numériques s'inscrivent dans le temps constitue l'une de leurs différences techniques majeures. Pour reprendre la terminologie proposée au chapitre 3, les modifications d'exemplaires du type de celles qu'appelle l'interactivité évolutive correspondent généralement à des opérations de réenregistrement, c'est-à-dire à des opérations de composition et d'inscription qui interviennent en aval de la production première de l'exemplaire¹.

Pour le papier, de telles opérations sont nécessairement séparées assez nettement de cette étape de la production, même si elles l'orientent. Surtout, l'existence du livre en tant qu'objet autonome a pour conséquence que l'interactivité évolutive sur papier s'adresse généralement à une lectrice à la fois, celle qui a l'exemplaire entre les mains et peut y intervenir. Les transformations apportées peuvent donc se faire sur un rythme assez lent, et la

1 Au chapitre 3, l'enregistrement avait été défini comme l'une des trois étapes, avec la conservation et la restitution, du processus de production des exemplaires. Parler de réenregistrement implique ici que l'action engagée sur l'exemplaire intervient après une première phase de production, et rouvre ce processus.

chaîne des états successifs de l'exemplaire être assez courte : dessinant une fois dans mon volume de *Tristram Shandy*, j'ai influencé le cours de son existence, mais à moins de tenter de corriger mon tracé, il est peu probable que j'y accomplisse d'autres gestes participants. En effet, ces exemplaires organisent la participation des lecteurs au sein d'un espace qui est contraint : le papier offre matériellement une surface d'intervention limitée (on connaît ainsi un exemple historique de lecteur ayant choisi de faire le portrait de la veuve Wadman par écrit et finissant son paragraphe en se plaignant à Tristram que deux pages n'y suffissent pas¹ !) et est difficilement réinscriptible. Ainsi même les ouvrages à orientation pratique comme les almanachs, qui invitent aussi bien à détacher certaines pages pour en faire un autre usage qu'à inscrire à un rythme plus régulier les comptes du ménage comme les observations météorologiques, recourent à une multiplicité d'encadrés pour délimiter les lieux de notation réservés aux lecteurs et lectrices.

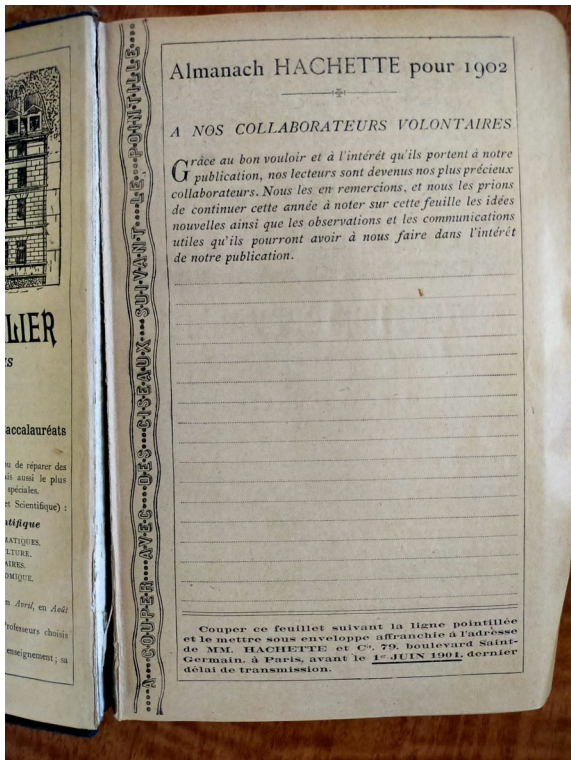


Figure 40 : *Almanach 1901*, Éditions Hachette. Les lecteurs sont invités à détacher la page et à l'envoyer aux éditeurs afin de leur faire parvenir leurs suggestions pour l'année suivante.

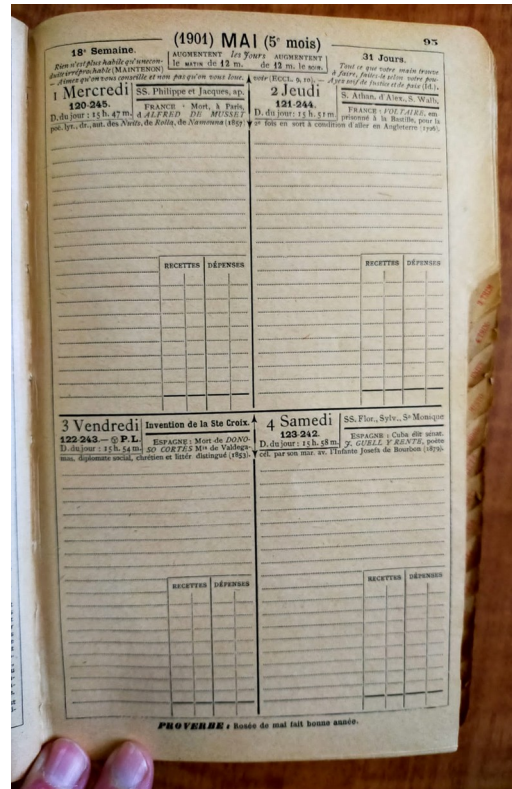


Figure 41 : *Almanach 1901*, Éditions Hachette. Les pages consacrées aux différents mois contiennent entre autres des espaces dédiés aux comptes de la famille.

1 Ce cas a été identifié par Anne Bandry-Scubbi et commenté dans Anne BANDRY-SCUBBI, « Point blank, or Fulfilling Tristram's command of 'painting' on the white page », *The Shandean*, n° 20, 2009, p. 205-225.

Pour contrer cet aspect, il faudrait imaginer un exemplaire invitant au contraire à lui rajouter des pages, cas qui semble plus improbable (à moins d'un exemplaire-classeur), ne serait-ce que parce que le geste technique associé est plus complexe : il est fondamentalement plus aisé pour les lecteurs de dépecer ou de réinscrire l'exemplaire que d'en étendre la structure.

De plus, la participation recouvre dans ces exemples un usage avant tout personnel, ou du moins limité à un cercle restreint : on dessine, peut-être, pour satisfaire à sa fantaisie et à son idée de la veuve Wadman, on fait ses propres comptes ou ceux de sa famille. La transmission de ce type de modification, en littérature, passe donc souvent par le temps long : on peut ainsi imaginer la trajectoire, certes fantasmée, d'une *Chronique de Nuremberg* circulant au fil des siècles entre les lecteurs, chacun·e complétant l'exemplaire hérité ou trouvé de nouvelles indications concernant les événements historiques de son temps... D'un propriétaire à l'autre, l'exemplaire différera sensiblement, ouvrant à diverses expériences de réception. Le modèle temporel, dans ce cas, est à la fois successif et cumulatif, et à la chaîne des états correspond une chaîne des lecteurs qui forme à sa manière une communauté distendue et déliée : seule la dernière personne à lire a accès aux interventions des autres et est à même de rassembler les traces.

Si cette interactivité de temps long, et que l'on pourrait dire « mono-lectorale », n'est pas une fatalité, elle semble néanmoins facilitée par la forme traditionnelle du codex et ses modes de circulation : les types d'exemplaires qui prévoient ainsi directement une circulation rapprochée entre plusieurs lecteurs ont tendance à adopter des formes quelques peu différentes. Le cadavre exquis littéraire, par exemple, qui peut se pratiquer en présence de plusieurs lecteurs contributeurs et sur un temps court, constitue un cas limite où certains mots peuvent rester lisibles et orienter la participation : les pliures et manipulations nécessaires à l'exercice réclament généralement un format plus libre comme la feuille. Parmi les exemples considérés au chapitre précédent, le livre d'artiste *Norisbo*¹ est pour sa part intéressant car le codex est alors retravaillé spécifiquement pour conserver une trace de la consultation précédente via le réarrangement de ses pages quadri-directionnelles. C'est un exemplaire papier conçu spécifiquement pour une succession de lecteurs, et dont la structure particulière mérite un commentaire.

1 Randi STRAND, *Norisbo*, Norvège, livre d'artiste, 1992.



Figure 42 : Randi STRAND, *Norisbo*, 1992.

L'œuvre cumule en effet deux types d'interactivité : une interactivité sélective, qui réside dans le choix du feuilletage de pages que l'on peut réaliser pour le lecteur ou la lectrice suivante, ce qui implique que les parcours de lecture possibles sont dans l'absolu prévisibles ; et une interactivité évolutive qui repose sur la manière dont la personne précédente a replié les pages, ce qui oriente ma lecture et fait matériellement diverger l'exemplaire tel que j'ai à le lire de celui qui a été lu par mon prédécesseur. Sa structure matérielle est ainsi fixe, mais pas ses conditions de consultation, qui dépendent d'une intervention humaine et imposent une certaine configuration à ma propre lecture. Se trouve clairement illustrée ici la spécificité de ce type d'interactivité, qui délègue aux lecteurs une partie de l'organisation de l'exemplaire. C'est lorsque que plusieurs lectures se croisent ainsi par le biais d'un même exemplaire que l'évolutivité est la plus perceptible et peut donner lieu à des transformations diverses.

« *Plurilectoralité* » et accélérations numériques

Le numérique a fortement accéléré les phénomènes liés à ce type d'interactivité, dans la mesure où les exemplaires qu'il produit sont souvent eux-mêmes évolutifs : c'est particulièrement le cas des exemplaires connectés, dont les données peuvent facilement être mises à jour afin de produire de nouveaux affichages. Ceux-ci sont également partagés, au

sens où les mêmes données se trouvent répercutées simultanément sur beaucoup d'écrans différents pour peu que divers lecteurs cherchent à y accéder. Dans un tel contexte, les gestes participants prennent une ampleur nouvelle car leur portée se trouve étendue : toute modification peut en effet se répercuter en temps réel sur les exemplaires des autres.

Contrairement au papier, l'exemplaire numérique connecté permet une réinscription aisée, ce qui favorise son évolutivité ; il possède également une plus grande souplesse formelle qui rend dans certains cas l'espace alloué à la participation plus malléable. On peut y retrouver les cadres identifiés dans les exemples papier : c'est par exemple le cas dans *Update Me*¹, qui délimite clairement l'espace d'inscription proposé aux utilisateurs. Mais il faut noter que, contrairement au cadre d'un almanach, l'œuvre me laisse la possibilité d'effacer le texte des autres, ce qui reconfigure la relation entretenue avec la surface disponible. La réinscription ouvre alors à une gestion des traces antérieures qui influence aussi leur statut : plus largement partagée, la trace est aussi plus temporaire ou fragile.

De plus, le calcul qui préside à l'affichage à l'écran permet de représenter des espaces textuels très vastes sans grande complication technique, ce qui étend les lieux de la participation au-delà des dimensions des pages papier. L'œuvre *Your World of Text*, qui existe depuis 2009 sur le site d'Andrew Badr, en offre un exemple frappant : elle se présente comme « une grille de texte infinie que chaque visiteur peut éditer » (« an infinite grid of text editable by any visitor² »). La « grille » en question se comporte comme un pad, format par excellence des exemplaires connectés à interactivité évolutive, et l'on peut y naviguer dans toutes les directions en suivant les coordonnées d'abscisses et d'ordonnées fournies par l'interface. *Your World of Text* a été investi par de nombreux utilisateurs au fil des années, et même si l'on a la possibilité d'y effacer le texte, on peut se déplacer sur la page dans la même direction pendant plusieurs heures et toujours trouver de nouvelles inscriptions ainsi que diverses réalisations en art ASCII³. En plus de son évolution en temps réel, l'espace de lecture est donc perpétuellement renouvelable à l'écran, aussi loin qu'existent des contributions.

1 TATS, *Update Me*, *op. cit.*

2 Andrew BADR, *Your World of Text*, <https://www.yourworldoftext.com/>, 2009, <https://www.yourworldoftext.com/home/> (consulté le 19 septembre 2022).

3 L'art ASCII est une pratique artistique liée aux développements de l'informatique, qui est apparue dans les années 1960. Elle consiste à utiliser les caractères du code ASCII (Code américain normalisé pour l'échange d'information), une norme de codage établie dans cette période qui comprend les caractères de l'alphabet latin ainsi que les chiffres romains et certains signes de ponctuation, pour créer des images diverses. Les émoticônes sont par exemple des formes simples d'art ASCII permettant de représenter des visages exprimant certaines émotions : « ^_^ » figure ainsi communément la satisfaction ou la joie.

Il est intéressant de comparer cette œuvre aux textes littéraires à page blanche précédemment analysés, dans la mesure où elle peut de son côté s'apparenter à un tableau blanc, effaçable et réinscriptible. Les pages de *Tristram Shandy* ou de la *Chronique de Nuremberg* correspondent à des unités matérielles du codex qui sont ostensiblement dédiées à des gestes de participation ; lorsqu'elles sont effectivement inscrites, elles ne peuvent facilement être réinscrites et sont lisibles en premier lieu par le lecteur ou la lectrice à l'origine de la modification, et éventuellement par d'autres après circulation de l'exemplaire concerné. La « page blanche » qu'est *Your World of Text* est pour sa part entièrement dédiée à l'intervention des utilisateurs, et ne contient que très peu de texte « fixe » ; elle est accessible à plusieurs lecteurs en même temps et répercute leurs actions de manière à ce qu'on puisse par exemple observer une inscription ou un effacement en train de s'accomplir ; enfin sa réinscriptibilité a pour effet que toute inscription y a une durée de vie limitée, et est vite remplacée. Œuvre extrême par bien des aspects, cette création fait de l'interactivité évolutive la matrice de son contenu textuel, ce qui lui confère, tant que des lecteurs y interviennent, une très grande instabilité. Elle permet de ce fait de rendre saillantes les caractéristiques de la lecture d'exemplaires numériques interactifs : l'évolution ne se fait plus nécessairement à l'échelle du temps long de la transmission qui était celui des exemplaires papier, mais du temps parfois resserré de la consultation, non plus pour un lecteur unique et sur le mode de la succession, mais parfois pour un grand nombre de lecteurs en simultané. Les divergences peuvent ainsi se multiplier jusqu'à produire des états qui semblent en apparence peu comparables : dans *Your World of Text*, la lettre de ce qui est lu est susceptible d'être entièrement différente d'une consultation à l'autre ; cependant, ce qui reste fixe, c'est le cadre du « tableau blanc » et les possibilités de mise en forme qu'il détermine.

Partages temporels des lectures, entre conservation et diffusion

Ce type d'œuvres, et plus largement la catégorie des exemplaires connectés dont les droits d'édition sont partiellement ouverts aux utilisateurs, conditionnent ainsi un rapport différent à la totalisation : contrairement aux exemplaires papier, qui programment rarement une disparition importante de la lettre inscrite, les états de l'exemplaire se recouvrent les uns les autres au fil du temps, dans une superposition sans sédimentation. L'interactivité évolutive accentue ce qui était déjà l'un des enjeux spécifiques de l'exemplaire numérique, à savoir sa capacité à proposer une lecture qui soit matériellement non-reproductible d'une consultation à l'autre. Seulement, cette non-reproductibilité n'est plus seulement le fait d'aléas techniques ou

de la seule décision auctoriale, mais bien l'effet d'autres lectures que la mienne : avec l'interactivité évolutive, la lecture est remodelée par la lecture. L'idée d'une communauté de lecteurs réunis autour d'un exemplaire ou d'une série de ses variantes prend ainsi plus d'épaisseur, même s'il faut souligner qu'elle est nécessairement médiée par le dispositif des exemplaires, ce qui a des effets sur sa cohésion qu'il faudra analyser. On peut d'ores et déjà dire que malgré le partage étendu des exemplaires permis par leur mise en ligne, cette catégorie de texte déstabilise la manière dont nous inscrivons communément nos lectures dans le temps : comment, en effet, parler d'un texte que l'on a peut-être été le seul à lire, du moins dans l'état auquel on a accédé ?

Deux formes de geste participant en contexte interactif apparaissent donc ici : sur papier, les modifications peuvent rester relativement confidentielles, et la transmission à d'autres lecteurs est alors un enjeu de diffusion ; sur écran, au contraire, la diffusion peut être plus facilement assurée auprès d'un grand nombre de lecteurs et lectrices potentiels, mais la transmission d'un état particulier de l'exemplaire devient plus problématique, et relève plutôt d'un enjeu de conservation. Dans les deux cas, la divergence est susceptible d'être idiosyncratique, soit parce qu'elle reste privée, soit parce qu'elle disparaît dans le mouvement du texte pour ne persister que dans la mémoire de telle ou telle lectrice. On peut y voir une nouvelle modalité de la perte : il existe toujours, ailleurs, d'autres exemplaires modifiés auxquels je n'ai pas accès ; il en existera quand je ne serai plus lectrice. Il y a eu, par le passé, plus à lire ici et il y aura plus à lire là, quand nous n'y serons plus. Ce n'est plus l'impossible lecture multi-directionnelle de l'interactivité sélective à laquelle je suis susceptible de me heurter, mais bien la vie des exemplaires, leur passé enseveli, leur présent éclaté et leur futur incertain qui m'échappent, réinscrivant dans le même mouvement ma lecture dans un *hic et nunc* plus affirmé.

B. « Faire le texte » en interactivité évolutive : autorité du geste participant et conséquences agentives

Dans ces conditions, il est utile de s'intéresser à la manière dont ce type d'interactivité conditionne l'agentivité particulière des gestes participants, pour constater ses effets sur le statut des divergences produites. L'une des raisons pour lesquelles je préfère parler, y compris pour le numérique où la notion peut sembler plus fragile, d'états différents de l'exemplaire plutôt que de production de nouveaux exemplaires est que le terme permet de contourner

l'idée selon laquelle les lecteurs, dans cette situation, « font » le texte de manière unilatérale. L'interactivité évolutive invite en effet à revenir plus directement sur cette expression et les sens fluctuants qui peuvent être attribués au verbe « faire » dans un tel contexte.

Autorité relative du geste participant programmé

Contrairement à une situation d'interactivité sélective, où la divergence est pré-déterminée, les lecteurs ont une influence indéniable sur les différents états de l'exemplaire, et surtout sur leur nombre : dans certains cas, notamment numériques, l'exemplaire est toujours susceptible de connaître de nouvelles divergences tant qu'il est lu : c'est par exemple le cas dans *Your World of Text*, qui n'a depuis sa mise en ligne jamais véritablement cessé de se transformer. Cette situation est sans doute ce qui justifie que l'interactivité évolutive soit souvent perçue comme la forme la plus « authentique » d'interactivité : « In the fullest type of interactivity [...] the user's involvement is a productive action that leaves a durable mark on the textual world, either by adding objects to its landscape or by writing its history¹. » C'est dans ce cas l'ajout qui est mis en avant, un ajout qui prend bien souvent, on l'a constaté dans les exemples convoqués, la forme d'une inscription : dans *Update Me*, la « mise à jour » demandée concernait ainsi en premier lieu l'ajout de texte. Il faut souligner le prestige particulier qui peut s'attacher symboliquement à la trace de lecture écrite : par comparaison avec d'autres types de traces, elle correspond le plus, en apparence, à un geste auctorial, et entre le plus fortement en écho avec la valorisation de la lettre qui perdure en contexte allographique. Cette impression est encore renforcée sur support numérique, en raison du lissage technique qui affecte en apparence les inscriptions lectorales et les inscriptions autoriales.

Cependant, il faut rappeler que des gestes identiques en surface n'ont pas nécessairement la même autorité et ne correspondent pas à la même agentivité : écrire dans *Déprise* et dans *Your World of Text* sont deux opérations différentes. Parler d'interactivité, du moins lorsque l'on s'en tient à la définition que j'ai adoptée jusqu'ici, implique qu'il existe un cadre qui programme ma participation : celle-ci qui ne peut se confondre avec une intervention libre. Le programme matériel, dans ce cadre, doit être compris non seulement comme ce qui régule la consultation, mais aussi comme ce qui encadre l'intervention et la transforme, de ce fait, en participation, c'est-à-dire en une forme d'action dont l'exemplaire

1 Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality*, op. cit., p. 205.

prévoit l'existence et qu'il autorise. Il ne faut pas perdre de vue, dans le contexte d'une interactivité évolutive, qu'il s'applique également au résultat de l'action, en déterminant sa portée.

On s'en rend mieux compte si, au lieu de mettre en avant les ajouts des lecteurs à l'exemplaire, on s'intéresse plutôt aux cas de soustraction ou d'effacement programmés, beaucoup plus rares sur papier mais qui sont souvent couplés aux gestes d'inscription dans les exemplaires numériques connectés. Que ce soit dans *Update Me*, où la compétition entre les différentes inscriptions lectorales est mise en scène de façon ironique, ou dans *Your World of Text*, ce que l'on efface c'est toujours le texte des autres lecteurs, et non ce qu'un éventuel auteur aurait fait. Dans tous les cas, il est difficile de considérer que les lecteurs ont accès au programme de l'œuvre : ils peuvent écrire, mais pas modifier le cadre dans lequel ils écrivent. Ce décalage de perception rend aussi plus évident le rôle majeur que jouent les propriétés concrètes de l'exemplaire qui ne relèvent pas de sa lettre : de la même manière qu'il était plus simple d'inscrire un exemplaire papier qui le prévoyait que de lui ajouter une page, on constate que saisir du texte dans une œuvre numérique ne veut pas nécessairement dire avoir la main sur sa mise en forme et sur les gestes qu'elle programme (je ne peux pas empêcher, par exemple, une autre lectrice d'effacer mon texte).

Pour cette raison, il existe une tension conceptuelle entre les œuvres à interactivité évolutive comme celles que j'ai évoquées, et les projets plus directement collaboratifs, dans lesquels les participants peuvent négocier les termes du programme, voire les modifier directement. Il me semble souhaitable de ne pas atténuer, dans ces circonstances, l'importance accordée à cette notion, et de réserver le qualificatif d'interactivité évolutive à des œuvres qui encadrent l'action de manière surplombante : il permet alors de décrire des situations d'autorité partielle ou réduites, et de les distinguer de contextes où le rôle de la lecture est moins clairement perceptible. De plus, une telle distinction a pour avantage de séparer plus finement les variations d'agentivité et en conséquence de ne pas lisser, en les réunissant sous l'égide du terme « interactif », les gestes alternatifs tirant parti d'affordances dans les exemplaires, ou les gestes de dérivation qui peuvent au contraire choisir de s'écarter du programme inhérent aux exemplaires interactifs. Comme le souligne Aarseth, il est de ce point de vue illusoire de penser que les relations de pouvoir entre auteurs et lecteurs puissent être entièrement reconfigurées par des évolutions techniques, ou révolutionnées par un support particulier :

[T]he politics of the author-reader relationship, ultimately, is not a choice between paper and electronic text, or linear and non-linear text, or interactive or noninteractive text, or open and closed text but instead is whether the user has the ability to transform the text into something that the instigator of the text could not foresee or plan for. This, of course, depends much more on the user's own motivation than on whatever political structure the text appears to impose. These transformations may occur in any medium and are not governed by the "laws" (technical and social conventions) of that medium but, rather, exploit and subvert such laws for aesthetic satisfaction directly connected to this kind of trespassing and subversion¹.

Il me semble que ce qu'il appelle ici la « motivation » de l'utilisateur peut s'assimiler à ce que j'ai proposé d'approcher comme une performance². J'ajouterai simplement que la capacité à transformer le texte de manière imprévisible doit dans ce cas être entendue par rapport au programme matériel du texte, et non aux seules capacités d'anticipation de l'auteur, qui peuvent fort bien être dépassées y compris lorsque toutes les issues d'une consultation sont programmées, comme c'est le cas en littérature générée.

Texte et contexte de la participation interactive

La manière dont l'interactivité évolutive régule l'agentivité en orientant les traces de lecture possibles a deux conséquences principales sur le statut de ces dernières. Premièrement, elle les contextualise au sens fort du terme : ces traces sont produites à côté d'autres éléments textuels, qui les déterminent. La spécificité de l'interactivité évolutive fait que ces éléments peuvent être le fait d'autres lecteurs : dans le cas des exemplaires numériques partagés, notamment, ma participation doit tenir compte des traces lectorales préexistantes et prend sens dans le contexte qu'elles construisent. Le constat était particulièrement clair dans la lecture de *David Still* menée au chapitre 4³, et d'autant plus saillant qu'il attribuait une place inconfortable aux lectrices et lecteurs : participer à l'œuvre et faire évoluer le site impliquait d'inscrire son geste à la suite des actions éthiquement contestables de toutes les incarnations précédentes de David. La forme comme le sens de ma participation étaient donc, dans un contexte où l'avatar était largement utilisé pour des actions de harcèlement en ligne, spécifiquement chargés, rendant difficile toute résistance à la direction prise par les utilisateurs précédents. Des dispositifs apparemment moins contraignants comme ceux de *Update Me* ou de *Your World of Text* fournissent de la même manière un contexte à mes gestes qui n'est pas neutre, et qui va bien souvent orienter ma propre participation : la volonté

1 Espen J. AARSETH, *Cybertext*, op. cit., p. 164.

2 Voir chapitre 5.

3 Martine NEDDAM, *David Still*, <https://davidstill.org/>, 2001.

d'effacer telle ou telle contribution précédente, par exemple, est en partie déterminée par la teneur des inscriptions (on aura peut-être moins de scrupule à effacer un contenu injurieux ou publicitaire comme il s'en rencontre souvent dans *Your World of Text*, ou qui, pour une raison ou pour une autre, ne fera pas sens pour le lecteur ou la lectrice que nous sommes).

Deuxièmement, il faut noter qu'à ce passé du texte dont sont porteuses les traces qui précèdent la mienne, s'ajoute aussi la tension de l'avenir : participer implique aussi d'abandonner le résultat de mon action à d'éventuels lecteurs et lectrices futurs, et donc le contrôle sur ce qui pourrait en advenir. Ces restrictions sont le signe que la production de divergences et l'évolution de l'exemplaire est, dans un tel contexte, collective sans être nécessairement collaborative : les contacts entre lecteurs restent limités au sein de dispositifs qui ne prévoient pas directement qu'ils communiquent entre eux. Elles permettent aussi de marquer, s'il en était besoin, ce qui différencie un geste de lecteur d'un geste d'auteur.

En effet, les gestes participants sont toujours, statutairement, des gestes seconds : on agit toujours après un auteur ou un éditeur qui ont établi la structure de l'exemplaire et fixé les règles de son évolution. Les inscriptions que je suis par exemple susceptible de produire au cours de ma lecture n'ont en elles-mêmes pas d'effet direct sur cette structure, qui les anticipe si elle n'en anticipe pas le sens. Dans la mesure où participation n'est pas subversion, il est difficile de revendiquer pour les lecteurs, comme la première critique hypertextuelle a parfois tenté de le faire en recourant au terme « wreader », une autorité comparable à celle de l'auteur¹, étant entendu que si l'on me propose un geste symboliquement chargé comme l'écriture, c'est que cette autorité s'est déplacée ailleurs. De plus, si le contrôle indirect que pouvaient exercer auteurs et éditeurs sur la production des traces de lecture dans les exemplaires papier restait limité à la conception du livre lui-même, la réinscriptibilité des exemplaires numériques a pour effet d'étendre ce contrôle à leur gestion et leur conservation. Le caractère périssable des inscriptions dans *Your World of Text* dépend par exemple directement des règles de manipulation adoptées par Andrew Badr lors de la conception du site : si les utilisateurs et utilisatrices réinscrivent sans cesse le tableau blanc, l'auteur, lui, en a écrit les règles, ce qui passe ici par l'écriture du code.

Une comparaison avec le statut des productions écrites des lecteurs dans *David Still* est éclairante, car elle permet de montrer que ce n'est pas nécessairement la réinscription et l'effacement qui l'accompagne qui affaiblissent l'autorité de ces gestes, mais bien l'absence

1 Voir chapitre 1.

de contrôle sur leur contexte. L'œuvre de Martine Neddham fonctionnait en effet selon un principe de capture de l'écrit, puisque le site archivait non seulement les mails envoyés par les multiples David, mais aussi les réponses reçues à l'insu de leurs expéditeurs. En consultant la F.A.A.Q. (« Frequently Asked and Answered Questions »), seul lieu d'expression des utilisateurs où il n'est pas nécessaire d'endosser le costume de l'avatar, on constate la présence de plusieurs questions d'utilisateurs cherchant à faire retirer leur nom ou leur adresse courriel des pages du site (« How do I get my email address removed from the mailing-list? », « how did aurelie mertenat remove her messages from this website¹? »), mais aussi de menaces légales apparemment liées au caractère controversé du dispositif :

My name is David Still. This is not a joke. my father is also named David Still. we have contacted a lawyer and are taking action in removing this website and charging those responsible for it. if the site is taken down before action is taken, we will drop the case² .

Il est évidemment difficile de déterminer si ce message est authentique ou fictif ; mais, présent sur le site depuis plusieurs années, il illustre parfaitement la dérélition qui frappe ses lecteurs : les seules réponses apportées sont en effet celles d'autres utilisateurs anonymes, et on ne peut décider si celle qui déclare seulement « I love you david! » et est signée « martine » émane bien de Martine Neddham ou d'une personne tentant, comme on emprunte l'identité de David, de se faire passer pour elle. Derrière la question légale et l'apparent abandon des lecteurs à eux-mêmes dans le vase clos de la F.A.A.Q., c'est en tout cas le contrôle de Neddham sur la conservation des contributions qui apparaît : autrice-archiviste, elle peut décider, au contraire de ce qui se produisait dans *Your World of Text*, de l'impossible effacement de certaines inscriptions lectorales ; c'est aussi elle qui a choisi de geler les fonctions de conservation de certaines sections, en mettant fin à l'archivage des courriels. Il n'est pas certain, dans ces conditions, que l'agentivité des usagers et usagère de *David Still* soit plus importante sous prétexte que leurs écrits perdurent : l'œuvre évoque bien plutôt, à une échelle restreinte, la difficulté d'accéder au droit à l'oubli.

1 Martine NEDDAM, *David Still*, op. cit., « Frequently Asked and Answered Questions ».

2 *Ibid.*, <https://davidstill.org/faq/answer.php?id=1828> (consulté le 19 septembre 2022).



Figure 43 : Martine NEDDAM , *David Still*, 2001, extrait de la F.A.A.Q. (Frequently Asked and Answered Questions). Il a fallu, pour voir les réponses à cette question, y apporter moi-même une « réponse ».

C. Styles de performances en contexte interactif collectif : l'exemple de *Your World of Text*

On le constate au travers de ces exemples, les modulations d'agentivité en interactivité évolutive ont une influence sur le profil des « communautés » qui se forment autour d'un exemplaire donné. Les guillemets se justifient ici par l'absence de coordination ou de communication directe entre les lecteurs et lectrices ainsi réunis : même s'ils peuvent s'appuyer sur des inscriptions en langue naturelle, les gestes participants ne produisent jamais que des traces de lecture qui ne valent pas pour une véritable mise en présence, ni même pour la « conversation » dont rêvaient les théoriciens d'une interactivité dialogique. Pour autant, et particulièrement dans le cas des exemplaires numériques, qui juxtaposent parfois les gestes de lecture d'un grand nombre de personnes de façon simultanée, la lecture des exemplaires interactifs évolutifs n'est plus, *stricto sensu*, une lecture *solitaire*. Confrontée aux traces d'autres consultations que la mienne, ma propre participation se trouve ainsi nécessairement influencée par un cadre d'action collectif qui peut devenir une véritable scène publique.

Il faut noter que, contrairement aux autres types d'interactivité, la divergence est dans ce cas assez difficilement systématisable : on peut seulement déterminer sa place dans la chaîne temporelle des différents états de l'exemplaire, et considérer, comme mentionné plus haut, si elle se fait par ajout, par soustraction ou par réorganisation de sa matière. Ce peu de systématisme s'explique par le fait que, contrairement aux modes de divergence étudiés précédemment, la production des différents états de l'exemplaire est largement déléguée aux lecteurs et comporte, au sein du cadre pré-défini par son programme matériel, une part

d'improvisation qui dépend du style de performance de chacun·e. Dès lors, participer au sein d'un exemplaire interactif prend littéralement le sens d'inter-agir : on agit *entre* les actions des autres, parfois avec elles, parfois contre elles, parfois à côté d'elles selon les choix de postures opérés par tous. Ce que je perds, en me comportant face à un exemplaire évolutif de telle ou telle façon, c'est aussi tous ces autres styles dont j'observerai peut-être, au détour de ma consultation, les vestiges.

Pour illustrer plus clairement la manière dont l'interactivité évolutive influence nos performances de lecture et les collectivise, je voudrais revenir plus en détails sur le cas de *Your World of Text*¹, en raison de la palette d'attitudes particulièrement large permise par son dispositif et ses propriétés d'exemplaire connecté. On constate que les gestes et les postures prennent sens à travers leurs points de contacts avec les traces d'autres lectures, et intègrent à ce titre le *spectacle* que constitue le texte : quoi que l'on fasse, on est donc *a minima* membre d'un « public », et toujours engagé·e dans une dynamique collective.

« *Rester simple lectrice* » : les témoins intraquables

Dans un cadre participatif aussi apparemment « ouvert », où l'essentiel du contenu lisible est produit par les utilisateurs du site, la non-participation constitue malgré tout le premier choix de comportement possible. J'ai déjà mentionné au chapitre précédent que lorsque la participation n'est pas forcée, c'est-à-dire quand elle n'équivaut pas à un geste d'accès comme c'était le cas par exemple dans *Déprise*, elle confère un sens particulier à l'action retenue ou refusée. Et bien que *Your World of Text* vive de toute évidence de cycles de réécriture et d'effacement, c'est aussi une œuvre qui s'observe : en témoigne sa cartographie particulière, et l'impression d'espace sans bords produite par son mode de navigation. On peut facilement passer des heures à explorer le tableau blanc dans différentes directions, ou simplement partir en quête de traces de lecture en construction : malgré l'âge avancé du site, il n'est pas rare d'assister en direct à des gestes d'effacement ou d'inscription qui sont peut-être attribuables à d'autres lecteurs ou peut-être le fruit de programmes conçus par des utilisateurs plus ou moins bien intentionnés afin de parcourir l'espace simulé du texte.

Rester « simple lectrice » n'est, dans ce cadre, pas un choix neutre : c'est une décision consciente de se positionner en retrait du « bruit » de l'écriture et de sa disparition, qui me fait « performer la lecture » au sens où je renonce aux gestes qui ne sont pas traditionnellement

1 Andrew BADR, *Your World of Text*, *op. cit.*

associés à cette activité, l'inscription et l'effacement. En restreignant ainsi mon répertoire, j'accorde aussi une importance plus grande au parcours tracé à travers l'espace particulier de l'œuvre : les fragments de texte croisés, les phénomènes observés, les directions suivies disent alors quelque chose de ma manière de lire, et me construisent le masque de discrétion de celle qui refuse de laisser des traces. Naviguer dans *Your World of Text* permet de plus de constater l'impossible totalisation d'une lecture toujours recommencée et incapable de lier entièrement entre elles les contributions disparates qui forment la couche supérieure de l'exemplaire au moment de sa consultation. C'est la dimension processuelle de l'exemplaire « vivant » qui ressort alors, l'évolution de sa matérialité dont je deviens la spectatrice privilégiée. Cette position de spectature peut enfin déboucher sur l'invention d'autres gestes, certes périphériques au dispositif du texte lui-même, mais qui la prolongent dans une direction de conservation : une simple capture d'écran permet ainsi d'archiver, de manière d'abord personnelle et privée, certains des fragments lus au sein d'un état particulier de l'exemplaire¹.

Des styles cacophoniques pour une communauté aphone

Si je choisis au contraire de recourir aux gestes de participation que programme le site, c'est la manière dont je vais nourrir le processus textuel qui devient déterminante. Je me fais productrice de divergences dans l'exemplaire, ce qui a pour conséquence première que le temps de ma lecture coïncide avec la naissance d'un nouvel état matériel. C'est donc en quelque sorte la vie du texte que je prolonge : en ce sens, les conséquences des gestes participants ne sont jamais purement locales, et inscrire ou effacer un lieu précis revient nécessairement à servir *tout* le texte, qui n'est jamais que la somme de traces de lecture issues de performances répétées dans le temps.

Cela ne signifie pas pour autant que le produit de mes gestes s'insère dans un ensemble cohérent qui permettrait de distinguer de façon claire des postures « coopérantes » ou « résistantes ». Ne se structurant pas autour d'un projet commun, et sans moyens clairs de se coordonner, la « communauté » participante de *Your World of Text* reste une communauté fantôme : les traces qu'elle produit relèvent plutôt d'une polyphonie cacophonique que d'une harmonie des voix et des styles. Les acteurs qui la composent ne sont d'une part pas tous humains : de nombreux robots, programmés pour répéter des messages publicitaires ou injurieux ou pour effectuer des modifications de grande ampleur, parcourent le site et y

1 Cet archivage des lectures sera examiné plus en détail au chapitre 7.

laissent des traces souvent impossibles à distinguer de celles des lecteurs et lectrices. Rien ne force, d'autre part, les contributeurs à ajuster leurs performance les unes aux autres : si le texte que je lis me déplaît, j'ai toujours la possibilité de le faire disparaître, jouant ainsi le rôle de lectrice-éditrice ou censeuse afin de réinscrire sur des bases nouvelles.

Fictionnaliser son parcours de lecture : les aventures de la navigation

Réagir directement à d'autres contributions devient donc un choix qui oriente ma performance dans une certaine direction : celle de l'interpolation par exemple, autre moyen de réorienter une inscription qui me déplaît ou que je souhaite utiliser pour créer. La capture d'écran ci-dessous illustre ainsi une tentative de se réappropriier l'espace du tableau entièrement noirci par l'action d'un robot au cours du mois de mai 2022. Le lecteur ou la lectrice a effacé une zone ciblée au milieu de ce remplissage graphique pour tenter de narrativiser le changement d'état du pad.

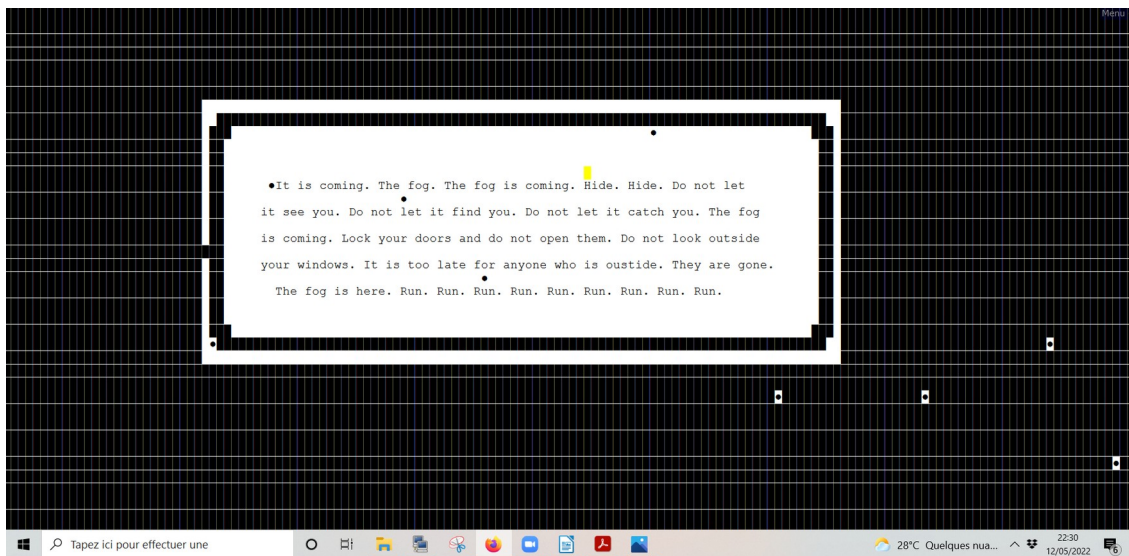


Figure 44 : Capture d'écran de *Your World of Text*, mai 2022.

Au centre du cadre créé, on lit :

Il arrive. Le brouillard. Le brouillard arrive. Cachez-vous. Cachez-vous. Ne le laissez pas vous voir. Ne le laissez pas vous trouver. Ne le laissez pas vous attraper. Le brouillard arrive. Fermez vos portes à clé et ne les ouvrez pas. Ne regardez pas par vos fenêtres. Il est trop tard pour ceux qui sont restés dehors. Ils ont disparu. Le brouillard est là. Courez. Courez. Courez. Courez. Courez. Courez. Courez. Courez¹.

1 Je traduis.

Les codes mobilisés sont ceux de la prophétie et du récit d'horreur : les cases noircies du tableau sont réinterprétées comme un « brouillard » menaçant, prêt à avaler tous ceux qui ne ferment pas leurs « portes ». Le cadre blanc, tracé par effacement pour entourer le texte, est assimilé aux murs d'une maison protectrice : l'exemplaire en vient à chroniquer ici ses propres évolutions matérielles. Ce type de performance, qui tire pleinement parti du contexte de l'inscription produite, s'observe aussi chez des contributeurs qui ne mettent pas seulement en scène des transformations hors de leur contrôle, mais fictionnalisent leur propre parcours de lecture sur le site.

C'est le cas d'une série de fragments réunis sous le titre de « Captain's Logs » et datés de 2018, qui forment un « journal de navigation » où les gestes de consultation numérique rencontrent le récit de voyage maritime par un effet de syllepse. Dispersées en différents points du *pad*, les « entrées » de cette série se présentent comme le compte-rendu d'une expédition menée par un capitaine et son équipage vers les coordonnées 1000, 1000 (atteignables seulement en se déplaçant dans la même direction pendant un temps très long). On lit ainsi à l'entrée 7 :

Journal du capitaine / Cpt. Alex Gz. 02/07/2018 / 0232 / Nous avons atteint les coordonnées 300, 300. Nous progressons plus vite que je ne l'aurais pensé. Peut-être aurons-nous vraiment suffisamment de rations pour aller aussi loin que je le souhaite. J'ai aperçu en chemin le journal d'un autre capitaine qui disait qu'il voulait mourir. C'est avec le cœur lourd que mon équipage et moi lui avons rendu hommage, sans savoir s'il était mort ou vif. Je ne peux qu'espérer qu'il soit toujours parmi nous¹.

1 Je traduis.

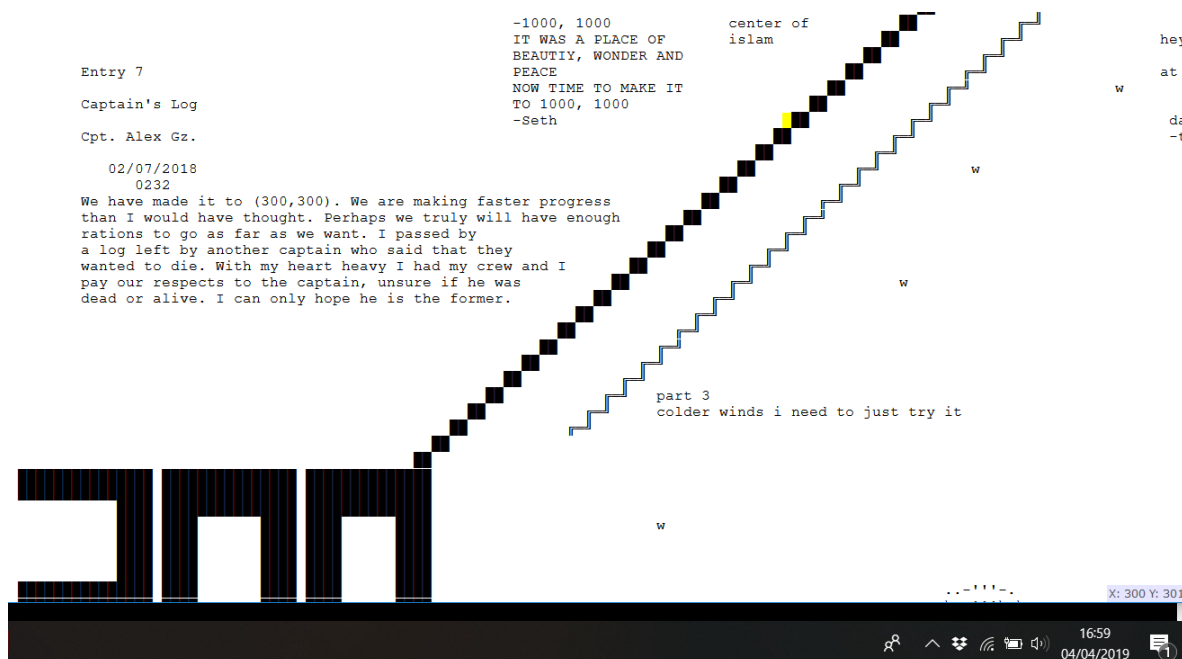


Figure 45 : Capture d'écran de *Your World of Text*, avril 2019. L'entrée 7 du « Journal du capitaine » est visible en haut à gauche.

Les gestes de consultation de l'œuvre intègrent ici un récit d'aventure qui héroïse les mouvements concrets de la lecture tout en faisant de sa trace la matière même du texte. On peut par ailleurs très bien imaginer que l'« autre capitaine » exprimant un vœu de mort ne soit que la transposition fictionnelle d'un lecteur ou d'une lectrice à l'origine d'une inscription funèbre : de tels messages, qu'ils relèvent de la confession ou de la menace, sont courants dans *Your World of Text*, et il n'est pas improbable que l'auteur ou l'autrice du « Journal du Capitaine » en ait croisés au cours de sa navigation. La performance livrée ici se fait donc assez nettement théâtrale, et le rôle endossé se superpose à une attitude de lecture exploratoire.

« *I'm here too* » : performer l'échec de la communication directe

La temporalité spécifique de l'exemplaire et ses modes d'évolution comme son absence d'attribution des fragments textuels rendent, on le constate, très difficile une interprétation certaine des éléments qu'on y relève : face à un contexte en perpétuelle évolution, les traces croisées ne sont finalement que des jalons accidentels de mon propre parcours de lecture. Cette impossible maîtrise des conditions d'existence de l'exemplaire donne lieu à un dernier style de performance : celle de lecteurs et lectrices tentant d'entrer en contact les uns avec les autres.

On rencontre en effet régulièrement au gré de la navigation des traces qui pourraient constituer une esquisse de discussion par écrit du type de celles qu'on pourrait lire dans un canal de discussion en ligne. Cependant, à la différence des *chats* ou des systèmes de messagerie des réseaux sociaux, *Your World of Text* ne permet aucune identification, même partielle, des autres utilisateurs : comme son nom l'indique, tout y est texte, sans marque de rattachement au lecteur ou à la lectrice qui a produit l'inscription. La communication y est donc sensiblement désancrée et différée, ce qui fait ressortir toute la distance qui sépare les différents contributeurs. Il y est plus facile de commenter le texte des autres, ce dont on peut trouver des exemples, que d'échanger quelques phrases avec un correspondant qui se trouverait par hasard au même endroit du site que moi et au même moment.

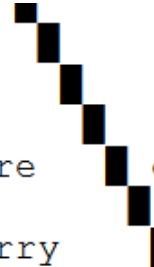
Surtout, le produit de ces tentatives se lit nécessairement comme un palimpseste aux couches difficilement reconstituables. Par exemple, combien de lecteurs et lectrices faut-il reconnaître dans l'échange ci-dessous, capturé en octobre 2018, qui thématise la difficulté des nombreux utilisateurs du site à entrer véritablement en contact : « On se sent seul ici / on se sent seul partout / Je suis là, ne t'en fais pas / moi aussi¹ » ? Quatre, trois, deux ou un seul, écrivant les questions et les réponses tel un auteur de théâtre ?

PIXELPARTY

Its lonely out here
its lonely everywhere

I'm here, don't worry

me too



no me daga

Figure 46 : Capture d'écran de *Your World of Text*, octobre 2018.

Après les exemplaires rêvés de l'interactivité fictive et les parcours fantômes de l'interactivité sélective, c'est à la spectralité des lecteurs eux-mêmes que me confronte l'interactivité évolutive, en me donnant parfois à lire les traces d'une présence autre, déjà distante, toujours ancrée dans un état de l'exemplaire différent de celui que je consulte, un état alternatif qu'elle

1 Je traduis.

a contribué à produire et qui ne se donne plus à lire que sous forme de vestige, d'un « ça-a-été¹ » lectoral en attente de sa propre disparition.

Conclusion

Approcher l'interactivité par la négative, dans le mouvement de divergence des lectures qu'elle organise plutôt que dans les fonctions de choix qu'elle offre, a fait surgir au fil de ce chapitre de nombreux fantômes. Fantômes d'exemplaires absents dans l'interactivité fictive, qui me désignaient des objets de lecture autres que le mien, et m'invitaient à rêver aux exemplaires possibles et impossibles auxquels elle aurait pu se confronter. Fantômes des parcours non empruntés et des parties non lues dans l'interactivité sélective, où ma lecture laisse toujours matériellement à *désirer*. Fantômes enfin d'autres lecteurs, d'autres lectrices dans l'interactivité évolutive, qui ont un instant passé dans mon exemplaire, et avec lesquels le « dialogue », s'il faut absolument en identifier un dans l'interactivité, achoppe toujours dans des lectures à contretemps.

Ainsi, la divergence des lectures que programment les exemplaires interactifs sépare ; mais en séparant, elle donne aussi corps à ces possibles de lecture autres, quand bien même ils resteraient distants ou inaccessibles. Plus encore, en signalant la séparation, elle offre dans certains cas la possibilité de rassembler.

C'est cet autre phénomène de lecture que l'interactivité nous permet donc en définitive d'interroger : non pas la liberté de choix ou la possibilité de personnalisation, mais la tentation d'accéder à d'autres lectures, et de partager ce que, peut-être, j'ai été seule à lire. Cette tentation du rassemblement, on peut par exemple l'identifier dans le recours aux captures d'écran qui ont illustré la dernière partie du chapitre. Le rôle d'attestation qu'elles y jouent ne doit pas dissimuler leur fonction profonde : elles sont aussi le moyen d'accéder, partiellement et à leur échelle, à *Your World of Text* tel que je l'ai lu au fil des années. Bien que les états de l'exemplaire qu'on y découvre aient pour la plupart disparu au moment où j'écris, ils restent néanmoins lisibles ici. Comme la double citation qui ouvrait l'article de Holland et Niesz mettait en miroir leur expérience de lecture, ces témoignages de ma lecture forment en quelque sorte un nouvel exemplaire, un exemplaire parcellaire et déformé, produit par supplément. De ce point de vue, la négativité inhérente à l'interactivité souligne que ce qui

1 Roland BARTHES, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

nous échappe est aussi ce qui est susceptible de nous faire lire *encore*. Les fantômes de la lecture laissent alors la place à de nouveaux parcours, avec ou sans filets d'abordage, et à des navigations aventureuses dans les espaces régénérés des exemplaires.

Ce supplément produit et la manière dont il s'offre à nouveau à la lecture doit nous conduire à prêter attention aux traces que toute lecture est susceptible de laisser dans un exemplaire, et à la manière dont, parfois, nous en héritons. Les altérations, les marques, les reproductions partielles auxquelles la lecture peut donner lieu ont des effets matériels qui transforment les exemplaires et influencent leur réception future. Elles désignent une dernière modalité de l'action lectorale à laquelle on doit désormais s'intéresser : la manière dont lectrices et lecteurs peuvent intervenir dans la production au long cours de leurs objets de lecture.

Chapitre 7 — Exemplariser sa lecture. La production lectorale en régime matériel

Pourrait-on imaginer un livre qui, dans le futur, prendrait de la valeur à chaque fois qu'il change de mains ? Sur lequel chacun pourrait laisser sa trace, l'empreinte de sa lecture pour que d'autres suivent ou, au contraire, se détournent de ce chemin. Pourrait-on imaginer que ce livre puisse, au hasard de ses pérégrinations, servir de relais, de point de rencontre entre des lecteurs, déjà amis ou parfaits inconnus. Le livre de demain devrait pouvoir faire tout cela : ne pas raconter seulement son histoire, mais aussi celle de ses lecteurs¹.

Frédéric KAPLAN, « Si les livres pouvaient parler »

För mästerverk är inte några enstaka och ensliga alster; de är resultatet av många års gemensamt tänkande, av tänkandet inom hela folkroppen, så att det är massans erfarenhet, som ligger bakom den ensamma stämman².

Virginia WOOLF, Kajsa DAHLBERG et lecteur·ice·s anonymes, *Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek*

Introduction

« Lecteur, fantôme, trace, vapeur³ » : de livres en écrans, de lectrices en lecteurs et de main en main, la lecture serait ce qui disparaît. Production sans produit⁴, braconnage

1 Frédéric KAPLAN, « Si les livres pouvaient parler », dans *Futur 2.0. Comprendre les 20 prochaines années*, Limoges, Futuroscope/Fyp éditions, 2007, p. 15.

2 Virginia WOOLF, Kajsa DAHLBERG et alii, *Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek (A Room of One's Own/A Thousand Libraries)*, Jane Lundblad (trad.), Stockholm, édition d'artiste tirée à 1000 exemplaires, 2006. Il s'agit de la phrase la plus soulignée de l'ouvrage.

3 Pascal QUIGNARD, *Le lecteur*, Paris, Gallimard, 1976, p. 127.

4 Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 11.

dépourvu de lieu propre¹, elle pourrait alors rester le secret « inconnaisable² » du for intérieur, ce que le temps disperse car, après tout, « on s’oublie et l’on oublie³ ». Ses éventuels vestiges, lorsqu’ils existent, ne hanteraient pas les exemplaires mais se traqueraient toujours ailleurs, dans le langage et donc dans un autre texte : « Le chercheur en littérature ne peut s’en remettre, pour comprendre la lecture, qu’aux mots qui sont des *traces* de l’acte de lecture⁴. » Tels seraient les outils offerts à la théorie littéraire pour tenter d’approcher l’inapprochable, et pour saisir l’ombre des lectures réelles dont l’étude est habituellement réservée à la sociologie et à l’histoire de la réception : témoignages indirects, mises en récit d’expériences particulières, entretiens, critiques⁵.

Ces traces allographiques, qui situent une fois de plus la lecture « dans la langue », nous désignent malgré tout une piste qu’il est intéressant de suivre. Qu’ont-elles en effet de commun avec celles, autographes au sens philologique du terme, qu’Alberto Manguel retrouve dans ses exemplaires personnels ?

J’aime découvrir, dans des volumes presque oubliés, des traces du lecteur que j’ai été un jour – griffonnages, tickets d’autobus, bouts de papier avec des noms et des numéros mystérieux, et parfois, sur la page de garde, une date et un lieu qui me ramènent à un certain café, à une lointaine chambre d’hôtel, à un été d’autrefois⁶.

Du texte à l’exemplaire, la trace de l’acte de lecture est devenue trace de lecteur : ce ne sont plus uniquement les effets de la réception que l’on perçoit ici, mais aussi ceux de l’usage de cet objet quotidien et circonstanciel qu’est le livre. On notera que cette trace, bien que matérielle, ne fournit pas un accès plus direct à la performance qui l’a occasionnée que ne le ferait par exemple un discours de lecteur recueilli en entretien : elle sollicite et déplie comme lui le souvenir d’une expérience révolue. Cependant elle constitue bien, de manière décisive, une marque visible et lisible *par surcroît*, qui se laisse « découvrir » et donne lieu à une

1 Michel DE CERTEAU, *L’Invention du quotidien - 1. Arts de faire* (1980), Paris, Gallimard, 1990 (édition originale : 1980), chapitre 12 « Lire, un braconnage », p. 239-255.

2 Michel CHARLES, *L’Arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985, p. 119 : « la lecture courante est inconnaisable ».

3 Michel DE CERTEAU, *L’Invention du quotidien - 1. Arts de faire, op. cit.*, p. 251.

4 Marie PARMENTIER, « Lectures réelles et théorie littéraire », *Poétique*, n° 181, Seuil, 2017, p. 125-141 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-125.htm>, consulté le 18 août 2022). Elle souligne.

5 *Ibid.* Marie Parmentier évoque par exemple les travaux de Judith Lyons-Caen, menés à partir de la correspondance entretenue par Balzac et Eugène Sue avec leurs lecteurs.

Voir Judith LYON-CAEN, *La lecture et la vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006

6 Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture* (1996), Christine Le Bœuf (trad.), Arles, Actes Sud, 2006 (édition originale : *A History of Reading*, 1996), p. 340.

consultation inédite. Dans ce cas comme dans celui du témoignage, dans la langue ou sur la page, on peut donc considérer que la lecture a bien *produit* quelque chose : un reste, un supplément, un ajout qui la relance et qui s'offre à d'autres performances et d'autres lecteur·ice·s.

Comment rendre compte de cette production lectorale ? Si le paradigme linguistique a du mal à en penser la pérennité et la circulation autrement que sur le mode d'une écriture qui reste souvent virtuelle, on peut dans le cadre d'un paradigme matériel s'intéresser plus concrètement à ce que lecteurs et lectrices font de leurs exemplaires, c'est-à-dire non seulement à la manière dont ils les transforment mais aussi aux moyens par lesquels ils peuvent faire de ces transformations des objets de lecture nouveaux. Cette réflexion s'inscrit dans le prolongement de celle qui avait été engagée au chapitre 5 sur les possibilités de modification des exemplaires ouvertes par les gestes de lecture, mais elle la dépasse aussi en considérant ces modifications sous l'angle plus large d'une production pouvant elle-même donner lieu à réception. Les analyses développées au chapitre 6 autour de l'interactivité avaient pour leur part débouché sur une curiosité pour le non-lu qui se dirigeait dans certains cas vers la lecture des *autres* : en s'intéressant aux traces que ces lectures peuvent produire, on pourra également étudier cette lisibilité nouvelle et les enjeux d'une certaine « sociabilité » matérielle de la réception.

Cependant, afin de mieux saisir les enjeux qui entourent le potentiel créatif de nos lectures et leur devenir matériel, il est nécessaire d'en préciser le fonctionnement et de suivre jusqu'au bout la piste sur laquelle nous entraînaient les traces plurielles identifiées plus tôt. Pour ce faire, je voudrais convoquer à nouveau un fantôme lectoral familier, celui qui hante la page blanche de *Tristram Shandy*. Il a en effet été plusieurs fois question, depuis le début de ce travail, d'une hypothétique lectrice qui y dessinerait. Si l'on a déjà évoqué le cas des créations autonomes de l'exposition *Paint Her to Your Own Mind*¹, l'intervention directe dans un volume papier semblait à première vue relever de la lecture privée, et se prêter beaucoup moins facilement à une forme de publication. Pourtant, c'est bien ce qu'accomplit à sa manière la créatrice du blog « Notes from the Rabbit-Duck Hole » dans un billet daté du 1^{er} mai 2019 et intitulé « filling in² ».

1 Voir chapitre 2.

2 RABIDDUCKWIT, « Day 204: filling in », sur *Notes from the Duck-Rabbit Hole*, <https://duckrabbithole.com/2019/05/01/day-204-filling-in/>, mis en ligne le 2 mai 2019, consulté le 27 juillet 2022.

Je me suis toujours demandé si les gens dessinaient vraiment sur la page blanche [...]. Aujourd'hui je peux clairement répondre à cette question : certains le font ; ou, plus précisément, au moins une personne l'a fait, et c'est moi. J'ai décidé de dessiner dans mon livre sur un coup de tête ; il était là, j'avais envie et je me suis dit « pourquoi pas »¹ ?

Le billet retrace les différentes étapes du projet de modification : plutôt qu'un portrait qui « fermerait » la représentation, cette lectrice décide de représenter sur la page blanche l'arrière d'une tête, dans un geste de dévoilement et de dissimulation qui prolongerait l'invitation de Tristram à user de son imagination. Après avoir songé à travailler d'après des tableaux du XVIII^e siècle, elle choisit finalement de reproduire sa propre tête, selon une démarche réflexive qui réfère aux adresses genrées de la narration autant qu'elle y résiste.

J'ai décidé de dessiner l'arrière de ma PROPRE tête. J'aimais l'idée que ce soit un geste d'autoportrait sur le mode sternien, mais aussi que je puisse, en me dessinant le dos tourné au regard du lecteur, prendre en quelque sorte Tristram à revers lorsqu'il dit au lecteur « Asseyez-vous, Monsieur, et peignez-la à votre fantaisie », avec des clins d'œil graveleux sur « aussi semblable à votre maîtresse que vous le pouvez, et aussi différente de votre épouse que votre conscience vous l'autorisera² ».

1 *Ibid.* « I always wonder if anyone actually draws a picture on the blank page [...] Today I can definitely answer that question: some people do; or, more precisely, at least one person has done so, and that person is me. It was on a whim that I decided to draw in the book; it was just there and I felt like drawing and I thought “Why not?” » (je traduis).

2 *Ibid.* « I would draw the back of my OWN head. I liked the idea that it would be an act of self-portraiture in the Sternian mode but that also, in drawing myself looking away from the reader's gaze, I would kind of up-end what Tristram has in mind when he enjoins the reader, “Sit down, Sir, paint her to your own mind,” with the nudge, nudge, wink, wink of “as like your mistress as you can—as unlike your wife as your conscience will let you”. » (je traduis).

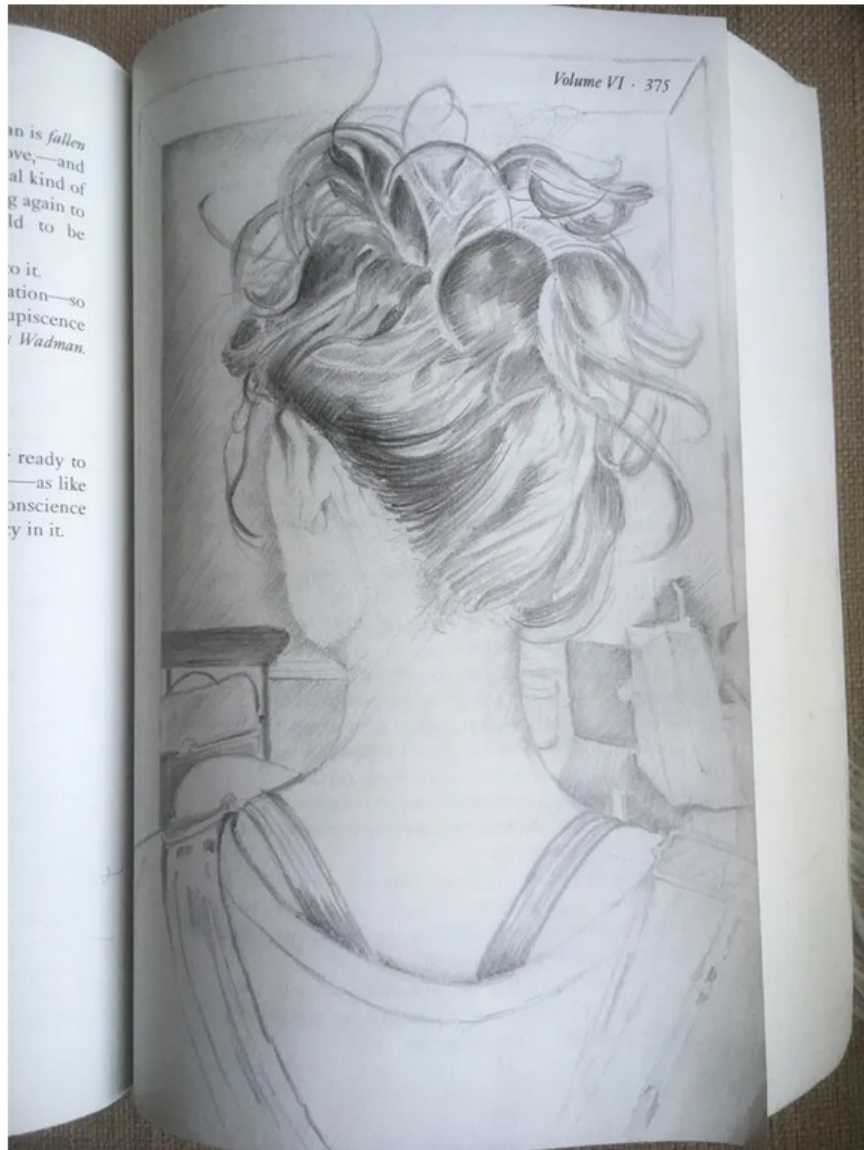


Figure 47 : RABIDDUCKWIT, « Day 204: filling in », 1^{er} Mai 2019,
<https://duckrabbithole.com/2019/05/01/day-204-filling-in/>.

Le texte du billet s'accompagne de la photographie qui a servi de modèle au dessin, et surtout de celle de l'exemplaire de la lectrice une fois son geste achevé. Dès lors, face au compte-rendu de cette lecture et à ses traces visibles, rendues accessibles à un grand nombre de lecteurs et lectrices potentiels par leur publication sur le web, que lisons-nous si ce n'est le produit de la lecture d'une lectrice particulière ?

Le statut de ce produit, qui repose sur une double opération de modification et de copie ciblée de l'exemplaire, n'est cependant pas aisé à définir. On ne dispose en effet pour le décrire que de concepts partiels ou insatisfaisants. La notion de remédiatisation, qui permet

d'envisager la manière dont un support médiatique est repris et transformé par un autre¹, pourra ainsi rendre compte de l'importation et du remodelage de la page blanche dans l'espace numérique, où ses propriétés matérielles initiales se trouvent à la fois imitées et modifiées². Mais elle laisse de côté le caractère lectoral du geste accompli, ainsi que la portée de l'opération de dessin initiale. Cette dernière ne relève pour sa part ni de l'adaptation ni, au sens strict, de la réécriture, bien qu'elle corresponde à une forme de création dérivée qui transforme l'exemplaire de départ de façon singulière. Que dire, alors, de ce phénomène qui affecte un exemplaire préexistant et lui donne une extension numérique partielle à la visibilité accrue ? On peut considérer que l'exemplaire papier a été ici *re-produit* de deux manières différentes. D'une part, son processus de production a été nettement *rouvert* par le geste de dessin, qui a modifié les propriétés de la page blanche. D'autre part, l'extraction matérielle que représente la capture photographique et sa diffusion sur le web implique que la page a été produite *à nouveau*, entraînant une série de copies numériques supplémentaires.

En l'absence d'un terme satisfaisant pour désigner cette dynamique particulière de reproduction qui s'appuie sur l'action lectorale, je propose de nommer *exemplarisation* le phénomène par lequel les lectrices et lecteurs vont re-produire et diffuser leurs exemplaires, donnant lieu, à partir de leur lecture, à des versions inédites³. L'intervention lectorale qu'engage l'exemplarisation correspond à une production seconde, qui repose sur l'appropriation matérielle et le partage d'un objet textuel sur lequel lecteurs et lectrices n'ont pas toujours une pleine autorité. L'intérêt du concept est de ce point de vue de donner une visibilité et une portée conceptuelle à des gestes et des attitudes qui sont communément

1 Jay David BOLTER et Richard Arthur GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2000. Pour une analyse plus large du concept et des directions, notamment narratologiques, dans lesquelles il a été étudié, voir Jan BAETENS, « Remédiatisation / Remediation », sur *Glossaire du Réseau des narratologues francophone*, <https://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/remediatisation-remediation/>, 19 septembre 2018.

2 Jay David BOLTER et Richard Arthur GRUSIN, *Remediation*, *op. cit.*, p. 53.

3 Signalons que ce néologisme renvoie uniquement ici à un phénomène de production matérielle d'exemplaires, et doit donc être distingué d'un éventuel sens moral qui consisterait à ériger une situation particulière en exemple. On verra cependant, autour notamment de la notion d'*exemplum*, comment cette dimension morale peut faire discrètement retour dès lors qu'il est question des conditions de partage de la lecture : l'exemple est après tout, comme l'exemplaire, ce qui se transmet et peut être approprié par d'autres.

Dans un autre registre, et bien qu'il reste un terme rare, le mot « exemplarisation » se rencontre aussi dans le vocabulaire des bibliothèques : il désigne alors l'opération informatique qui consiste à saisir dans un logiciel d'indexation les particularités physiques d'un exemplaire possédé par une bibliothèque. Si cette opération de référencement ne correspond pas directement à ce que j'appelle ici exemplarisation, elle entretient avec la notion un lien de parenté certain, comme on le constatera dans la suite du chapitre.

LES MÉDIATHÈQUES AVEYRONNAISES, « L'exemplarisation », <https://mediatheque.aveyron.fr/metier/ressources-pro/informatique-et-numerique/202-l-exemplarisation>, mis en ligne le 23 septembre 2020, consulté le 26 juillet 2022.

classés parmi les usages du texte, et qui à ce titre sont souvent exclus des réflexions théoriques. Annotations, commentaires, mais aussi opérations de copie ou de conversion lectorales peuvent ainsi être envisagés dans leur dimension éditoriale, et leur capacité à produire une matérialité et une lisibilité nouvelles.

Approcher la lecture comme susceptible de produire des états alternatifs de l'exemplaire voire, dans une autonomisation plus marquée, des exemplaires inédits, ouvre au sein du paradigme matériel des perspectives nouvelles, en redéfinissant aussi bien les limites habituellement assignées à la production de l'exemplaire qu'en faisant émerger des situations où nous tentons de faire lire nos lectures. On envisagera dans un premier temps l'exemplarisation en tant que phénomène de re-production, du point de vue de son statut de création dérivée mais aussi au niveau des postures de lecture et des modes de partage qu'elle engage. Ces questions doivent amener à examiner avec plus d'attention les modalités diverses de circulation des exemplaires. Que pouvons-nous et que voulons-nous mettre en commun dans nos lectures ? Si l'exemplaire peut être ce qui passe de mains de lectrices en mains de lecteurs, il est aussi susceptible de faire le lien entre la sphère privée et la scène publique de la lecture. On considérera donc également les modalités de réception spécifiques de l'exemplarisation, qui nous fait lire les traces d'autres lectures. En effet, lire « en commun » ne va pas de soi et soulève des interrogations aussi bien sur le plan éthique que politique. Les enjeux légaux qui entourent l'exemplaire et ses exemplarisations montreront enfin que si l'appropriation libre et le partage de nos exemplaires peuvent faire l'objet de tensions et de luttes, ils sont aussi le lieu où s'inventent de nouveaux droits des lectrices et lecteurs, et la pierre de touche d'un idéal matériel de la lecture.

I. Produire en lecteur·ice : quand la lecture se matérialise

On doit au champ de la bibliographie matérielle et à l'histoire de la lecture d'avoir rendu compte de l'influence des lecteurs sur la forme des textes, en prêtant attention à des gestes présentant une dimension éditoriale, depuis les corrections manuscrites insérées dans des exemplaires fautifs¹ jusqu'aux opérations de piratage et de copie numériques². On

1 Roger CHARTIER, « Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ? », *Lumen*, n° 36, Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle, 2017, p. 1-20.

2 Voir à ce sujet, pour une étude prenant en compte l'influence de ce genre de gestes sur la forme des textes, Matthew G. KIRSCHENBAUM, « Editing the Interface: Textual Studies and First Generation Electronic Objects », *Text*, n° 14, Indiana University Press, 2002, p. 15-51 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/30227991>, consulté le 27 juillet 2022).

considère ainsi pendant les premiers siècles de l'imprimé qu'un livre n'est pas achevé tant qu'il n'est pas passé entre plusieurs mains¹ ; de la même manière, les logiques techniques inhérentes à la textualité numérique interdisent de voir dans ses exemplaires autre chose qu'un état temporaire du texte influencé par son contexte de lecture. Cependant, penser ces phénomènes à l'aune du concept d'exemplarisation permet de saisir plus directement les logiques d'une production lectorale spécifique, et invite à considérer à la fois le statut que l'on accorde aux objets de lecture après une transformation lectorale et celui de lecteurs et de lectrices désormais « au travail » dans la chaîne de production des exemplaires. S'il est en effet possible de voir l'exemplarisation comme la « part éditoriale » de la lecture, il est important de souligner que son action reste officieuse, et dans bien des cas privée.

Ce caractère secondaire a une influence directe sur le type de réalisations auquel elle donne lieu, à la fois inédit et nécessairement dérivé d'un état précédent de l'exemplaire que l'on va plus ou moins transformer. Il détermine également les différentes postures que vont pouvoir s'inventer les lecteurs et lectrices qui s'adonnent à l'exemplarisation : en cherchant à exhiber ou au contraire à dissimuler ce travail de dérivation, ils empruntent en effet des masques qui témoignent des fluctuations de légitimité qui affectent l'intervention lectorale. En tant que production liée à la réception, l'exemplarisation peut enfin être plus spécifiquement dirigée vers une forme de capture matérielle de la lecture visant à sa conservation aussi bien qu'à son partage.

A. L'exemplarisation comme création dérivée

Le terme d'exemplarisation, qui désigne un processus et marque en cela une tension vers la production d'un nouvel exemplaire, interroge en premier lieu le degré d'autonomie que l'on peut accorder, dans un paradigme matériel, aux réalisations issues de gestes lectoraux. Leur spécificité est en effet de produire des variantes qui prennent toujours pour point d'appui un exemplaire donné, avec lequel le lecteur ou la lectrice aura été en contact et qui présentent des propriétés matérielles particulières.

1 Roger CHARTIER, « Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ? », *op. cit.*

Spectre de l'exemplarisation : entre modification et copie, une frontière poreuse

La manière dont l'exemplarisation se confronte à ces propriétés invite en première analyse à en répartir les opérations en deux catégories : celles qui interviennent directement sur l'exemplaire, que ce soit pour en modifier la lettre ou la forme en y ajoutant ou y retranchant des éléments ; et celles qui s'appuient sur lui pour produire ce qui sera plus facilement considéré comme un nouvel objet, pouvant matériellement exister à côté du premier tout en s'y rapportant. Ces catégories correspondent au statut variable de la trace de lecture, qui peut se manifester dans l'objet lu à des fins d'appropriation, mais aussi se développer parallèlement sur son propre support. Les annotations comme les commentaires marginaux des textes en ligne, les caviardages, les opérations de piratage et d'interpolation, les remises en page numériques ou papier relèveraient ainsi du premier cas, dans la mesure où elles semblent travailler un exemplaire *au corps* et donner lieu à des modifications internes dont le statut sera variable. Les opérations de conversion, les numérisations, les remix et créations matérielles dérivées, qu'ils se manifestent sous forme livresque ou sur écran, devraient pour leur part s'inscrire dans la seconde catégorie, car ils reposent sur des formes de copies qui peuvent laisser l'exemplaire utilisé *intact* et leur permettre d'exister au moins théoriquement à côté de lui dans une hypothétique bibliothèque multisupports.

Cependant, pour fonctionnelle qu'elle soit, cette distinction doit aussi être relativisée. D'abord, sur le plan technique, elle ne correspond pas à la réalité du mode d'existence des exemplaires numériques, pour lesquels toute modification et même tout accès produit mécaniquement une copie qui sera stockée dans la mémoire de l'ordinateur, y compris quand cette modification est le fait d'une lectrice. Ce qui semble alors « interne » à l'exemplaire correspond en fait de manière sous-jacente à un « nouvel » exemplaire. Par ailleurs, toute modification interne, quand elle concerne un exemplaire papier, peut toujours donner lieu à copie et ainsi s'autonomiser : c'était le phénomène observé avec la numérisation photographique de la page blanche dessinée de *Tristram Shandy*, qui prolonge le processus de re-production d'un maillon. En retour, tout « nouvel » objet textuel pourra aussi, au cours de son histoire et selon ses modes de circulation, connaître des gestes d'édition internes. Enfin, le statut accordé aux modifications lectorales varie aussi selon des facteurs culturels qui doivent beaucoup à l'influence de l'allographisme, et rendent fluctuant le rapport des diverses productions aux exemplaires dont ils sont issus : là où une annotation recevra généralement un traitement marginal, un caviardage sera plus facilement considéré comme une œuvre à part entière et mis à part de la série d'exemplaires auquel appartenait le texte modifié.

Pour toutes ces raisons, il me paraît plus efficace de considérer l'exemplarisation comme produisant *toujours* un objet nouveau, quand bien même cet objet correspondrait à un nouvel état qui se substituerait à un état préexistant (comme dans le cas de l'exemplaire papier dessiné de *Tristram Shandy*). Ce objet inédit, pour autant, est systématiquement dérivé, sur le plan matériel, d'un exemplaire précédent avec lequel il entretient de ce fait des liens particuliers. Ainsi, ce phénomène invite, en étendant au plan théorique ce qui était déjà une réalité technique de fonctionnement des exemplaires numériques, à atténuer la frontière entre modification interne et création autonome, entre geste d'édition ou de correction et production d'une nouvelle copie.

Le spectre de l'exemplarisation correspond donc à un ensemble d'opérations lectorales transformatrices que l'on traitera comme susceptibles de relancer le processus de production matérielle du texte, contribuant à le re-produire de manière inédite. Il est intéressant de chercher à penser le statut particulier d'un phénomène qui s'écarte des critères d'originalité mis en avant par un certain régime romantique de la création littéraire tout en modifiant, parfois de manière très marquée, l'économie matérielle des objets textuels. L'objectif n'est pas ici de donner un statut opéral à toute intervention lectorale, mais plutôt d'accorder une place spécifique aux lecteurs et lectrices dans le processus de production des textes, quand leurs interventions sont souvent réparties, plus ou moins arbitrairement, entre la pure contingence et la création auctorialisée. Sans perdre de vue les différences ontologiques qui séparent les types d'exemplaires, on peut ainsi considérer les pratiques d'exemplarisation dans leur capacité à produire, à divers degrés et de façon plus ou moins perceptible, de nouveaux objets de lecture. Ce faisant on tiendra compte à la fois de la relation qu'elles engagent avec l'exemplaire préexistant sur lequel elles s'appuient et de leurs capacités propres de transformation.

Exemplarisation et re-production technique : originalité de la copie lectorale

Il faut dans un premier temps souligner l'importance que revêtent, au sein des pratiques d'exemplarisation, les diverses formes de copie auxquelles peuvent se livrer lecteurs et lectrices face à l'exemplaire qu'ils ont sous la main. Ces opérations, qui se rapportent à la reproduction textuelle au sens traditionnel du terme, sont généralement assez visibles puisqu'elles donnent lieu à des objets qui existent parallèlement à l'exemplaire copié et peuvent parfois y être directement comparés. Elles produisent de la différence matérielle qui dit quelque chose du rapport à cet exemplaire tout en valant également pour elle-même, et

permettent de faire ressortir, à l'écart de la notion d'original, la part de créativité inhérente à toute copie.

Historiquement, cela mérite d'être souligné, la reproduction des textes manuscrits correspond à une forme d'exemplarisation. En effet, la copie manuelle, dans une période de reproduction pré-machinique, est toujours à sa manière le produit d'une lecture : les variantes de graphies, erreurs, corrections, ajouts et manques d'un manuscrit médiéval témoignent ainsi de façon assez directe de la manière dont un scribe a pu lire l'exemplaire qu'il copiait, et du rapport plus ou moins transformatif qu'il entretenait avec lui. C'est ce phénomène qui est à l'origine de la « variance » médiévale telle que l'a nommée Bernard Cerquiglini¹, qu'on y voie d'ailleurs à sa suite un modèle de création spécifique ou simplement l'effet des limitations techniques induites par l'absence de reproduction mécanique². Lire un manuscrit revient dès lors à lire le produit d'une relation matérielle à un objet textuel antérieur, qui ne s'arrête pas à des variations sur la « lettre » du texte puisqu'on relève aussi nombre d'exemples, dans la copie médiévale, de réorganisations formelles qu'un lecteur moderne assimilerait plus facilement à une refonte éditoriale. Jacqueline Cerquiglini-Toulet évoque ainsi le cas de Gui de Mori, clerc picard qui, copiant le *Roman de la Rose* à la fin du XIII^e siècle, annonce non seulement sa volonté d'y modifier des vers à sa convenance, mais adopte pour ce faire un système diacritique qui réorganise aussi l'exemplaire visuellement.

Les signes qu'il emploie sont les suivants : *une petite vergiele*, une petite baguette horizontale dans la marge chasse le superflu, *une estoilete petite*, une petite étoile indique les ajouts, la combinaison de ces deux signes attire l'attention sur une rime nouvelle, une rose, enfin, (il faut se rappeler que le texte copié s'appelle *Le Roman de la Rose*) signale des vers qui avaient été omis et qui sont restitués. La marge du manuscrit de Gui de Mori devient un parcours pour l'œil des modifications qu'a subies ou que peut subir l'œuvre. Cette carte des *subtraction, addition, mutation, subtraction reprise* donne un *Roman de la Rose* à la carte pour le lecteur ou les copistes suivants³.

Parfois plus discrètes, voire indétectables sans comparer plusieurs manuscrits, les modifications apportées ici donnent non seulement à lire la différence entre l'exemplaire produit et son modèle, mais se présentent aussi comme le fruit d'une relation de lecture

1 Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante : histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

2 Alain CORBELLARI, « Le texte médiéval. La littérature du Moyen Âge entre *topos* et création », *Poétique*, n° 163, Seuil, 2010, p. 259-273 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-3-page-259.htm>, consulté le 27 juillet 2022). Corbellari s'oppose à l'approche de Cerquiglini, considérant que « postuler que les scribes ont fait de nécessité vertu est une thèse séduisante mais gratuite et qui ne résiste pas à un examen un tant soit peu sérieux de la plupart des traditions manuscrites antérieures à la Renaissance », p. 259-260.

3 Jacqueline CERQUIGLINI-TOULET, « L'échappée belle. Stratégies d'écriture et de lecture dans la littérature de la fin du Moyen Âge », *Littérature*, n° 99, 1995, p. 33-52 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_99_3_2372), p. 34.

corrective à un texte qui n'est pas sans lien avec les exemplaires nouveaux que produiront les lecteurs-éditeurs que sont les philologues¹. On ajoutera que la copie manuscrite reproduit parfois des ajouts lectoraux préexistants, et participe ainsi à les diffuser : il arrivait qu'un scribe copie un exemplaire en intégrant les *marginalia* qui y avaient été ajoutées, ce qui en complique d'ailleurs parfois singulièrement l'attribution². Lire une « main » particulière dans ce type d'objet textuel implique donc non seulement de se familiariser avec une écriture (dans son tracé comme dans ses graphies) mais aussi avec une lecture : comprendre ce qu'un scribe comprenait ou non de l'exemplaire copié, comment il le lisait en travaillant et ce qu'il pensait de cette lecture sont ainsi des questions qui peuvent se poser aux lecteurs médiévistes actuels.

Bien que les gestes de copie engagés soient désormais mécaniques beaucoup plus que manuscrits, il est intéressant de comparer ces pratiques avec les différentes opérations de conversion, de numérisation et d'enregistrement d'exemplaires auxquelles peuvent se livrer les lecteurs numériques, et qui constituent également des formes d'exemplarisation. Celles-ci ne trahissent plus une « main » singulière, mais informent plutôt sur un environnement technique de lecture où les opérations de production, reproduction et de réception tendent aussi à se confondre³. Ces opérations de copie peuvent se dérouler de façon privée : convertir un fichier dans un format propriétaire au format EPUB, et en modifier la mise en forme tout en supprimant les verrous numériques qui protègent souvent les fichiers des interventions extérieures⁴ revient à créer un nouvel objet textuel dont les propriétés seront plus adaptées à mes besoins de lecture personnels.

Mais la copie peut aussi faciliter le partage de textes de lecteurs à lecteurs : dans ce cas ce geste devient aussi une manière de faire lire ce que l'on a déjà lu. Dans *Your World of Text*⁵, dont les fonctions de « tableau blanc » numérique autorisent le copier-coller, il arrive

1 Voir Sophie RABAU, *L'art d'assaisonner les textes : théorie et pratique de l'interpolation*, Toulouse, Anacharsis, 2020.

2 Marc JAHJAH, « L'évolution des *marginalia* de lecture du "papier à l'écran" », sur *Implications philosophiques*, <https://www.implications-philosophiques.org/levolution-des-marginalia-de-lecture-du-papier-a-lecran/>, mis en ligne le 11 juillet 2012, consulté le 27 juillet 2022.

3 Peter Szendy, dans *Écoute*, souligne ainsi la proximité qui existe entre les gestes accomplis par le DJ qui donne un concert et l'auditeur qui, chez lui, tente de faire écouter un morceau à quelqu'un en procédant à des réglages de volume, des sauts de pages, des accélérations ou ralentissements, etc. Cette proximité s'explique par un recoupement des outils de lecture utilisés de part et d'autre, qui permettent des modulations similaires.

Voir Peter SZENDY, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 90-91.

4 Ces verrous sont généralement désignés par l'acronyme DRM (*Digital Rights Management*), soit le système de gestion des droits numériques d'un exemplaire. Des DRM sont présents dans de nombreux exemplaires numériques commerciaux et liés à la plupart des logiciels dont le code n'est pas public.

5 Andrew BADR, *Your World of Text*, <https://www.yourworldoftext.com/>, 2009, consulté le 29 juillet 2022.

ainsi de rencontrer des chapitres entiers de textes extérieurs que des utilisateurs ont reproduits. En octobre 2018, ce sont de larges pans du texte d'*Alice's Adventures in Wonderland* que l'on peut rencontrer en un point du site : la mise en forme du texte et la typographie utilisée laissent penser que la copie a été réalisée à partir d'une version transcrite issue du projet Gutenberg, témoignant de la manière dont les textes peuvent se disséminer sur le web. Non contente de fournir des indices sur ses origines, la copie est ici particulièrement intéressante, car elle revient non seulement à diffuser le texte de Lewis Carroll au sein d'un exemplaire partagé, mais aussi à le soumettre aux modifications des utilisateurs et utilisatrices du site. Dès octobre, des interventions sur le texte peuvent être observées : certaines phrases donnent lieu à des commentaires qui font office de *marginalia*, la mention de l'édition « Millenium Fulcrum 3.0 » est devenue « Ennium Fulcrum 3.0 », dévorée par une autre inscription, et « Down the Rabbit-Hole », le titre du premier chapitre, s'est transformé en « Down the Dangus », forme alternative du terme argotique « dingus » qui, par déformation de « thing », désigne un objet dont on a oublié le nom¹. À partir d'une reproduction lectorale, c'est donc tout un processus de refonte et de défiguration du texte qui s'engage, que l'on peut assimiler à une exemplarisation collective.

1 GREEN'S DICTIONARY OF SLANG, « Article "dingus" », <https://greensdictofslang.com/entry/5plsmay>, consulté le 29 juillet 2022.

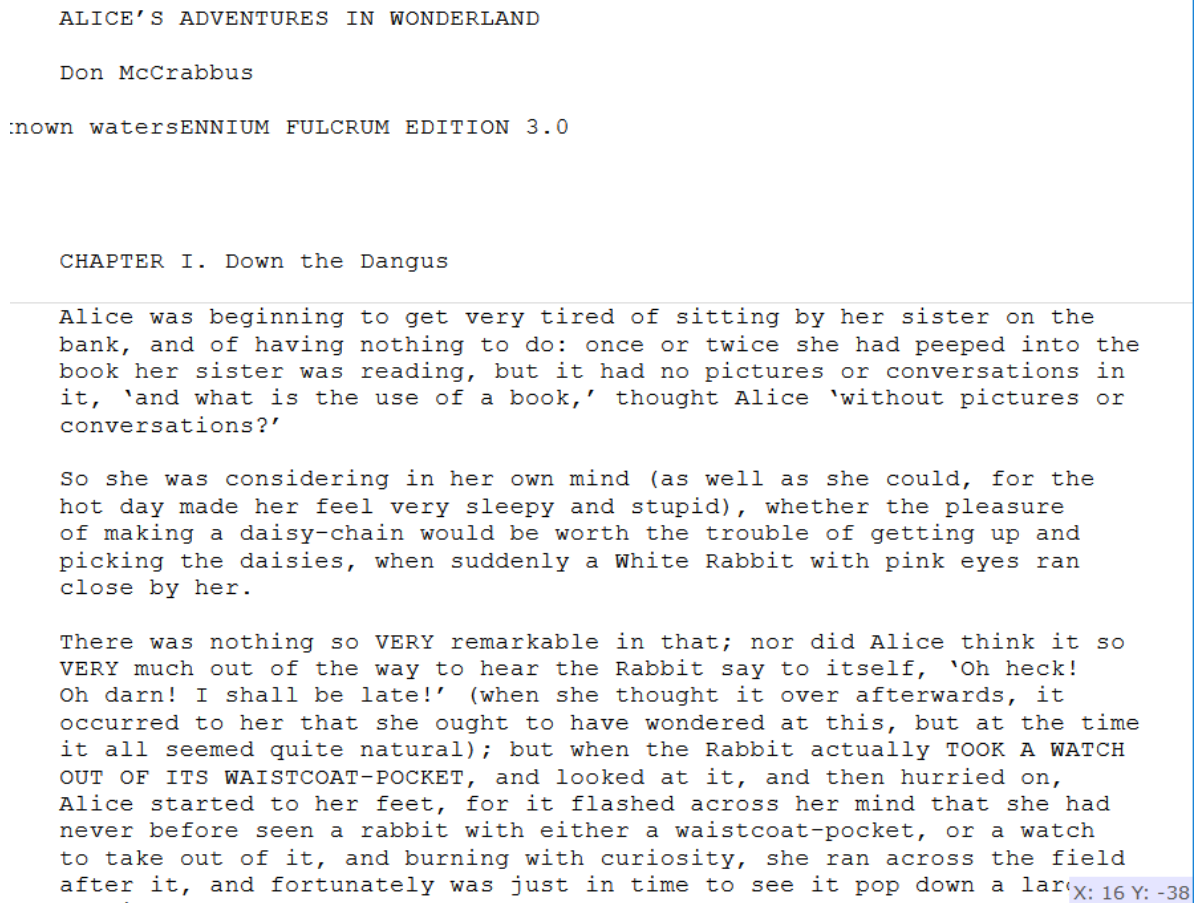


Figure 48 : *Your World of Text*, « Alice's Adventures in Wonderland », capture d'écran prise le 1^{er} octobre 2018.

La copie lectorale sélective : exemplariser par anthologie

Dans ces deux premiers cas de figure, c'est l'influence lectorale dans le geste de reproduction technique des textes et dans leur transmission qui apparaît. Il faut ajouter que cette influence peut aussi s'exercer à travers une opération de copie sélective : ce n'est alors plus le partage de l'exemplaire « complet » qui est visé, mais la production d'anthologies lectorales indépendantes. La photographie mise en ligne de la page dessinée de *Tristram Shandy* isole et met ainsi en valeur une page particulière, qui se voit numériquement exemplarisée en tant que production originale au sein de l'exemplaire de départ. Dans le même ordre d'idée, les montages de textes réalisés par photocopie ou dans des logiciels de traitement de texte par des enseignant.e.s afin d'être lus en classe constituent aussi des « éditions lectorales » artisanales qui donnent une unité matérielle et souvent thématique à un collage qui ne mène pas systématiquement à la lecture de l'œuvre complète.

Cette pratique scolaire n'est pas dénuée de liens avec une autre forme de copie lectorale par sélection, qui a sous divers oripeaux traversé les siècles : l'extraction de citations et de « lieux communs » à partir des textes lus. Ce type de geste est également en tension vers la production d'un nouvel objet textuel, un « texte pour soi » auquel le carnet a longtemps donné forme. On peut y rattacher nombre de pratiques manuscrites anciennes, comme les *hypomnemata*, les *excerpta*, les *adversaria* ou les *commonplace books*, qui ont toutes en commun de reposer sur la collecte par les lecteurs de « morceaux » choisis dans d'autres exemplaires, qui sont copiés et organisés de manière plus ou moins singulière selon que le support utilisé est un carnet en blanc ou un livre présentant des rubriques destinées au classement des différentes citations choisies¹. Les objets produits par de telles opérations sont, selon Élisabeth Décultot, « à mi-chemin entre la copie et la production personnelle, entre le catalogue de bibliothèque et le brouillon d'œuvre² » : autre manière de dire, en des termes ici teintés d'allographisme, qu'ils relèvent de la création dérivée.

Ancrées dans une culture rhétorique qui associe étroitement lecture et écrite, de telles pratiques engagent en effet un rapport à la production lectorale et à sa « nouveauté » qui diffère du régime d'originalité qui s'instaure à partir de la période romantique. La question du modèle, qui correspondait dans les cas de copies lectorales complètes à l'objet à re-produire sous une autre forme, se déplace sur un terrain plus moral et esthétique : c'est l'*exemplarité* des extraits, choisis pour servir de modèle, qui justifie qu'on exemplarise. La copie se manifeste alors à plusieurs niveaux : matériellement, on reproduit des citations glanées dans divers exemplaires afin qu'elles puissent donner lieu à imitation, que ce soit sur le plan du comportement (dans le cas des lieux communs édifiants) ou de l'écriture (lorsque les citations sont choisies pour leurs qualités de style).

L'environnement de lecture numérique a redonné une visibilité culturelle à l'exemplarisation sélective, en favorisant les formes d'organisations textuelles fragmentaires et les techniques de recontextualisation. Le copier-coller machinique accélère ainsi l'extraction et la circulation des extraits au point qu'il est parfois difficile de remonter à une « source » textuelle première. Les « pages » personnelles que proposent à leurs utilisateurs les plateformes de réseaux sociaux exploitent ce principe d'une manière qui se rapproche du

1 Andrei MINZETANU, *Carnets de lecture : généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 18-19.

2 Élisabeth DÉCULTOT, « Introduction. L'art de l'extrait : définition, évolution, enjeux », dans Élisabeth Décultot (dir.), *Lire, copier, écrire : Les bibliothèques manuscrites et leurs usages au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2020, p. 7-28 (en ligne : <http://books.openedition.org/editions-cnrs/34918>, consulté le 13 juin 2022), p. 28.

centon : sur Twitter, par exemple, la page web associée à un compte juxtaposera le contenu « retweeté » par l'utilisateur, repris et inséré à la manière d'une citation, et productions inédites mises en ligne par cette personne, ainsi en position de partager ce qu'elle lit comme ce qu'elle écrit. Cette composition seconde, évolutive et accumulative, a la particularité de reposer sur une publication instantanée du contenu cité : copier, dans ce cas, revient aussi à diffuser. Cela déplace la portée du geste de sélection lectoral, qui désigne alors, dans la masse textuelle, ce qui mériterait d'être lu par d'autres. La capture d'écran, de son côté, peut enfin faire office de « citation visuelle » et rendre compte par l'image d'éléments propres à une expérience de lecture : j'ai moi-même utilisé ce procédé pour présenter certaines des œuvres numériques évoquées ici.

Exemplarisation et modification interne : le cas des marginalia

De même que le potentiel créatif des copies lectorales apparaît dès lors qu'on les isole au sein de la chaîne de production, il est intéressant de considérer les modifications qui ne créent pas visiblement d'exemplaire indépendant dans leur capacité à produire malgré tout des objets de lecture inédits. Pour certains types de modification, cette dimension est déjà perçue, comme signalé plus haut : les caviardages ou les diverses formes d'interpolation et de piratage sont souvent traités comme des objets autres, car ils interviennent directement sur la lettre du texte. En dépassant ce critère allographique, on doit cependant constater que ces gestes ne modifient pas nécessairement l'exemplaire de manière plus substantielle que ne le font d'autres formes d'ajouts comme les annotations ou les commentaires de lecteurs, qui passent pour plus anecdotiques. Dans la mesure où ces formes relèvent à divers titres des *marginalia*, elles sont souvent considérées comme ne faisant pas pleinement partie du texte et n'influent pas véritablement sur ce qui est lu. Du point de vue de l'exemplaire, cependant, la marge n'a pas nécessairement moins de légitimité que le centre, et ses transformations affectent donc toute l'économie matérielle de l'objet.

Un premier argument en faveur du potentiel créatif des *marginalia* est leur aptitude à réorganiser spatialement le texte :

L'annotation [...] produit du territoire, c'est-à-dire de l'espace habitable. Au XVI^e siècle, le terme "annotation" recouvre deux termes : noter, faire des remarques et inventorier les biens d'une maison. Elle outille spatialement le lecteur : en inscrivant des marques en

marge, et en les inventoriant dans un index ou une table des matières, il reconstruisait l'espace textuel à son image¹.

On notera que cette capacité concerne aussi bien les *marginalia* sur papier que sur support numérique. Dans le premier cas, elles modifient la structure de la page et y introduisent un hétérogénéité matérielle qui va répartir autrement l'attention au moment de la réception (c'est aussi le cas des marques de lecture non scripturales comme les cornes). Dans le second, elles déterminent en amont la structure des interfaces techniques, qui anticipent les annotations ou les commentaires et permettent d'adapter la forme de l'exemplaire consulté aux modifications apportées en cours de lecture. La présence d'une fonction « annotation » dans l'essentiel des applications numériques dédiées à la lecture² illustre dans ce cas suffisamment l'importance qu'elles peuvent avoir dans le processus plus global de production des exemplaires, qui anticipe dans ce cas sur les gestes lectoraux.

À un autre niveau, on doit aussi signaler que les *marginalia* peuvent contribuer à différencier les exemplaires de manière décisive dans l'expérience de réception sur un plan plus affectif. C'est ce dont témoigne par exemple Alberto Manguel, pour qui les marques de ce type permettent de distinguer un objet de sa série :

Aujourd'hui encore, submergés que nous sommes par des douzaines d'éditions et des milliers d'exemplaires identiques d'un même titre, je sais que le volume que je tiens entre les mains, ce volume et nul autre, devient le Livre. Annotations, taches, marques de toutes espèces, à un moment et en un lieu donné, caractérisent ce volume aussi certainement que s'il s'agissait d'un manuscrit d'une valeur inestimable³.

Une telle affectivité n'est pas non plus absente des relations que nous pouvons entretenir avec les annotations numériques, qu'il s'agisse des nôtres ou de celles des autres. On peut apprécier, par exemple, l'effet de lecture de groupe suscité par les annotations dans l'outil libre Hypothes.is qui se déploie autour du texte en ligne des *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, exercice proposé dans le cadre d'un cours de l'Université de Montréal⁴. L'exemplarisation pédagogique qui y est produite est collective, et crée à la lecture

1 Marc JAHJAH, « L'annotation comme graffiti (1) : marcheurs et visiteurs dans les espaces numériques », sur *Marc Jahjah*, <https://marcjahjah.net/1372-lannotation-a-lecran-graffiti-1-introduction>, mis en ligne le 22 mai 2017, consulté le 27 juillet 2022.

2 Bien que le marché des applications se renouvelle rapidement, on peut par exemple citer, pour Android, *Moon + Reader* (<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.flyersoft.moonreader>) ou *ReadEra* (<https://play.google.com/store/apps/details?id=org.readera>), qui proposent toutes deux des fonctions de ce type.

3 Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, *op. cit.*, p. 350-351.

4 ÉTUDIANT·E·S DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, FRA3314 – *Littérature et philosophie : Mémoires d'une jeune fille rangée*, <https://scolaire.loupbrun.ca/a19/fra3314/textes/beauvoir-memoires-de-jeune-fille-rangee/>, cours de Marcello Vitali Rosati donné à l'automne 2019, consulté le 27 juillet 2022. L'annotation du texte

un effet de convivialité renforcé par le fait que les annotateurs et annotatrices se répondent parfois et échangent au sujet de leurs interprétations. L'expérience de lecture est alors très différente de ce qu'elle aurait été en « solitaire », en raison du caractère plurivoque du texte lu.

C'est justement cette affectivité, de même que l'effet « social » qu'elle est susceptible de créer, qui a pu contribuer à faire des annotations en contexte numérique un véritable produit commercial¹. Le phénomène n'est pas entièrement nouveau, puisque les annotations d'un lecteur célèbre ont pu de longue date contribuer à donner une valeur marchande particulière à un livre, selon des logiques bibliophiles qui tendent à faire de ce genre de volume un objet autographe. Ce changement de statut de l'exemplaire signale déjà dans ce cas suffisamment l'apport inédit de l'intervention lectorale. Il se systématisait cependant lorsque les *marginalia* sont produites sur des plateformes qui, comme Amazon pour la liseuse Kindle, peuvent les exploiter en tant que données de lecture ou les réutiliser dans un but publicitaire. La « valeur ajoutée » des *marginalia* apparaît dans ce cas de manière très littérale puisque c'est spécifiquement le produit de l'exemplarisation qui est visé par la commercialisation.

Ce statut d'apport créatif explique aussi que les commentaires lectoraux soient supprimés lors de la publication de textes d'abord diffusés sous forme de blogs ou sur des réseaux sociaux : dans ce cas c'est un problème de droits qui se pose. Lors de la parution sous forme imprimée du *Madeleine Project*², web-documentaire écrit de Clara Beaudoux publié initialement par livraisons sur Twitter³, les réactions des internautes qui prolongent les fils de tweets de l'auteurice sont ainsi expurgées. Pour autant, d'autres marques de lecture sont encore visibles à travers la reproduction des messages originaux sur les pages du livre : le nombre de « J'aime » et de partages (« retweet ») apparaît en effet sous le texte comme dans l'interface du site, témoignant indirectement d'une influence éditoriale des lecteurs sur l'état même des exemplaires papier⁴. Ainsi ce n'est pas nécessairement le caractère secondaire des annotations

faisait partie de l'évaluation.

- 1 Marc JAHJAH, « Graffiti under Control : Annotation Practices in Social Book Platforms », dans Chloé Ragazzoli *et al.* (dir.), *Scribbling through History : Graffiti, Places and People from Antiquity to Modernity*, Londres, Bloomsbury Academic, 2018, p. 189-196 (en ligne : <http://www.bloomsburycollections.com/book/scribbling-through-history-graffiti-places-and-people-from-antiquity-to-modernity/ch12-graffiti-under-control-annotation-practices-in-social-book-platforms/>, consulté le 29 janvier 2018).
- 2 Clara BEAUDOUX, *Madeleine Project*, Intégrale, Paris, Le livre de poche, 2017.
- 3 Les cinq « saisons » du projet ont été archivées par l'auteurice sur son site personnel : Clara BEAUDOUX, *Madeleine Project - Les cinq saisons*, sur *Madeleine Project*, <https://madeleineproject.fr/les-saisons/>, 2015-2017.
- 4 Clara BEAUDOUX, *Madeleine Project*, *op. cit.*

lectorales qui conduit à leur mise à l'écart, selon une logique qui les ferait relever du paratexte, mais bien leur propension à modifier l'exemplaire de façon décisive.

Enfin il faut remarquer que le caractère créatif des *marginalia* leur donne aussi la possibilité de s'autonomiser à plusieurs niveaux. La lettre du texte, d'abord, n'est pas nécessairement déterminante pour l'annotation : celle-ci peut tout à fait exister de manière indépendante, sans réagir à ce qui est inscrit dans l'exemplaire¹. La marge peut dans ce cas servir d'espace d'expression spontanée, et c'est la lettre initiale qui se trouve symboliquement marginalisée par le geste annotant : en d'autres termes, les annotations produisent un autre état de l'exemplaire quand elles commentent le texte, mais aussi quand elles ne le commentent pas. Il arrive ensuite que des *marginalia* connaissent une nouvelle exemplarisation qui les détache de leur exemplaire initial et en fasse un objet de lecture autonome. C'est l'opération réalisée par le critique états-unien Sam Anderson lorsqu'il présente dans un article du *New York Times Magazine* les photographies de douze annotations de lecture qu'il a produites dans les exemplaires papier de livres lus au cours de l'année. Marc Jahjah, qui a analysé cet exemple, souligne le travail de « recadrage » et de montage réalisé par le lecteur à cette occasion : « quelqu'un (Sam Anderson) est à l'œuvre : il sélectionne, découpe, orchestre, persuade : cette matière, réputée brute, est en fait très travaillée. Et son travail consiste en grande partie à marginaliser le texte commenté à partir de *marginalia* centralisées². » On voit aussi ici se rejoindre modifications internes d'exemplaires et création externe : le nouvel objet de papier produit par l'annotation manuscrite se voit lui-même réduit, déplacé et restructuré par le biais de la copie numérique.

B. Visibilités et invisibilités de la re-production : les postures exemplarisantes

L'atténuation de la distinction entre ajouts « internes » et créations d'objets « externes » sur le plan de la production d'exemplaires permet d'en faire apparaître une autre, plus pertinente, qui relève de la stratégie expressive propre à l'opération d'exemplarisation dès lors qu'elle dépasse la sphère privée. Celle-ci est-elle exhibée, mettant ainsi en scène les apports créatifs d'une production seconde, ou au contraire dissimulée afin de camoufler le

1 Marc JAHJAH, *Les marginalia de lecture dans les « réseaux sociaux » du livre (2008-2014) : mutations, formes, imaginaires*, thèse de doctorat, sous la direction de Christian Jacob, Paris, EHESS, 2014, p. 80.

2 Marc JAHJAH, « La temporalisation des *marginalia* de lecture : l'élan vital et la pierre tombale », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *Les temps du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2021, p. 119-138 (en ligne : <http://books.openedition.org/pupo/5283>, consulté le 27 juillet 2022), p. 134.

rôle productif des lecteurs ? La réponse à cette question colorera différemment l'opération de dérivation, de même que la performance accomplie ; elle permet ainsi d'expliquer le phénomène d'hybridation du rôle lectoral avec d'autres postures (de l'artiste à l'archiviste et jusqu'au pirate) que l'on relevait pour les gestes d'édition au chapitre 5.

Le caviardage, ou l'exemplarisation ostensible

Parmi les pratiques d'exemplarisation, certaines mettent en effet en scène de manière nette leur statut spécifique de création matériellement dérivée. C'est par exemple le cas des caviardages qui, par obstruction d'une partie du texte et travail plastique de sa surface, proposent une « défiguration » de l'exemplaire travaillé et assument une fonction de recyclage : faire du nouveau avec ce qui préexiste, en réorganiser la matière. Ce type d'exemplarisation s'inscrit dans un rapport très direct et visible avec l'état précédent du texte, qui peut s'exprimer sous différentes formes. De nombreux caviardages ont une fonction corrective et visent à faire lire l'exemplaire modifié à contre-courant de sa matérialité initiale. En tant que pratique « pauvre » de détournement, il a une longue histoire dans les milieux militants : on le rencontre par exemple fréquemment dans les mouvements féministes et queer. Le projet *gutter* du groupe Fierce Pussy, collectif artistique états-unien appartenant aux deux mouvances, consistait ainsi, à partir de romans *pulp* lesbiens des années 1940 à 1970 souvent écrits dans une perspective moralisante, à faire émerger dans les exemplaires modifiés un discours moins stéréotypé et plus représentatif des désirs lesbiens. La perspective revendiquée est alors de faire lire une *autre* lecture, authentiquement queer, dans une forme de matérialisation qui consiste à retravailler l'exemplaire pour le faire correspondre à l'expérience de ses lectrices :

From the first time one looks up the word « lesbian » in the dictionary, the pages of books provide a safe and secret space to explore one's fantasies, desire and identity. We turn that private act inside out and invert the experience by taking private 'queer' reading, and turning it public. We redact the text to arrive at a more satisfying narrative. The tropes of lesbian pulp were: the girl could get the girl, but always ended up dead, sad, alone, sick, alcoholic or married to a man. From the position of the reader we become the writer; by crossing-out and underlining we re-edit these stories to more accurately reflect our experience and desire¹.

Ici, le refus du corps de lecture construit par l'exemplaire d'origine conduit à en adapter la matérialité aux corps lisant, inversant en quelque sorte la relation matérielle de lecture telle

1 FIERCE PUSSY, « Interview », sur *Fiercepussy.org*, <https://fiercepussy.org/interview>, consulté le 27 juillet 2022.

qu'elle se construit habituellement¹. Il faut remarquer que si les caviardages sur exemplaire papier présentent en règle générale des interventions très visibles qui contribuent souvent à en faire des objets à vocation plastique², les caviardages numériques peuvent au contraire lisser la matière de l'exemplaire modifié, dans la mesure où la création d'une nouvelle copie permet généralement d'atténuer la perception de toute « suture » lectorale. Ainsi le compte Tumblr « Caviardages », qui se situe lui aussi dans une démarche féministe puisqu'il s'inspire de gestes pratiqués par le mouvement des Guerilla Girls, édite des captures d'écran issues de différentes pages web pour faire ressortir le petit nombre de femmes artistes ou scientifiques auxquelles on donne la parole dans les revues, anthologies, ou catalogues d'exposition³.

Voix intermédiaires | Une anthologie de poésie contemporaine



Anthologie choisie et composée par ses lecteurs sur une proposition de François Rannou. De nombreux livres de poésie d'auteurs vivants sont proposés à la lecture et tous les courants poétiques actuels sont représentés. Les auteurs présents dans cette anthologie :

Sylvie Durbec,
Sylvie Fabre G.,
Camille Loivier, Sophie Loizeau,

Valérie Rouzeau,

3,99€

Auteur : Collectif

Date de publication / Mâj : 16.03.2016

ISBN numérique : 978-2-37177-142-0

Collaborateur : François Rannou

Éditeur : publie.net

ISBN papier : 9782371774513

Prix papier : 12,50€

Nombre de pages : 120

Figure 49 : Caviardage sur Tumblr : capture d'écran d'un site marchand proposant à la vente l'anthologie de poésie *Voix intermédiaires*, caviardé pour mettre en avant les seuls noms de poétesses incluses dans le projet. Mis en ligne le 21 février 2016, consulté le 4 septembre 2022.

- 1 Voir chapitre 4 pour ce qui concerne la construction du corps de lecture en relation avec un exemplaire donné. Pour d'autres exemples de caviardages adoptant une perspective proche, voir la page Facebook « Caviardage féministe » qui réalise des caviardages à partir du best-seller *Les hommes viennent de Mars, les femmes viennent de Vénus* pour en renverser le discours genré essentialiste : @CAVIARDAGEFEMINISTE, *Caviardage féministe*, sur Facebook, https://www.facebook.com/caviardagefeministe/?ref=page_internal Voir aussi, pour une lecture caviardante sans intervention matérielle, les « Sabotages littéraires » de Sophie Rabau dans la revue *Vacarme* : Sophie RABAU, « Sabotage littéraire. 1 », *Vacarme*, n° 70, 22 janvier 2015, p. 98-113 (en ligne : <https://vacarme.org/article2719.html>, consulté le 27 juillet 2022).
- 2 Cet aspect du caviardage est particulièrement travaillé dans sa branche poétique : on pourra par exemple consulter les « poëminbus », inspirés des « poèmes express » de Lucien Suel (Lucien SUEL, *Poème express*, sur *SILO*, <http://academie23.blogspot.com/search/label/Po%C3%A8me%20express>, consulté le 27 juillet 2022), que présente la créatrice Christine Jeanney sur son site personnel : Christine JEANNEY, *POËMNIBUS - tentatives*, sur <https://christinejeanney.net>, <https://christinejeanney.net/spip.php?rubrique114>, consulté le 27 juillet 2022.
- 3 *Caviardage*, sur Tumblr, <https://caviardage.tumblr.com/>. L'exemple de caviardage réalisé sur *Voix intermédiaires* est consultable sur <https://caviardage.tumblr.com/post/139725514155/voix-interm%C3%A9diaires-anthologie-de-po%C3%A9sie> (consulté le 21 juin 2022).

L'exemplaire produit est comme « évidé », mais sans que la coupe se manifeste autrement que par la production d'espaces blancs supplémentaires, rendant lisible l'isolement des noms des contributrices. Pour autant, si l'intervention lectorale est moins voyante que sur papier, elle se désigne de façon claire, à la fois par le caractère non-conventionnel de la mise en page créée (la typographie n'est pas réalignée pour laisser penser qu'aucune inscription ne manque) et par le contexte de diffusion (nom du blog, présentation et commentaires des captures d'écran caviardées). Le caviardage numérique se distingue ainsi du piratage, qui peut lui chercher à dissimuler le geste modifiant. Ici, comme dans la plupart des caviardages à vocation artistique et militante, le geste de « censure » revient à re-produire le texte dans une perspective minoritaire, et lui confère ainsi une autre lisibilité : les noms masculins disparaissent pour qu'une autre réalité de l'exemplaire émerge. Il faut cependant noter que le geste réalisé est assez différent dans le cas des caviardages administratifs ou plus « officiels » que ces pratiques militantes détournent : l'invention consistant à noircir une partie des documents officiels désigne au contraire ce qui ne doit pas être lu, créant une illisibilité partielle qui, si elle est parfois mentalement comblée par la lecture, vise aussi à mettre en scène un accès empêché à l'exemplaire d'origine. C'est ce qui explique d'ailleurs que les Fierce Pussy revendiquent, « du point de vue des lectrices », d'usurper le rôle de l'auteur : le produit de l'exemplarisation est préféré dans leur cas à l'exemplaire de départ. La censure administrative produit au contraire ostensiblement un exemplaire incomplet, dans une performance plutôt éditoriale qui peut tout à fait susciter chez les lecteurs le désir du texte absent¹.

Les masques de la production lectorale

Par contraste avec la forme très voyante d'exemplarisation que constitue le caviardage, de nombreuses autres pratiques engageant un rapport de transformation à un exemplaire préexistant procèdent au contraire d'une forme de dissimulation de l'intervention lectorale. Cette discrétion peut alors correspondre à trois stratégies distinctes de la part des lecteurs,

1 On notera qu'en contexte numérique, où l'effacement des données peut laisser des traces dans la mémoire des ordinateurs permettant parfois leur reconstitution, les tentatives de piratage peuvent justement viser à rétablir des informations dans un document caviardé. Il arrive également que les documents censurés le soient imparfaitement sur le plan technique, en recouvrant simplement le texte d'une couche technique supplémentaire et facilitant sa mise au jour. En 2005, un document émis par le Pentagone concernant la mort d'une agente du renseignement italien, Nicola Calipari, a ainsi été dé-censuré par plusieurs lecteurs via des opérations très simples comme le copier-coller ou le surlignage : BBC, « Readers “declassify” US document », *BBC News*, 2 mai 2005 (en ligne : <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/europe/4506517.stm>, consulté le 27 juillet 2022).

engageant différents rapports au texte modifié. On peut d'abord chercher à masquer le caractère dérivé de l'exemplarisation, afin de faire passer son produit pour un objet autonome original : une telle démarche correspond entre autres à toutes les formes de plagiat, qui en pratiquant une forme de citation dissimulée, coïncident sur le plan matériel comme sur le plan abstrait avec une relation non-autorisée à l'exemplaire¹. Dans ce cas, le lecteur plagiaire cherche généralement à adopter une posture d'auteur qui nécessite de présenter les matériaux repris comme suffisamment nouveaux.

Une autre stratégie peut consister à masquer au contraire l'aspect inédit du geste d'exemplarisation, son potentiel créatif. Les copies et conversions numériques réalisées par les lecteurs s'inscrivent le plus souvent dans cette catégorie, dans la mesure où c'est l'identité à l'exemplaire de départ qui est alors recherchée, ce que la conformité permise par la reproduction informatique permet de renforcer. L'intervention lectorale peut alors se dissimuler derrière le processus machinique, quand bien même les copies ainsi réalisées sont susceptibles de varier (le copier-coller d'un texte lu sur le web via un logiciel de traitement de texte, par exemple, ouvrira à des possibilités de remise en forme). La posture construite est alors plutôt celle d'un archiviste, dans la mesure où l'objectif recherché correspond dans une certaine mesure à une opération de conservation de l'exemplaire précédent, qu'on cherche à garder lisible ou accessible.

Enfin, après ces dissimulations partielles du phénomène d'exemplarisation, qui peut être saisi uniquement par son versant créatif ou son versant dérivé, il arrive aussi qu'on nie l'opération elle-même : l'intervention lectorale cherche alors à se faire passer pour l'exemplaire d'origine. Sont concernées par cette situation les interpolations expurgées par les philologues, soupçonnées de relever d'une intervention extérieure, et donc perçues comme des traces d'exemplarisation à supprimer en vue de reconstruire un hypothétique texte original. Un tel geste, dissimulé, revient ainsi à adopter non plus une posture auctoriale autonome, mais à s'approprier le masque de l'auteur pour produire le texte clandestinement. Dans le domaine numérique, des équivalents peuvent être décelés dans certaines opérations de piratage qui jouent également de cette production masquée. On retrouve ici les possibilités de lissage de surface offertes par la textualité numérique, où la copie modifiée se substitue à l'exemplaire précédent en toute discrétion. La situation peut être alors proche de celle du

1 Le cas de Pierre Ménard copiant le texte entier du *Quichotte* qu'imagine Borgès constituerait, pour sa part, un cas apparent de plagiat se revendiquant comme exemplarisation.

Jorge Luis BORGES, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » (1944), Paul Verdevoye et Jean-Pierre Bernès (trad.), dans *Ficciones / Fictions*, Paris, Gallimard, 1994, p. 70-95 (édition originale : 1944).

caviardage, mais c'est l'intention qui diffère : on cherche à camoufler toute transformation de l'exemplaire préexistant.

L'enjeu de la signature : (il)légitimités de l'exemplarisation

Ces différentes stratégies s'inscrivent bien entendu dans un contexte culturel précis, où seule la production auctoriale et les instances d'édition « officielles » sont reconnues comme ayant un pouvoir sur la forme du texte. Les copistes médiévaux, comme on l'a déjà vu, ne ressentent pour leur part pas toujours le besoin de dissimuler les modifications apportées par leur geste, et certains manuscrits attirent même l'attention des lecteurs sur la « présence » de cette main copiante : l'excipit de l'unique manuscrit de *l'Istoire de la Chastelaine du Vergier et de Tristan le Chevalier* demande ainsi à ce que « pour celluy qui m'a escript/ Ave Maria soit dit¹ ». Le régime culturel et légal dans lequel nous vivons actuellement laisse pour sa part assez peu de place à la relation matérielle des lecteurs aux objets de lecture, voire s'y oppose. C'est ce qui explique, et je serai amenée à y revenir plus loin, que nombre d'exemplarisations puissent, dès lors qu'elles sont diffusées, relever du hors-la-loi. Le plagiat, le piratage, la copie « sauvage » sont ainsi généralement traqués au titre de pratiques dérivatives non autorisées, les annotations et autres marques laissées dans les exemplaires publics étant pour leur part interdites par le règlement de la plupart des bibliothèques². La tension entre création originale et création seconde ou dérivée qui se manifeste dans cette exclusion se marie alors à une tension entre l'usage privé d'un exemplaire et sa *publication*.

La fanfiction « Aeneid Book 1 : Carthage », mise en ligne sur le site Fanfiction.net en 2012 par un certain « P. Vergili Maronis », constitue un cas intéressant d'exemplarisation par copie qui va jouer de ces tensions de manière ludique³. Le texte se présente comme une fanfiction de l'*Odyssée* d'Homère : il a été identifié, au sein du système de classement proposé par le site que les contributeurs sont invités à respecter, dans la catégorie « Odyssey ». On s'attendrait donc à lire, comme c'est normalement le cas dans l'écriture fan, un texte dérivé de cet univers qui en reprenne les éléments constitutifs (personnages, lieux, événements...) et qui ne se présente donc comme une création dérivée que sur un plan

1 Anon., « L'histoire de la chastelaine du Vergier et de Tristan le chevalier », dans *Recueil d'anciens romans français*, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, xv^e siècle, f. 108r-131v, NAF 6639, 131v pour la citation : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b100900922>, consulté le 4 septembre 2022.

2 Marc JAHJAH, « L'évolution des *marginalia* de lecture du « papier à l'écran » », *op. cit.*

3 P. VERGILI MARONIS, *Aeneid Book 1: Carthage, an Odyssey Fanfic*, sur *Fanfiction.net*, <https://www.fanfiction.net/s/8631155/1/Aeneid-book-1-Carthage>, 22 octobre 2012.

transfictionnel¹. Cependant, les lecteurs et lectrices latinistes (ou prompt.e.s à saisir le texte dans un moteur de recherche) constateront assez rapidement que l'intégralité de la fanfiction se compose en réalité du premier chant en latin de l'*Énéide* de Virgile, comme le soulignaient à la fois le titre et le pseudonyme adopté par la personne à l'origine de la publication (nom latin, au génitif, de Virgile). Aux emprunts fictionnels annoncés se substitue donc une reproduction plus matérielle d'un texte préexistant, et dont la disposition spécifique (graphies retenues, numérotation des vers, typographie et ponctuation) peut aiguiller dans la recherche d'une version en ligne ayant pu servir d'exemplaire initial en vue d'un copier-coller². Relevant du domaine public, le texte latin est en effet disponible très largement sur le web, ce qui facilite ce genre de reprise intégrale qui ne requiert qu'une seule opération. Ici le geste de copie fait mine de se dissimuler pour mieux s'exhiber : les fanfictions en latin sont rarissimes, et le texte initial très célèbre. Les quelques commentaires témoignent ainsi pour la plupart d'une connivence partagée face à cette entreprise de faussaire très voyante. Dans l'un d'entre eux on peut lire : « Rien que dans le premier chapitre je peux déjà voir toutes les références habiles à l'*Odyssée*. J'aime déjà beaucoup ce que tu fais, je suis sûr.e que ce sera très populaire dans 2000 ans³ ! »

La performance auctoriale à laquelle se livre la personne ayant mis en ligne le texte tient ici de la métempsychose : l'auteur est un masque hanté par un lecteur ou une lectrice moderne, qui indique par ce biais les points communs entre l'*Énéide*, dont la composition s'inspire en effet largement de l'*Odyssée* d'Homère, et l'activité d'écriture des fans produisant des textes dérivés d'univers fictionnels préexistants. Il s'agit en quelque sorte d'un cas d'exemplarisation parodique, où le geste de copie invite à voir dans Virgile le « fan » d'Homère. Ce déplacement, apparemment anachronique, ressuscite en réalité l'intérêt de la culture rhétorique antique, au sein de laquelle a été composé l'*Énéide*, pour l'imitation. Celle-ci empruntait alors des formes non seulement stylistiques et thématiques mais aussi plus matérielles, donnant au geste de copie valeur de formation. En rapprochant ce mode d'écriture de celui de la fanfiction, autre pratique lectorale tolérée mais au statut légal fragile, « P.

1 Sur la notion de transfictionnalité, voir Richard SAINT-GELAIS, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011. J'ai proposé une définition de la fanfiction comme pratique d'écriture dérivée et officieuse dans Marion LATA, « Fan fiction : Une introduction (à l'usage des débutants) », sur *Atelier de théorie littéraire - Fabula*, https://www.fabula.org/atelier.php?Fan_fiction_Une_introduction, octobre 2016.

2 Si ces éléments permettent d'éliminer certaines des sources disponibles librement en ligne, les candidats plausibles restent beaucoup trop nombreux pour qu'un site particulier puisse être isolé. Cela permet d'ailleurs de souligner que la reprise de contenus textuels et de leur mise en forme est une réalité plus large de l'économie éditoriale du web.

3 « Already in the first chapter I can see the clever crossreferences to the Odyssey. I love your work now already, I bet it'll be really popular in 2000 years! » (je traduis), <https://www.fanfiction.net/r/8631155/>.

Vergili Maronis » questionne ainsi le régime moderne d’originalité, souvent convoqué pour justifier le statut des œuvres du canon littéraire, et interroge plus globalement la valeur de gestes imitatifs qui sont parfois soupçonnés de relever du plagiat.

Comme les lectrices caviardant, le ou la fan qui prend ici les traits de Virgile se livre à des *arrangements* au sens que ce terme a pu prendre dans le domaine musical : pour paraphraser Peter Szendy, qui considère l’arrangement comme une manière de signer une écoute singulière d’un morceau¹, en recontextualisant l’élément copié dans un autre exemplaire, en le recadrant, il ou elle *signe* sa lecture de l’*Énéide*. Toutes les exemplarisations peuvent prétendre à une telle forme de signature ; cependant, selon les stratégies déployées par celles et ceux qui en sont à l’origine, cette signature pourra se faire plus ou moins clandestine, plus ou moins ostensible.

C. Garder trace : l’exemplarisation comme archivage des lectures ?

Si l’exemplarisation, en tant que création dérivée, est aussi ce qui permet de faire lire sa lecture et de se l’approprier véritablement, elle peut parfois devenir une manière de garder trace de cette lecture, à des fins de partage comme de conservation. Qu’elle vise seulement une partie ou l’intégralité de l’exemplaire consulté, la re-production lectorale, en ce qu’elle débouche sur un objet matériel qui est aussi susceptible d’être relu ou transmis, peut remplir une fonction d’attestation : elle manifeste ce qui a été lisible à un moment *t* pour une certaine lectrice. La fragmentation des expériences matérielles de lecture, que semblent actuellement favoriser la multiplication des supports de l’écrit aussi bien que celle des exemplaires interactifs, influence ainsi certaines pratiques d’archivage individuel, qui constituent autant de manières de donner « forme » de manière plus pérenne à ce que l’on a lu. Lorsque de telles archives entrent en circulation, elles peuvent alors rendre public ce qui relevait habituellement de la sphère privée, modifiant la fonction des exemplarisations.

1 Peter SZENDY, *Écoute*, *op. cit.*, p. 23.

De manière intéressante, Szendy fait également le lien entre l’arrangement et l’opération de traduction. Les traducteurs sont selon lui ceux qui peuvent faire lire leur lecture, faire lire double et signer cette lecture en leur nom propre, ce que l’on peut comprendre littéralement mais aussi plus métaphoriquement pour désigner le travail d’appropriation que représente la traduction : *Ibid.*, p. 68.

Exemplarisations intermédiales : contrôler les propriétés matérielles de sa lecture

Il faut d'abord remarquer que les gestes visant à garder trace de sa lecture ne sont pas toujours entièrement laissés à l'initiative des lecteurs, mais qu'ils peuvent trouver leur origine dans les exemplaires eux-mêmes. C'est particulièrement le cas des exemplaires interactifs, où les possibilités de productions dérivées sont parfois pensées comme une manière de donner plus de poids aux gestes de lecture et à la sélection des variantes. Certaines œuvres présentent ainsi ce que l'on pourrait appeler des « fonctions exemplarisantes », permettant de faire déboucher la consultation sur la production d'exemplaires dérivés. Ces fonctions peuvent dans une certaine mesure se concevoir comme des équivalents matériels et techniques des « occasions inférentielles » qu'offrent aux lecteurs, selon Marielle Macé, les œuvres qui mettent en avant leur « valeur d'usage », leur caractère mémorable et citable, invitant à une appropriation plus virtuelle¹. L'une des adaptations numériques de *Cent mille milliards de poèmes* constitue de ce point de vue un exemple intéressant. Il s'agit du site réalisé dans un cadre scolaire par le collège Berlioz de Colmar : proposant deux modes de composition des sonnets, par choix des vers dans un menu déroulant ou par sélection aléatoire, le projet a la particularité d'ajouter au dispositif un bouton « Imprime ton poème », incitant par ce biais à garder trace de l'assemblage réalisé au-delà du temps de consultation. Cette fonction mérite d'être commentée à deux titres. D'une part, elle fait écho à l'idée, avancée par Queneau dans le « Mode d'emploi » du texte, que *Cent mille milliards de poèmes* puisse faire office de « machine à fabriquer des poèmes² », tout en la déplaçant. En effet, dans l'édition imprimée originale du moins, la « fabrique » des sonnets restait temporaire sur le plan matériel, puisque les pages découpées en languettes reprenaient après la consultation leur forme initiale : les poèmes produits existaient donc avant tout dans la mémoire des lecteurs. Ici l'environnement numérique de lecture est sollicité dans ses possibilités éditoriales, l'impression pouvant s'assimiler à une fabrique plus directement matérielle du poème choisi. L'objet produit sur support papier aura des propriétés très différentes de celles de l'édition initiale : l'exemplarisation constitue une trace partielle, qui rend compte d'un sonnet parmi cent mille milliards, et ne reproduit évidemment pas la forme spécifique du livre-objet. D'autre part, l'intérêt de ce bouton « Imprime ton poème » est surtout d'attirer l'attention sur une

1 Marielle MACÉ, « Disponibilités littéraires : la lecture comme usage », *Littérature*, n° 155, Armand Colin, 2009, p. 3-21 (en ligne : <https://www.caim.info/revue-litterature-2009-3-page-3.htm>). On peut toutefois signaler que les gestes de lecture concrets sont très rapidement évoqués dans l'article, notamment à travers la notion de « notable » que Marielle Macé emprunte à Roland Barthes, et qui désigne à la fois le « mémorable pour soi » et ce que l'on peut s'appropriier et mémoriser grâce à des formes matérielles de notation.

2 Raymond QUENEAU, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961, « Mode d'emploi », n. p.

fonctionnalité qui est souvent accessible par défaut lors d'une lecture en ligne : si lecteurs et lectrices peuvent sélectionner et copier le texte à l'écran, ils peuvent généralement en imprimer une version plus ou moins remise en forme, souvent par l'intermédiaire d'un logiciel de traitement de texte. L'invitation que constitue le bouton vaut donc en partie pour rappel du contexte numérique de lecture, tout en permettant une automatisation du processus en générant un document prêt pour l'impression. Il est intéressant de remarquer que l'impression joue dans ce cas le rôle d'extraction que remplissait, dans le cadre de la pratique des carnets de citation, la copie manuscrite : elle est un moyen de donner forme et consistance à ce que la lecture a distingué.

C'est à ce type d'exemplarisation que dit se livrer Marie-Laure Ryan au cours de sa lecture de *Twelve Blue*, une fiction hypertextuelle de Mickael Joyce datant de 1996¹ : elle imprime les passages qu'elle aspire à relire. Son témoignage permet de faire ressortir le rôle spécifique que peuvent jouer dans la lecture les pratiques intermédiaires et le geste qui consiste à produire un objet papier à partir d'une consultation écranique :

The twelve lines on the left of each screen kept urging me to make use of my freedom to click, to move on and find out what lay beyond the screen. When I encountered passages that tempted me to take a deep breath and inhale the flavor of language, I cheated the electronic medium by printing them out. This allowed me to postpone their rereading and to move on in my elusive quest for narrative coherence. (Without printouts, and without a map of the network, who knows if I would ever get another look at a given screen² ?)

L'exemplarisation partielle est ici présentée comme une stratégie de résistance médiatique à ce qui est perçu comme un mode de lecture frénétique, lié aux fonctionnalités interactives du support et aux effets des gestes sur l'affichage. Cette manière de faire jouer l'imprimé, associé à une lecture plus lente, contemplative et à un mode d'attention plus profond³, contre les propriétés dynamiques du numérique peut être interprétée comme le signe d'une résistance à une expérience de réception à laquelle on commence seulement à s'accoutumer⁴. Mais elle dit aussi quelque chose des possibilités dont lectrices et lecteurs peuvent se saisir pour gérer les propriétés matérielles de leur lecture : la production papier, permise par l'environnement

1 Michael JOYCE, « Twelve Blue », sur *Eastgate*, <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/>, 1996.

2 Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, p. 241.

3 N. Katherine HAYLES, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2008, p. 116-119.

4 On pourrait par exemple faire le parallèle entre cette pratique de lecture et l'habitude, qui se raréfie, d'imprimer les courriels reçus en contexte professionnel (entreprises, administrations publiques...). Il s'agit à la fois d'une manière de ramener un objet numérique à des propriétés matérielles mieux maîtrisées, mais aussi d'un geste d'archivage qui, pour cette raison, persiste encore dans certains contextes.

numérique, est conçue dans cet exemple comme un complément à l'exemplaire numérique, dans un geste qui isole certaines propriétés matérielles du texte et en transforme d'autres. À ces deux objets de lecture correspondent d'ailleurs clairement, dans le propos de Ryan, deux corps de lecture, à la temporalité et à la gestualité différentes. En naviguant entre ces deux possibles, la lectrice se livre de plus à une anthologie de sa lecture qui se présente nettement comme une forme de préservation du texte comme de son mode de lecture. L'impression des passages vient en effet combler une difficulté d'accès : le réseau des liens hypertextes est complexe, et l'œuvre ne propose pas, comme la plupart des réalisations hypertextuelles de Michael Joyce, de système de repérage précis. Le risque de « perte » est donc double : disponible en ligne, le texte peut toujours disparaître car Ryan ne « possède » pas l'exemplaire de façon pérenne, mais elle peut aussi ne jamais réussir à retrouver l'extrait qui l'intéresse au sein d'une telle structure labyrinthique. Le texte produit sur papier représente donc à la fois une sélection mais aussi une trace tangible de ce qui a été lu : il joue le rôle d'une archive privée, qui pourra éventuellement survivre à la disparition du texte numérique et permettre de se ménager d'autres possibilités de relecture. Ce cas illustre ainsi la capacité des lecteurs et lectrices à se donner leurs propres objets de lecture, en en modulant les propriétés pour les adapter à divers comportements de réception.

Décrire et archiver : la tentation exemplarisante de la critique numérique

L'expérience de Ryan, bien qu'elle relève de la sphère privée de la lecture, est rendue publique à travers le témoignage qu'elle en donne dans son ouvrage *Narrative as Virtual Reality*. On notera qu'un tel partage est caractéristique d'une tendance générale de la critique universitaire consacrée à la littérature numérique, et plus largement aux objets littéraires dont la matérialité est considérée comme remarquable. Celle-ci tend en effet, dans ce que l'on pourrait appeler une tentation exemplarisante, à décrire la lecture menée dans ses aspects matériels, voire à en produire un archivage partiel par le biais de captures d'écran ou de vidéos¹. Cette pratique contraste avec un large pan de la critique de textes imprimés, où

1 On peut rapprocher de telles pratiques des descriptions de source qui se pratiquent en codicologie comme en épigraphie ou en papyrologie, et visent à compenser les difficultés d'accès aux documents anciens qui sont étudiés. Pour plus de détails sur ces questions, on consultera Julie GIOVACCHINI, « De la source à l'image : y a-t-il une philologie numérique ? », dans Frédéric Clavert et Caroline Muller (dir.), *Le goût de l'archive à l'ère numérique*, <https://gout-numerique.net/>, en ligne, 2018 (en ligne : <https://gout-numerique.net/table-of-contents/collecter-et-mettre-en-donnees/de-la-source-a-limage-y-a-t-il-une-philologie-numerique>, consulté le 27 juillet 2022). L'article fait notamment état de la manière dont on a pu, dans ces disciplines, recourir au dessin et à la copie manuscrite pour rendre compte de la matérialité d'exemplaires spécifiques, et du rôle qu'y jouent désormais l'image photographique et la numérisation, d'une manière qui me semble comparable aux évolutions analysées ici dans la critique numérique.

l'exemplaire consulté n'avait qu'une importance très restreinte, souvent limitée à son édition, et où les citations dans leur seule dimension linguistique pouvaient suffire à appuyer un commentaire et à rendre compte du texte lu. Cette forme de reproduction partielle du texte mériterait ses propres analyses¹ ; dans sa perception commune, elle renvoie en tout cas à l'idée d'un texte uniforme et partagé par tous, appréhendable indépendamment de ses propriétés matérielles spécifiques. Dans la plupart des situations, la citation ne remplit pas un rôle d'attestation du texte lui-même (montrer de quel texte on parle) mais sert plutôt de preuve à l'interprétation (pour en souligner la pertinence²). C'est cet usage implicite que la textualité numérique vient en partie bouleverser, en fragilisant le statut du texte comme référent commun. Face à la proportion importante de textes interactifs, qui donnent lieu à des lectures matériellement différenciées, aussi bien qu'à la faible durée de conservation des œuvres, l'exercice du commentaire et l'analyse littéraire se transforment. Il n'est ainsi pas rare de rencontrer dans les études consacrées à des textes numériques une description assez précise de la gestualité engagée³, des états de l'exemplaire auxquels l'auteur ou l'autrice a accédé⁴, ou de l'ordre de lecture suivi.

Ce dernier point est particulièrement bien représenté dans les études critiques consacrées à ce qui est sans doute l'œuvre littéraire numérique la plus commentée : *afternoon, a story* de Michael Joyce. On trouve des analyses de l'hypertexte chez nombre de chercheurs et chercheuses spécialistes des questions numériques : Katherine Hayles⁵, Jay David Bolter⁶,

1 On consultera, pour un examen poussé de ces enjeux et leurs liens avec une fréquentation plus matérielle des textes, Antoine COMPAGNON, *La seconde main, ou le travail de la citation* (1979), Paris, Seuil, 2016 (édition originale : 1979).

2 Michel Charles souligne ainsi l'importance des opérations de sélection textuelle qui doivent venir à l'appui de tout commentaire pour le légitimer, et du rôle qu'elle joue dans l'actualisation de tel ou tel texte possible. Michel CHARLES, « Le sens du détail », *Poétique*, n° 116, Seuil, novembre 1998, p. 387-424.

3 L'étude de *Patchwork Girl* de Shelley Jackson que propose Samuel Archibald dans *Le texte et la technique* me semble constituer un bon exemple de lecture attentive aux gestes et à leur portée spécifique. La démarche est par ailleurs tout à fait consciente chez Archibald, qui problématise sa position de sujet lisant dans des conditions particulières.

Samuel ARCHIBALD, *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Le Quartanier, 2009, p. 177-210.

4 Matthew Kirschenbaum accorde par exemple une attention toute particulière aux différentes versions du texte numérique auxquelles il accède, selon une méthodologie qui témoigne de l'appartenance de ses travaux à la bibliographie matérielle. Voir par exemple son analyse des différentes éditions d'*afternoon, a story* dans Matthew G. KIRSCHENBAUM, *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2008, p. 159-212.

5 N. Katherine HAYLES, *Electronic literature, op. cit.*, p. 59-70.

6 Jay David BOLTER, *Writing Space: Computer, Hypertext, and the Remediation of Print*, 2^e éd., Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 2001, p. 123-128.

Espen Aarseth¹, ont ainsi consacré des pages à leur lecture de l'œuvre, de même que, du côté francophone, Jean Clément² ou encore Bertrand Gervais³. Mais c'est sans doute chez Jane Yellowlees Douglas que l'on trouve la description la plus minutieuse d'un parcours de lecture envisagé dans ses aspects matériels : dans « Looking for the Close of *afternoon* : Four Readings », elle compare en effet quatre de ses lectures successives, décortiquant sa progression à travers les différents fragments de l'hypertexte et confrontant les différents effets produits⁴. Cette lecture « en construction » est caractéristique de l'orientation descriptive prise par la critique numérique ; elle rend compte aussi bien de ses progrès que de ses accidents :

During my second reading of *afternoon*, I pass through the same initial portal into the text, exactly as Joyce intends, with the narrator's wondering whether he had, unknowingly, seen his son die one morning. This time, by altering a single choice, choosing a path instead of a default, my reading experience changes again, shunting me onto different segments, new ones I had not encountered before. What I also stumble upon, however, is a relentless loop, where I shuffle through the same twenty-three segments repeatedly, the default from the twenty-third segment leading straight back to the fist I had already read. My knowledge of the characters and events is enlarged somewhat, but I become disoriented by this circling through the hypertext, which spells the end of my second reading⁵.

Yellowlees Douglas ne réfère pas seulement au texte pour appuyer son analyse : elle reconstruit brièvement, pour le bénéfice de ses lecteurs et lectrices, les différentes versions de l'exemplaire auxquelles elle a accédé et recrée également ses inférences interprétatives en lien avec ces états successifs. Le discours critique ne doit ainsi plus seulement convaincre que le commentaire qu'il délivre est soutenu par la lettre du texte : il doit aussi, pour s'accréditer, attester de la matérialité de ce qui a été lu.

Cette attestation est souvent recherchée, au-delà des témoignages verbaux, par le biais de l'image : les captures d'écran tiennent ainsi une place particulièrement importante dans les études consacrées à des textes numériques, ce qu'illustre d'ailleurs tout à fait le présent

1 Espen J. AARSETH, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, p. 76-96.

2 Jean CLÉMENT, « Afternoon, a Story, du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle », A:\ LITTÉRATURE - Cahiers du CIRCAV, 1994.

3 Bertrand GERVAIS, « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes », *Protée, revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, n° 25, 1998, p. 7-20 (en ligne : [https://www.academia.edu/1183085/ Une lecture sans tradition lire %C3%A0 la limite de ses habitudes Prot%C3%A9e Revue internationale de th %C3%A9ories et de pratiques s%C3%A9miotiques vol 25 no 3 p 7 20](https://www.academia.edu/1183085/ Une_lecture_sans_tradition_lire_%C3%A0_la_limite_de_ses_habitudes_Prot%C3%A9e_Revue_internationale_de_th%C3%A9ories_et_de_pratiques_s%C3%A9miotiques_vol_25_no_3_p_7_20), consulté le 27 juillet 2022).

4 Jane Yellowlees DOUGLAS, *The End of Books or Books Without End? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2000, p. 97-106.

5 *Ibid.*, p. 98.

travail. Cette auto-documentation des lectures peut certes avoir valeur de preuve, mais elle constitue aussi une manière de faire lire une lecture particulière, y compris de manière fragmentaire. Les traces de lectures différenciées participent ainsi à pluraliser les « versions » d'un texte dans un sens presque juridique : elles témoignent de faits lectoraux qui ne se recourent matériellement pas. C'est de ce point de vue que l'on peut parler de tension vers l'exemplarisation : en « enregistrant » un affichage à des fins d'attestation, on en re-produit une copie partiellement lisible, et aux propriétés matérielles modifiées. Il faut établir un parallèle entre ce type d'approches et celles qu'on rencontre dans la critique portant sur les livres d'artistes et les livres-objets. *Writing Machines* de Katherine Hayles, l'un des ouvrages majeurs consacrés à la littérature numérique, présente ainsi au fil des chapitres aussi bien des captures d'écran issues de nombreuses œuvres numériques que des photographies isolant certaines pages de livres d'artistes. L'enjeu est de donner à voir des exemplaires qui sont à leur manière uniques : parce qu'ils émanent d'une consultation particulière sur une machine particulière pour les captures numériques, ou parce qu'ils constituent des objets uniques et difficiles d'accès, dans le cas des livres d'artistes. Hayles ne peut en effet consulter ces derniers à la bibliothèque du Museum of Modern Art de New York qu'au prix d'un processus long et contrôlé dont elle rend compte dans l'ouvrage jusque dans ses détails matériels, incluant le port imposé de gants de coton¹. La photographie et la description verbale de la consultation peuvent donc, pour bien des lecteurs et lectrices, remplacer la lecture effective d'un texte qu'ils n'auront vraisemblablement jamais entre les mains, ou du moins pas dans les mêmes conditions que Hayles. Le document critique propose ainsi un substitut aux exemplaires absents : il fait lire partiellement, et par procuration.

Pour cette même raison, il arrive régulièrement que ces traces de lecture, parfois plus largement diffusées que les exemplaires dont elles sont issues, leur survivent en restant plus longtemps accessibles : c'était le cas de certaines de mes captures d'écran dans *Your World of Text* au chapitre précédent, qui témoignent d'un état de l'œuvre auquel il est désormais difficile d'accéder même en recourant aux outils d'archivage du net. Pensons également, du côté des lectures filmées, à celles réalisées par Anaïs Guilet des textes numériques étudiés dans sa thèse et hébergées sur le blog *Cyborglitteraire.net* pendant plusieurs années, dont certaines étaient encore fonctionnelles alors que les œuvres dont elles étaient tirées n'étaient

1 N. Katherine HAYLES, *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002. Voir le chapitre 5, « Experiencing Artists's Books », p. 64-75 pour une description de ses lectures de livres d'artistes. On notera par ailleurs que l'objet textuel que constitue *Writing Machines*, aussi bien dans sa version imprimée que dans son édition numérique, n'est pas traditionnel : Hayles a travaillé avec une graphiste, Anne Burdick, afin que sa réflexion sur la matérialité littéraire trouve aussi à s'exprimer sur le plan formel.

plus lisibles. Plus largement, le recours à la lecture filmée par enregistrement d'écran est l'une des méthodes employées par certains organes institutionnels pour « archiver » les œuvres numériques : c'est ce que propose par exemple le répertoire des œuvres hypermédias constitué par le laboratoire NT2 à l'Université du Québec à Montréal¹. Dans ces circonstances, la « copie » que constitue la vidéo est une trace de lecture aussi bien qu'une forme spécifique d'exemplarisation : elle permet de rendre compte d'un certain état d'un exemplaire tout en produisant une archive pour une lecture singulière.

Sa publication invite à tenir compte de l'importance des médiations non seulement techniques, mais aussi humaines sur lesquelles repose parfois la réception numérique. Aujourd'hui il m'est par exemple plus facile de « lire » *Patchwork Girl* de Shelley Jackson, qui n'est accessible que sur Mac via une clé USB commercialisée par Eastgate System², par l'intermédiaire d'une navigation filmée diffusée sur Youtube³ que de l'acquérir moi-même, ou même de chercher à l'émuler de façon moins légale dans mon environnement numérique Windows. C'est également la solution la plus simple pour montrer l'œuvre à des étudiant·e·s ou en faire la démonstration lors d'un colloque. Cependant, la matérialité de ma lecture s'en trouve profondément modifiée. Si le maniement de la vidéo implique bien une gestualité particulière (je peux contrôler le défilement et donc le rythme de ma consultation), elle est tout à fait déconnectée du maniement spécifique de l'œuvre. De celle-ci, il ne reste que quelques traces visibles : le mouvement d'un curseur manié par une autre main que la mienne à l'écran, la succession des différents affichages suite aux clics effectués. Ce que j'observe alors n'est plus véritablement un exemplaire « du texte », mais plutôt un exemplaire de ce qu'a produit visuellement la rencontre entre un objet de lecture et le corps d'une lectrice, passé au travers des multiples filtres techniques de l'enregistrement (logiciel employé pour la capture, système d'exploitation, outils spécifiques de lecture) et de sa restitution (logiciel employé pour la lecture de la vidéo, etc.). L'exemplarisation, dans ce cas, est autant l'archive d'une lecture personnelle que la mise en spectacle d'une lecture qui se donne à son tour à lire⁴.

1 RÉPERTOIRE DES ŒUVRES HYPERMÉDIATIQUES DU LABORATOIRE NT2, en ligne : <https://nt2.uqam.ca/fr/nature/repertoire> (consulté le 4 septembre 2022). On notera que l'archivage vidéo a lui aussi une durée de vie potentiellement réduite : certaines des navigations filmées proposées sur le site du répertoire sont actuellement dysfonctionnelles.

2 Shelley JACKSON, *Patchwork Girl*, sur Eastgate, <http://www.eastgate.com/catalog/PatchworkGirl.html>, 1995.

3 Shelley JACKSON, *Patchwork Girl*, sur Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=KXFEqyXrbqU>, 13 octobre 2011.

C'est l'appréhension de ce spectacle qui doit désormais être envisagée : le passage de relais que signale la trace de lecture, la mise en contact indirecte avec un autre corps lectoral qu'elle permet, et le rôle d'une médiation humaine distante ayant déjà consulté le texte viennent en effet confronter l'exemplarisation à sa propre réception.

II. Lire une autre lecture : exemplarisation et réception

Le statut de création originale dérivée que l'on a accordé à l'exemplarisation a des effets spécifiques sur la lecture dans la mesure où ce processus donne lieu à des traces auxquelles toute réception subséquente devra se confronter. Face à des exemplaires modifiés par leurs lecteurs et lectrices, c'est la question d'une lecture au second degré qui se pose : comment lit-on ce qui a été fait de l'exemplaire par un ou une autre que soi ? Les traces produites constituent en effet un supplément de matière lisible et participent au développement d'une lecture « seconde », lecture de lecture qui s'emploie à déchiffrer la « vie » de l'exemplaire, à interpréter les signes de son évolution et à imaginer ses autres lecteurs. Ces manifestations d'autres performances que la mienne interrogent le rôle de médiation et de filtre que peut jouer la production lectorale dans la réception du texte. Elles nécessitent en effet que ma lecture se positionne par rapport à celles d'autres corps qui l'ont précédée et qui ont transformé l'exemplaire à leur image.

À travers ce positionnement, c'est le caractère privé de la lecture qui se trouve nuancé et négocié : la nature variable de la trace lectorale interroge en effet ce que l'on peut *voir* de la lecture des autres, que celle-ci hante un objet que l'on croyait détenir en propre ou qu'elle se donne en spectacle dans un exemplaire devenu scène publique. Aux effets spécifiques produits par la lecture d'exemplarisations s'ajoutent également des enjeux éthiques. Selon qu'elle est accidentelle ou programmée, celle-ci ne sera pas nécessairement reçue de la même manière. Se pose alors la question de si nous souhaitons ou non, lorsque nous sommes face à un exemplaire, nous trouver confrontés à des traces autres ou si celles-ci empiètent sur une expérience que nous espérons solitaire. Si l'exemplarisation peut en effet déboucher sur des

4 En marge de la question de la navigation filmée, on peut signaler un autre phénomène, moins directement lié aux pratiques d'exemplarisation mais qui médiatise de la même manière la lecture par le biais de la vidéo : le partage, par le biais de plateformes sociales comme Youtube, de vidéos de lectrices et lecteurs se filmant en train de lire des exemplaires papier. Ce n'est dans ce cas plus l'exemplaire dans son versant lisible qui est diffusé (comme c'était le cas pour les navigations filmées, qui visent à donner accès au texte), mais bien l'appariement entre un corps et un exemplaire particulier, devenu sujet de spectacle.

Voir à ce sujet Peter SZENDY, *Pouvoirs de la lecture : de Platon au livre électronique*, La Découverte, Paris, 2022, p. 189-191.

compagnonnages de lecture imaginaires qui nourrissent la lecture, elle est tout aussi susceptible d'être reçue comme une violence faite à l'exemplaire et à sa lectrice. Pour cette raison, il sera nécessaire d'examiner dans quelles conditions l'exemplarisation peut se faire « sociable » et ce que cette sociabilité implique sur le plan des relations entre les lectures.

A. Entre privé et public, régimes de visibilité de la lecture d'autrui

Évoquant, dans son *Histoire de la lecture*, toute une galerie de portraits de lecteurs et de lectrices saisis dans diverses postures et absorbés dans divers ouvrages, Alberto Manguel conclut sa revue iconographique par un constat ému : « Je ne suis pas seul¹. » Si c'est la contemplation des corps lisants représentés par la peinture ou la photographie qui crée chez lui ce sentiment d'appartenance à une communauté silencieuse et ancienne, la présence dans nos exemplaires de traces produites par d'autres lectures que la nôtre doit aussi nous faire reconsidérer la vision purement privée de cette activité qui s'est construite progressivement depuis le XVIII^e siècle. Nos exemplaires papier circulent, ont circulé ; nos exemplaires numériques connaissent des formes nouvelles de diffusion et de partage qui nous placent face à des traces lectorales parfois produites pendant notre consultation. Ces traces ne sont pas toujours pleinement lisibles, mais elles sont *visibles* : séparées de leur contexte de production initial, elles sollicitent notre regard en introduisant dans l'objet de lecture un *corps étranger* qui oriente notre perception de son espace et notre point de vue. L'exemplaire peut ainsi devenir le lieu d'observation d'un relais entre des corps lectoraux qui ne se rencontrent qu'à distance.

Le régime de visibilité des traces de lecture et les effets qu'elles produisent sur la lecture dépendront de deux facteurs : leur authenticité d'une part, et les perceptions attachées au caractère privé ou public de l'exemplaire d'autre part. S'il a été jusqu'ici question d'exemplarisations effectives, il existe en effet des cas de traces lectorales fictives : celles-ci relèvent en fait de la production primaire de l'exemplaire et constituent de simples représentations. On a alors affaire à des fictions d'exemplarisation qui utilisent la production lectorale comme un ressort narratif et construisent une lecture au second degré en simulant le caractère dérivé de l'exemplaire. L'impression produite oscille dans ce cas, on le verra, entre intimité et voyeurisme au sein d'un exemplaire faussement partagé. Dans les exemplarisations réelles, c'est plutôt le surgissement inattendu de la trace, ou au contraire son caractère

1 Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, op. cit., p. 20.

programmé, qui détermineront ses manifestations alternativement spectrales ou spectaculaires.

Le théâtre intime des fictions d'exemplarisation : du visible au lisible

Comme tout phénomène matériel touchant à la textualité, l'exemplarisation peut faire l'objet d'un traitement fictionnel et d'une simulation par le biais d'un travail spécifique de mise en forme. Les exemplaires produits font ainsi mine d'être re-produits et exhibent des traces lectorales qui sont en réalité manufacturées. De telles fictions constituent un cas particulier d'équilibre entre matérialité concrète et matérialité imaginaire, dans la mesure où l'état matériel représenté repose nécessairement sur l'intervention de lecteurs inventés, qui pourront être identifiés de manière plus ou moins claire. Dans ce cas, on simule la présence d'une médiation et d'une couche énonciative supplémentaire dans l'exemplaire, lui postulant du même coup une vie antérieure : même flambant neuf, celui-ci portera les marques d'une circulation préalable et d'un passé qu'il faudra éventuellement reconstituer.

L'exemplarisation fictionnelle constitue ainsi un cas particulier de « théâtralisation du texte », où la fiction absorbe et détermine l'intégralité de la matérialité textuelle¹ en cherchant à présenter l'exemplaire comme déjà lu. Elle fait de l'exemplaire un théâtre intime, un espace où je ne serais pas vraiment seule, tout en ne remettant jamais réellement en cause le caractère privé de ma lecture.

Cet effet d'intimité factice est utilisé à plusieurs reprises dans *Willie Master's Lonesome Wife* de William Gass, qui a la particularité d'en exposer le fonctionnement métaleptique. On rencontre ainsi sur quelques pages ce qui ressemble à des traces de café laissées par une tasse qui aurait été posée sur l'exemplaire. Ces cercles bruns au sein d'un exemplaire par ailleurs entièrement imprimé en noir et blanc suggèrent à première vue que le texte a, dans la fiction, déjà connu d'autres lecteurs, de la même manière que Babs, la « lonesome wife » au corps textualisé, a déjà connu d'autres amants que le narrataire auquel elle s'adresse. Au sein d'un texte qui recourt aux codes du strip-tease et prétend s'exhiber, les traces font signe vers une autre forme de voyeurisme, qui consisterait à lire l'exemplaire de

1 L'expression « théâtralisation du texte » et sa glose sont empruntées à René AUDET, « Ne pas raconter que pour la forme : sur la diffraction dans les fictions narratives », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2019, p. 201-237 (en ligne : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/35153>, consulté le 27 juillet 2022).

quelqu'un d'autre. La narration finit cependant par suggérer une autre origine pour ces marques d'usure, tout en soulignant leur artificialité :

The muddy circle you see just before you and below you represents the ring left on a leaf of the manuscript by my coffee cup. Represents, I say, because, as you must surely realize, this book is many removes from anything I've set pen, hand, or cup to. For example, suppose there were imprinted here, as in letters of love, a pair of lips; could you, by kissing them, let the paper pander between us? Were I to stick my lips as thick with tinted gop as I in fact spread hunks of bread with Scotch cream cheese, I could not reach you – no – or leave a smear on any portion of your world's anatomy¹.

Le cercle trouble que vous voyez là juste devant vous et en dessous représente la trace laissée sur une page du manuscrit par ma tasse de café. « Représente », dis-je, car comme vous devez sans doute vous en rendre compte, ce livre est très éloigné de tout ce sur quoi j'ai pu poser la plume, la main, ou ma tasse. Par exemple, supposez que soient imprimées ici, comme dans les lettres d'amour, des lèvres ; pourriez-vous, en les embrassant, faire du papier notre entremetteur ? Même si je m'enduisais les lèvres de couches de *Rouge Baiser* aussi épaisses que la crème au whisky que j'étale sur mes miches de pain, je ne pourrai pas vous toucher, non, ni laisser de trace sur une quelconque partie de l'anatomie de votre monde².

La parole de Babs se confond ici avec une parole auctoriale de manière à entretenir une confusion matérielle autour du statut de l'exemplaire, faux manuscrit issu d'une impression en série. Malgré son artificialité exhibée, la tache de café remplit bien la fonction des traces lectorales manufacturées que l'on rencontre dans les fictions d'exemplarisation : elle « inscri[t] une métalepse dans la matérialité de l'œuvre pour attribuer un caractère artefactuel [au texte]³ ». Ce faisant, elle en souligne le faux effet de présence et l'avidité risible du narrataire : le corps de Babs, tout comme celui de l'auteur, restent insaisissables.

La simulation d'un « caractère artefactuel » implique que les fictions d'exemplarisation s'appuient sur des matérialités imaginaires qui sont associées aux interventions lectorales. Cela correspond bien souvent à des ajouts manuscrits, qui correspondent par excellence à une intervention extérieure visible, se distinguant d'une production éditoriale classique, y compris dans des exemplaires numériques qui peuvent recourir au fac-similé pour émuler ce type de traces⁴. En contexte numérique, où la distinction entre les couches matérielles de production d'un exemplaire est moins marquée visuellement, la fiction d'exemplarisation peut par exemple s'inventer à partir des dispositifs employés pour

1 William GASS, *Willie Masters' Lonesome Wife*, Champain, Illinois, Dalkey Archive Press, 2014 (édition originale : TriQuarterly, 1968), n. p.

2 Je traduis.

3 René AUDET, « Ne pas raconter que pour la forme », *op. cit.*, p. 209.

4 Le roman *S.*, dont il sera question plus bas, est ainsi disponible au format papier ou sous forme de fichier EPUB. Dans le deuxième cas, l'objet-livre est émulé sous forme de fac-similé.

marquer l'intervention sur un document de plusieurs utilisateurs. Une telle hybridité matérielle contribue, sur le plan expressif, à déconstruire l'autorité de la production primaire de l'exemplaire : de même que l'énonciation n'est plus unique, la matérialité du texte ne se donne plus comme uniforme mais comme un ensemble composite que se disputent différents acteurs de la chaîne de production. Dans *Lemony Snicket : The Unauthorized Autobiography*, volume rattaché au cycle de romans pour la jeunesse *A Series of Unfortunate Events*, on trouve ainsi un usage de l'écriture manuscrite qui vise à caviarder et contester la présentation « officielle » du livre telle que conçue par l'éditeur⁵. Plusieurs mains sont identifiables à travers les variations de cursive présentes au fil des pages, mettant en scène un récit tirillé et s'appuyant sur des documents qui font l'objet de lectures concurrentes par les différents scripteurs.

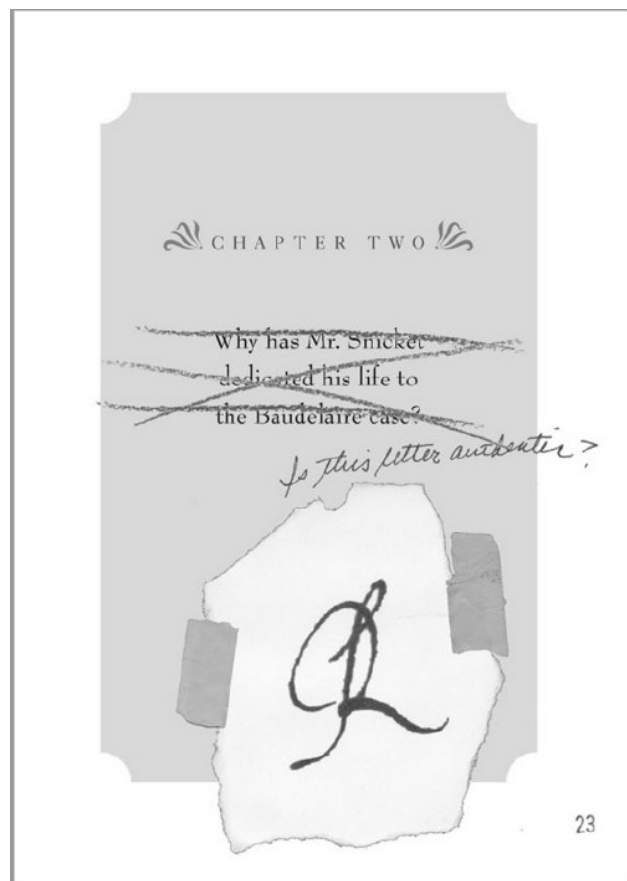


Figure 50 : LEMONY SNICKET, *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography*, Harper Collins, 2002, p. 23.

La trace de lecture doit ici être déchiffrée justement en ce qu'elle remet en cause les informations transmises par la couche matérielle éditoriale, qu'elle critique sa forme ou son

5 Lemony SNICKET, *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography*, New York, HarperCollins, 2002.

authenticité. En regard, c'est l'autorité de la production « seconde » qui se voit renforcée : son caractère officieux lui confère paradoxalement une crédibilité plus importante, et le point de vue qui s'y exprime vient alors filtrer la réception. La médiation ainsi opérée par les différentes figures de lecteurs, qui restent dans ce cas largement anonymes, devient centrale *parce que* fictionnelle : dernière couche technique de l'exemplaire, leur intervention en est aussi le dernier mot. C'est son hétérogénéité matérielle, qui la distingue du reste du texte, qui en fait l'objet privilégié du regard et le mode de révélation d'un secret intime de l'exemplaire. Comme la marque de café, l'annotation manuscrite devient, dans la fiction, un indice : une trace visible que l'on pourra, à force d'attention, rendre lisible.

En effet, dans la mesure où elles sont directement produites en vue de la réception, les traces de lecture des fictions d'exemplarisation possèdent une cohérence qui peut faire défaut aux exemplarisations effectives. Cette cohérence leur permet de dessiner des personnages de lecteurs interventionnistes et de créer ainsi un effet de présence au sein du texte qui en accentue l'intimité. On peut alors avoir l'impression de partager avec d'autres un exemplaire qui nous appartient pourtant en propre, voire de lire clandestinement l'exemplaire d'autres lecteurs. C'est cet effet qu'exploite le roman *S.* de Doug Dorst et J. J. Abrams¹, à double titre puisqu'il nous donne à lire les annotations de deux lecteurs qui communiquent par l'intermédiaire d'un livre qu'ils s'échangent. *S.* se présente en effet sous la forme d'un volume de bibliothèque assez ancien (une fiche d'emprunt reproduite au dos indique qu'il est disponible au prêt depuis 1953), un exemplaire du roman *Ship of Theseus* de l'auteur fictionnel V. M. Straka. La mimesis formelle dépasse ici le simple fac-similé puisque c'est tout l'objet-livre qui est modelé pour correspondre à cette fiction : pages jaunies, reliure usée et tampons de bibliothèque participent à vieillir artificiellement les exemplaires commercialisés. Tout au long des pages du roman on peut lire les annotations de deux personnages de lecteurs, Eric et Jen, qui, sans se rencontrer, discutent par ce biais leur interprétation du roman de Straka et tentent de percer le mystère qui entoure son identité réelle. En théâtralisant une forme d'appropriation lectorale, *S.* invite à développer une lecture « bibliophile » : l'exemplaire, pourtant issu d'un large tirage et d'une production machinique, est donné à lire comme un objet unique et précieux, singularisé par des interventions censément originales². Sa matérialité imaginaire soutient la métalepse : le lecteur ou la lectrice

1 Jeffrey Jacob ABRAMS et Doug DORST, *S.*, Édimbourg, Canongate, 2013.

2 C'est cette lecture bibliophile et une certaine théâtralisation de l'appropriation du livre qui se perdent en partie dans la version numérique du livre, comme le remarque René Audet dans « Ne pas raconter que pour la forme ». On trouve de fait dans la version EPUB un préambule des auteurs soulignant l'importance de l'objet-livre dans la fiction mise en place, et invitant les lecteurs à se procurer un exemplaire papier.

peut ainsi devenir le troisième terme dans une relation entre des personnages qui s'entre-lisent à distance comme dans une exemplarisation effective. Elle renforce aussi l'illusion d'accéder à ce qui relève normalement du privé, et de transgresser des frontières matérielles en dévoilant des pratiques habituellement dissimulées. Exhibée, la trace prétend me faire accéder non seulement au secret d'autres lectures mais aussi à la relation qui peut se construire entre deux lecteurs exemplarisants : elle théâtralise de concert le texte et sa réception.

Lire à côté : entre public et privé, des exemplaires hantés

Les fictions d'exemplarisation, en faisant un usage partiellement narratif des traces de lecture manufacturées qu'elles mettent en scène, leur confèrent une lisibilité accrue et organisent la lecture seconde qui doit en découler. Ces traces orientent la réception avec autorité car elles relèvent en réalité de la production primaire des exemplaires concernés. Lorsque l'exemplarisation est effective et qu'elle n'émane plus d'une mise en scène fictionnelle, au contraire, c'est plutôt la question d'une illisibilité au moins partielle de ces marques qui se pose. En effet, comme en témoigne par exemple la recherche qui entoure les textes anciens, l'histoire d'un exemplaire ne se donne pas à lire de façon immédiate et transparente : les traces lectorales peuvent être discrètes, et lorsqu'elles sont visibles il est rare qu'on puisse y déchiffrer une performance lectorale aussi nette que celle que produit la fiction de manière concertée. Les opérations de transformations auxquelles se livrent les lecteurs et lectrices ne se font en effet pas toujours en vue d'une diffusion à un public plus large : annotations et marques internes peuvent par exemple correspondre à un système qui vise l'appropriation personnelle et non le partage d'une expérience de lecture qui reste de toute façon singulière. On aura alors peut-être l'impression d'échouer à lire l'exemplaire d'un autre, et de ne pouvoir accéder à cette intimité. Plus largement, les traces d'une exemplarisation ancrent souvent la lecture qui les a produites dans un passé inaccessible : on lit les vestiges d'une expérience révolue. Le processus d'évolution de l'exemplaire dont témoignent ces traces peut alors être difficile à reconstituer, du moins à l'échelle d'une lecture particulière qui se contentera de formuler des hypothèses et d'imaginer les intentions des lectrices et lecteurs qui l'ont précédée.

L'exemplarisation, cependant, influence nécessairement la lecture, en faisant signe vers des présences autres hantant un objet qui, s'il n'est pas toujours pensé comme commun, est du moins le lieu d'un partage involontaire. La spectralité est peut-être le mode le plus adapté pour penser les effets de présence-absence et l'inquiétante étrangeté matérielle qui

peuvent découler de l'irruption soudaine, dans le texte lu, de marques lectorales sur lesquelles je n'exerce aucun contrôle. Dans la plupart des cas, ce processus situe notre lecture à côté d'autres lectures. Ce voisinage est d'abord spatial : on partage son espace de consultation avec les interventions d'autres lecteurs, ce qui restructure la forme du texte et oriente nos gestes. Mais il est aussi temporel : dans ce cas c'est plutôt le télescopage des temps et des contextes de lecture qui devient sensible, en renvoyant à différents moments de la vie de l'exemplaire. La trace lectorale peut ainsi retrouver dans ma lecture présente une actualité temporaire si je m'en ressaisis, tout comme elle pourra au contraire par son inactualité accentuer les frictions entre des réceptions disjointes. Dans tous les cas, lire « à côté » d'une autre lecture implique toujours une forme de décalage qui déstabilise le contexte de notre propre réception et interroge plus largement les mécanismes collectifs d'appropriation de l'exemplaire.

L'anecdote suivante, rapportée par Matthew Kirschenbaum à propos de la création d'*afternoon, a story*, offre un exemple intéressant du trouble autoritaire que peut produire la manifestation de présence d'autres lecteurs à travers l'exemplaire. Lectrice de la première heure de l'œuvre de Michael Joyce, Jane Yellowlees Douglas lui signale l'existence, dans la première édition de 1987, d'un fragment sans texte simplement intitulé « Jung » auquel aucun hyperlien ne mène et qui se trouve donc isolé au sein de la structure d'ensemble. D'après Joyce, le fragment constituait un vestige de versions de travail qui n'avait pas été supprimé. Pour la troisième édition de l'œuvre en 1990, il ajoute au sein du fragment « Jung » le texte suivant, qui commence par une citation tronquée du psychiatre : « Men never perceive anything, / and only Jane Yellowlees Douglas has read this screen ». À partir de la quatrième édition d'*afternoon*, en 1991, une inscription supplémentaire apparaît cependant sous le texte : « That's not true. So have others ». La cinquième édition ajoute en 1992 cette citation des *Versets sataniques* de Salman Rushdie : « To be born again, first you have to die ». Joyce affirme qu'il n'est pas responsable de ces ajouts, et qu'ils sont probablement le fait de lecteurs ayant eu accès à la base textuelle d'*afternoon*, son outil de travail, et non aux versions destinées au grand public, où le fragment est invisible. Cela signifierait que les interpolateurs ou interpolatrices numériques appartiennent au premier cercle des lecteurs de l'œuvre ; pour autant ils n'ont jamais été identifiés, ce qui jette bien entendu le doute sur les déclarations de l'auteur¹.

1 Les citations ainsi que l'histoire du fragment sont tirées de Matthew G. KIRSCHENBAUM, « Editing the Interface », *op. cit.*

Les interventions lectorales produisent ici des versions imprévues du texte qui soulignent le brouillage que permet la textualité numérique entre exemplaire privé et texte public, entre « manuscrit » d’auteur et copie du lecteur ou de la lectrice. L’exemplarisation, qui n’est dans ce cas lisible que par Joyce et un petit nombre d’autres personnes, sert à pointer la perte de contrôle de l’auteur sur le processus éditorial², en même temps qu’elle fait surgir des lecteurs fantômes, revendiquant leur présence en une portion précise du texte. Il est en effet révélateur que les ajouts répondent à une modification auctoriale visant à dédier le fragment de texte à une lectrice unique, censément la seule avec Joyce à avoir réussi à le consulter. Ils sont donc également une manière de rendre visibles d’autres consultations, d’autres parcours, et constituent une signature de lecture. Ces interventions peuvent être dites *unheimlich* sur le plan matériel : elles représentent l’irruption d’« étrangers », de lecteurs non-identifiés, dans la « maison » familière de l’exemplaire privé. L’effet est dans ce cas accentué par les propriétés spécifiques de l’exemplaire numérique, plus poreux, et dont la réactualisation constante facilite ce type de modifications, qui peuvent dès lors être presque contemporaines des lectures qui en sont faites. Lisant « à côté » d’autres lectrices et lecteurs, nous lisons alors quasi « en même temps », ce qui pose plus nettement la question des modalités matérielles de partage de l’exemplaire et du contrôle que chacun·e peut revendiquer sur lui.

Quand l’exemplarisation se fait spectacle : le devenir-public de l’exemplaire partagé

Cette tension vers la simultanéité des lectures mérite d’être soulignée, car elle correspond à l’une des évolutions les plus frappantes affectant l’exemplarisation numérique. En effet, si le mode de circulation des exemplaires papier implique, sauf lecture à plusieurs du même volume, une succession des consultations qui fait du geste d’exemplarisation une intervention relativement privée préalablement à toute diffusion, les exemplaires numériques partagés vont au contraire rendre ce processus public et directement lisible. L’exemplarisation peut alors devenir spectaculaire, à travers une théâtralisation qui est tout autre que celle analysée précédemment puisqu’elle repose non plus sur une construction fictionnelle de la matérialité mais bien sur la visibilité d’une matérialité vivante évoluant en temps réel.

2 Terry HARPOLD, *Ex-foliations: Reading Machines and the Upgrade Path*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008 (en ligne : <http://www.jstor.org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/10.5749/j.cttttqbg>, consulté le 27 juillet 2022), p. 195.

Le phénomène est particulièrement net dans les œuvres numériques à interactivité évolutive dont on peut considérer, puisqu'elles prévoient leur propre transformation par l'intervention des lecteurs, qu'elles se modifient par des exemplarisations successives et programmées. Dans *Your World of Text*, par exemple, le voisinage avec d'autres lectures peut devenir sensible au cours de la consultation, dans la mesure où il est possible d'être témoin des modifications apportées au texte en simultanée. À côté de l'icône jaune qui signale ma position dans l'espace de l'exemplaire, il est ainsi possible de voir d'autres inscriptions apparaître ou disparaître, sans que l'on puisse pour autant décider de suivre avec certitude les interventions d'une seule personne. L'exemplarisation, dans ce cas, ne se fait plus par effraction comme dans *afternoon* : elle est le moyen principal de production du texte en même temps qu'une occasion de réception, puisqu'on peut décider de traquer ces manifestations au cours de sa propre lecture.

Dans ce type d'exemplarisation programmée, l'exemplaire est une scène partagée : les modifications lectorales y sont publiques, mais c'est encore mon exemplaire que j'observe et que j'ai la sensation d'occuper. Poussé à son point extrême, cependant, le devenir-public de l'exemplarisation peut déboucher sur un pur spectacle, dont le lieu n'est plus mon exemplaire mais bien uniquement celui des autres, rendu observable à travers de nouvelles médiations. L'exemplarisation comme performance est alors au cœur de l'attention, qu'elle se déroule au cours d'un événement artistique public ou qu'elle soit capturée et rendue visible par la vidéo. On retrouve ces deux modalités de présentation dans le *Reading Club* d'Annie Abrahams et Emmanuel Guez. Décrites comme des « performances de lecture impliquant des performances d'écriture¹ », ces œuvres érigent en principe le fait de regarder lire d'autres lecteurs interventionnistes. Le protocole conçu par les deux artistes pour ces réalisations, parfois présentées en direct puis rendues disponibles sous forme de vidéos sur un site web dédié, est le suivant :

Lors d'une session du Reading Club, quelques lecteurs sont invités à lire en commun un texte donné. Selon une durée prédéfinie, allant de quelques minutes à plusieurs heures, les lecteurs écrivent en même temps leurs commentaires, leurs annotations, leurs propres mots, au sein même du texte, dans un espace d'écriture (un éditeur de texte collaboratif et fonctionnant en temps réel, de type etherpad), dont le nombre de caractères a été préalablement fixé. [...] Les lecteurs transforment non seulement le texte "original" mais aussi la lecture des autres lecteurs. Les lecteurs sont alors mis en tension par le geste même de l'écriture, impliquant notamment l'effacement et l'ajout. Le Reading Club peut être vu comme une arène interprétative dans laquelle, par un jeu intertextuel, chaque

1 Annie ABRAHAMS et Emmanuel GUEZ, « Reading Club », sur *Reading Club*, <https://readingclub.fr/info>, 2019.

lecteur joue et déjoue l'écriture de l'autre, de l'auteur du texte "original" comme du lecteur qu'il côtoie¹.

En d'autres termes, le principe du *Reading Club* est bien de proposer, au sein d'un exemplaire où interviennent différents lecteurs-éditeurs, la confrontation de plusieurs entreprises d'exemplarisations simultanées. Il est dès lors symptomatique que ce soit par le biais d'une vidéo correspondant à l'enregistrement d'un écran au cours de la performance que l'on puisse assister à cette entreprise d'entre-lecture générale qui reconstitue la succession des différents états de l'exemplaire partagé. Ce mode d'accès signifie en effet une mise à distance des lecteurs-spectateurs d'un exemplaire qui n'est plus manipulable mais uniquement la surface observable des traces d'autres expériences de lecture. Le fichier vidéo, qui induit des manipulations tout autres et n'est pas appropriable dans les mêmes conditions, fait office de filtre et redéfinit les modalités d'une lecture « collective » : du partage d'exemplaire, on passe à son visionnage.

Lire par d'autres yeux : métempsochose et point de vue exemplarisé dans les lectures filmées

Il est utile de comparer cette situation de réception à celle qu'induisent les lectures d'œuvres numériques filmées (aussi appelées navigations filmées), que celles-ci visent à rendre compte de la consultation d'une œuvre préexistante (j'évoquais plus haut l'exemple de *Patchwork Girl*) ou qu'elles en constituent le mode de diffusion privilégié. L'expression désigne ici des cas d'enregistrement d'écran, où nous voyons ce que voit la personne qui enregistre. Il faut différencier cette situation des « clubs de lecture en ligne » ou des « marathons de lecture » évoqués par Peter Szendy à propos des mises en scène de la lecture sur les réseaux sociaux². Ceux-ci concernent en effet des lecteurs et lectrices qui se filment en train de lire, mais sans que leur exemplaire ne soit lisible pour qui regarde la vidéo. C'est alors le corps lisant, dans ses attitudes et ses gestes, qui se montre, et non plus l'objet de lecture. Les caractéristiques techniques des lectures filmées sont pour leur part proches de celles des vidéos du *Reading Club* : on voit sur un écran le résultat d'une lecture. Cependant, d'un cas à l'autre, l'objet du spectacle s'est déplacé : ce n'est plus un exemplaire en train de se faire, mais un exemplaire « privé » qui est rendu visible.

1 *Ibid.*

2 Peter SZENDY, *Pouvoirs de la lecture : de Platon au livre électronique*, op. cit., p. 189-190.

Le rapport à l'exemplarisation qui est en jeu dans cette situation est différent de celui du *Reading Club*, qui faisait intervenir le procédé à deux niveaux : celui des lecteurs-éditeurs impliqués dans la performance, et celui des lecteurs-spectateurs, qui accédaient à cette performance par l'intermédiaire d'un enregistrement qui créait un nouvel objet. Dans une lecture filmée, l'exemplarisation concerne le geste effectué par la personne qui enregistre son écran et donc sa consultation d'un exemplaire numérique. Par conséquent, la relation à l'exemplaire reste bien spectaculaire (on regarde toujours l'exemplaire d'autrui), mais ce qui est montré diffère : avec le *Reading Club* on observait un exemplaire en plein partage, tandis que les lectures filmées nous présentent plutôt un exemplaire privé que l'on rend visible par ce biais mais qui reste sous le contrôle de son ou sa « propriétaire ».

On en revient donc, dans ce deuxième cas, à l'idée d'un spectacle intime, et ce d'autant plus que la capture vidéo, non contente d'inviter à « regarder lire » quelqu'un d'autre, travaille aussi la perception de l'exemplaire consulté. En effet, si les traces de lecture précédemment examinées renvoyaient toutes à des corps lectoraux plus ou moins distants, la particularité de la lecture filmée est de rendre visible la consultation telle qu'elle se déroule matériellement du point de vue d'une lectrice ou d'un lecteur particulier. Nous ne lisons alors plus « à côté » d'un ou d'une autre, mais « par ses yeux » : ce qui est vu correspond à ce que, dans le moment capturé par la vidéo, cette personne voit de son exemplaire. Il ne saurait bien évidemment être question ici d'une quelconque incarnation, puisque c'est par l'intermédiaire d'un dispositif d'enregistrement qui nous éloigne du corps lisant réel que nous découvrons l'exemplaire lu. Cependant, l'importance donnée au point de vue par la caméra subjective que représente la vidéo d'écran produit une superposition des corps de lecture : je lis nécessairement là où l'autre a lu, dans une forme de métempsychose où ce n'est plus mon exemplaire, mais directement mon regard qui est comme hanté par une autre présence.

Cette expérience d'accès restreint à un exemplaire distant est parfois exploitée, au-delà des techniques d'archivage, dans la production des œuvres elles-mêmes. Le vidéo-poème de Camille Bloomfield intitulé *Tu es trop féministe ma fille*¹ constitue ainsi un exemple de création qui intègre dans son dispositif une première lecture du texte menée, on le suppose, par Bloomfield elle-même. L'enregistrement s'ouvre sur une image de ce qui pourrait être le bureau informatique de la poétesse, première forme de partage d'un élément privé. Dans cet environnement Mac, les documents qui apparaissent semblent bien être les fichiers personnels

1 Camille BLOOMFIELD, *Tu es trop féministe, ma fille!* (Poème folder), sur [remue.net](https://remue.net/camille-bloomfield-tu-es-trop-feministe-ma-fille-poeme-folder), <https://remue.net/camille-bloomfield-tu-es-trop-feministe-ma-fille-poeme-folder>, mis en ligne le 22 novembre 2021, consulté le 27 juillet 2022.

de l'autrice : l'un renvoie à l'OuTransPo, dont Camille Bloomfield est membre, un autre porte la mention « IUT », qui évoque l'IUT de l'université Paris-Cité où elle enseigne... L'impression d'une entrée dans un univers intime est par ailleurs en adéquation avec la thématique familiale du poème, qui fait allusion aux différences générationnelles qui marquent le féminisme d'une mère et de sa fille. La présence marquée de Bloomfield, ou du moins d'une manipulatrice que l'on imagine être l'autrice, approfondit encore cette dimension personnelle, puisque c'est par son intermédiaire que le texte du poème se déroule. Celui-ci est en effet composé, à travers un « détournement d'interface¹ », des titres donnés à différents dossiers emboîtés les uns dans les autres. Le curseur de la souris, visible dans la vidéo, trahit ainsi les mouvements de consultation d'une lectrice qui déroule au fur et à mesure toute une arborescence de fichiers. Pour peu qu'on laisse la vidéo se diffuser à sa vitesse normale et sans interruption, on a donc l'impression de calquer notre rythme de lecture sur le sien, et l'on en vient à interpréter, en parallèle des autres éléments du texte, les déplacements plus ou moins erratiques du curseur à l'écran.

L'exemplarisation que constitue la capture vidéo a ici pour particularité de compléter la production initiale de l'œuvre, puisqu'elle en assure la diffusion au-delà de l'ordinateur personnel de l'autrice, qui se fait de manière assez littérale lectrice d'elle-même. Elle débouche ainsi sur une expérience de lecture marquée par une extimité numérique spécifique. Ce terme, redéfini par Serge Tisseron comme le « processus dynamique par lequel chacun d'entre nous utilise les moyens d'expression et de communication qui lui sont disponibles pour donner une dimension partagée à des éléments de son existence jusque-là gardés dans l'intimité² », a en effet trouvé une large application pour décrire les différentes formes d'exposition de soi permises par le web. Dans le cas qui nous intéresse, on a affaire à une extimité matérielle, qui joue de la vidéo pour rendre public un environnement numérique personnel et sa lecture. Des exemplaires faussement partagés des fictions d'exemplarisations, on est donc passé à la mise en scène d'un exemplaire faussement privé, et en réalité conçu par une autrice-lectrice pour d'autres yeux, mais qui ne se donne à lire qu'à travers une double médiation filmique et corporelle.

1 C'est l'expression employée par Camille Bloomfield dans son texte de présentation du poème : Camille BLOOMFIELD, *Tu es trop féministe, ma fille*, <https://camillebloomfield.com/poeme-folder-tu-es-trop-feministe-ma-fille/>, 2017, consulté le 27 juillet 2022 .

2 Serge TISSERON, « Extimité », dans Pauline Escande-Gauqué et Bertrand Naivin (dir.), *Comprendre la culture numérique*, Paris, Dunod, 2019, p. 53-57 (en ligne : <https://www.cairn.info/comprendre-la-culture-numerique--9782100795840-p-53.htm>), p. 54 pour la citation. Tisseron reprend le terme à Lacan, mais le réoriente pour l'adapter aux moyens de partage propres aux outils numériques.

Indice d'une lecture déchiffrable, vestige partiellement illisible d'une présence lectorale fantôme, spectacle de la production de l'exemplaire ou de sa consultation, la trace de lecture connaît ainsi des régimes de visibilité variables, qui signent des partages plus ou moins mis en scène de l'exemplaire. La textualité numérique, en favorisant l'investissement d'un même espace connecté par plusieurs lecteurs, a considérablement modifié le type de théâtralisation dont elle peut faire l'objet : si c'était plutôt l'enjeu d'une reconstruction du passé qui était au cœur de la lecture des exemplarisations papier, c'est l'apparition même des traces qui est rendue observable par la temporalité dynamique de l'écran. On remarquera pour autant que dans tous les cas, qu'elles se donnent à lire par surprise ou de manière programmée, ces traces dessinent des corps absents de lecteurs et lectrices autres, sur lesquels la lecture va projeter diverses constructions fictionnelles. Qu'ils correspondent à des personnages, comme dans *S.*, ou à une lectrice réelle mais inaccessible, comme dans *Tu es trop féministe ma fille*, ces corps engagent un rapport à l'altérité lectorale qui nourrit aussi les modes de « sociabilisation » de nos lectures.

B. Entre compagnonnage et antagonisme, les défis éthiques de la lecture d'exemplarisation

Dans la mesure où elle repose sur le télescopage de la dimension privée de la lecture et de son potentiel devenir-public, la réception de l'exemplarisation invite à s'intéresser au type de relations qu'elle permet de créer entre les lecteurs, quand bien même cette relation n'aurait d'existence que dans la distance qui les sépare et ne dépasserait donc pas le stade parasocial¹. L'enjeu d'appropriation qui est au cœur de cette pratique pose en effet la question de la compatibilité ou de l'incompatibilité des différentes performances de lecture auxquelles se livrent les uns et les autres à partir d'un même exemplaire. Puis-je m'approprier la production lectorale d'une autre lectrice, et selon quelles modalités ? Faut-il au contraire développer, face à ces traces autres, une lecture accueillante qui n'empiète pas sur elles mais respecte leur

1 Le terme « parasocial » est employé depuis quelques décennies dans les études médiatiques : créé par les sociologues Donald Horton et Richard Wohl en 1956 pour décrire les relations déséquilibrées ou à sens unique que peut créer la réception de contenus médiatiques, en suscitant par exemple un fort attachement pour des personnages de fiction ou des figures publiques avec lesquelles on n'entretient pas de relation sociale au sens traditionnel du terme. Comme en témoigne le titre de l'article de Horton et Wohl qui a participé à le populariser, le terme est associé à un sentiment d'intimité à distance qui peut correspondre à un grand nombre de situations de réception d'exemplarisation, quand bien même cette intimité serait conflictuelle.

Voir Donald HORTON et Richard WOHL, « Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance », *Psychiatry*, n° 19, août 1956, p. 215-229.

altérité ? Que faire, alors, du sentiment d'intrusion que nous pouvons ressentir lorsque notre lecture rencontre dans notre exemplaire une intervention extérieure imprévue ? Les réponses apportées à ces interrogations varieront selon le contexte culturel et historique de lecture aussi bien que le type d'exemplarisation considéré, mais elles s'inscrivent toutes dans une éthique du lire à plusieurs qui ne peut s'inventer que dans la fluctuation entre le compagnonnage de lecture et son revers agonistique. Dès lors que l'exemplaire devient un objet de partage, il doit aussi être envisagé comme une matière potentiellement disputée et peut-être jamais pleinement ou définitivement appropriable. Lieu d'une rencontre lectorale, il lui impose aussi un cadre et des filtres spécifiques qui vont permettre qu'on y retrouve les deux versants de cette « sociabilisation » des interventions lectorales : une créativité personnelle ouvrant à une forme d'échange ou de collaboration, mais aussi une violence liée à l'imposition de soi dans la lecture des autres.

La bataille des annotations : l'exemplaire, espace de sociabilité ou « chambre à soi » ?

Les oscillations entre ces deux pôles relationnels de l'exemplarisation sont illustrées avec une grande clarté par le débat historique et culturel qui entoure la pratique de l'annotation. Deux interprétations concurrentes de ce geste lectoral coexistent en effet : il peut être soit valorisé comme un ajout précieux et une marque de sociabilité, soit stigmatisé comme une appropriation violente. Le premier jugement caractérise historiquement une période qui s'étend du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle. Le développement puis les progrès de la reproductibilité technique des exemplaires et leur plus grande circulation au sein d'organisations comme les cabinets de lecture¹ encouragent en effet un partage des livres dans des cercles de lecteurs élargis, mais qui entretiennent encore souvent des liens interpersonnels marqués. Au cours de cette période, qui culmine au XVIII^e siècle dans ce que Heather J. Jackson nomme le « royaume de sociabilité » des annotations², les lecteurs et lectrices à l'origine des interventions sont de mieux en mieux identifiés, et les annotations tendent à devenir une sorte de signature lectorale³ : le rapport individuel au livre qu'elles manifestent

1 Roger CHARTIER, « Sociétés de lecture et cabinets de lecture en Europe au XVIII^e siècle : essai de typologie », dans Christiane Genequand (dir.), *Sociétés et cabinets de lecture entre Lumières et romantisme*, Genève, Société de lecture, 1995, p. 43-57.

2 Heather J. JACKSON, *Marginalia: Readers Writing in Books*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2001, p. 44.

3 Souvent au sens littéral : les lecteurs et lectrices signent beaucoup leurs livres, et il arrive que les annotateurs et annotatrices en fassent autant lorsqu'ils interviennent dans un exemplaire qui ne leur appartient pas. Voir Marc JAHJAH, *Les marginalia de lecture dans les « réseaux sociaux » du livre (2008-2014)*, op. cit., p. 158 et

participent à définir le statut moderne de lecteur en parallèle de l'institutionnalisation de la littérature et de la figure de l'écrivain¹. Il semblerait que ce type d'exemplarisation ait donc été considéré jusqu'aux premières décennies du XIX^e siècle comme le mode privilégié d'une production lectorale qui est dans la plupart des cas perçue comme légitime.

Après cette date apparaît cependant un « tabou des *marginalia*² » qui va jeter l'opprobre sur les marques lectorales, désormais plus volontiers vues comme des dégradations, particulièrement au sein d'exemplaires très partagés comme ceux des bibliothèques, qui les interdisent³. Dans un contexte d'industrialisation de la production de livres et d'explosion du nombre de lecteurs et lectrices, le lien social qu'entretenaient les annotations « amicales » semble rompu, et ces pratiques d'exemplarisation deviennent des impositions indues de soi dans l'espace public. En conséquent, elles sont de plus en plus l'objet de la lecture privée, et tendent à se dissimuler.

Observant que ces deux tendances caractérisent encore aujourd'hui un rapport fluctuant aux interventions lectorales dans les livres, Heather Jackson souligne que l'enjeu est généralement de déterminer si les annotations relèvent de l'usage normal (*use*) ou d'une violence faite aux exemplaires (*abuse*)⁴. Il me semble que cette ambivalence s'applique de manière plus générale à toute forme d'intervention lectorale dès lors qu'elle n'est pas culturellement perçue comme « faisant œuvre » et déplaçant les modifications apportées sur le terrain de l'auctorialité. L'annotation, comme toute exemplarisation, est partiellement imprévisible : son caractère souvent officieux signifie en effet qu'elle n'est pas totalement contrôlable. Dès lors, et selon la manière dont on la considère, elle pourra produire le « meilleur » comme le « pire », toujours dans les termes de cette secondarité matérielle qui lui est propre. Il est important, pour cette raison, de ne pas lui accorder de valeur éthique par défaut⁵. Jackson souligne que les *marginalia* sont souvent perçues, dans le contexte de la

suivantes.

- 1 Marc JAHJAH, « La temporalisation des *marginalia* de lecture », *op. cit.*
- 2 Marc JAHJAH, *Les marginalia de lecture dans les « réseaux sociaux » du livre (2008-2014)*, *op. cit.*, p. 161 et suivantes.
- 3 *Ibid.*
- 4 Heather J. JACKSON, *Marginalia*, *op. cit.*, p. 234-258.
- 5 Il faut de ce point de vue souligner le parallèle qui existe entre l'a priori positif dont jouissent parfois les *marginalia* ou les interventions lectorales de manière plus générale, et l'image irénique qui s'attache au geste de traduction. Comme l'a montré Tiphaine Samoyault, le discours valorisant qui voit dans cette opération une forme d'ouverture sur l'autre ne rend pas compte de son statut ambigu : dans la mesure où la traduction est un espace de relations entre les langues, celles-ci peuvent aussi correspondre à des formes de violence et de domination, où l'autre est réduit au même par assimilation. L'exemplarisation, de la même manière, en tant qu'espace de relation entre les lectures, peut donner lieu à un partage ouvrant à l'altérité

recherche scientifique, selon un préjugé favorable dans la mesure où elles constituent des données utiles à l'histoire de la lecture, ce qui conduit à mettre en avant leurs vertus sur le plan textuel : elles permettent de créer un système personnel d'organisation de l'exemplaire qui en accroît la lisibilité, sont une marque d'engagement qui peut aussi déboucher sur des corrections qui « améliorent » le texte, etc¹. Cependant, elle relève également un certain nombre de cas où la réception d'annotations peut être vécue comme une expérience violente. Les facteurs qui justifient cette perception négative sont intéressants à analyser, car ils sont révélateurs des tensions qui peuvent animer plus globalement la réception de l'exemplarisation et renseignent sur ses enjeux éthiques.

C'est avant tout la manifestation de la présence d'autrui dans un exemplaire pensé personnel ou protégé, et ce qu'elle peut matériellement produire d'inattendu, qui concentre les oppositions. Ce que l'on peut soi-même faire d'un exemplaire et ce que l'on autorise aux autres vont alors différer : « Our own notes we like, or have learned to live with ; those we resist are always written by somebody else². » On retrouve ici, sous un aspect différent, la question de l'*unheimlich* matériel et de l'« étranger » dans la « maison » de l'exemplaire : la perception de l'annotation comme irruption est liée à un sentiment de propriété de l'objet de lecture qui peut relever du privé (ce serait mon droit, en tant que lectrice, de préserver mon exemplaire personnel des interventions d'autrui) comme du public (s'appropriier un exemplaire de bibliothèque en l'annotant peut ainsi être perçu comme une manière de s'approprier ce qui relève du bien commun). Heather Jackson parle, pour désigner ce sentiment, de « propriété mentale » (« mental ownership ») :

What might be called mental ownership thereby becomes an issue: it is not your own but A's book that you are reading, A's emphasis that you are obliged to adopt. Or you are involuntarily engaged with the earlier reader, agreeing or quarreling with "his O, or his Pooh, or his Beautiful" instead of getting on nicely with the author. Many of the readers who have talked to me about marginalia experience the encounter with other people's notes as a curtailment of their accustomed readerly freedom [...]³.

Le fait que les marques d'appropriation d'un autre lecteur soient interprétées comme une manière de contraindre la lecture en cours montre que l'enjeu de propriété se double d'un enjeu d'autorité : comme je l'ai signalé plus haut, ce type d'exemplarisation, en faisant de

comme à des appropriations écrasantes.

Voir Tiphaine SAMOYAUULT, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

1 Heather J. JACKSON, *Marginalia*, *op. cit.*, p. 244 et suivantes.

2 *Ibid.*, p. 234-235.

3 *Ibid.*, p. 241.

l'intervention lectorale la dernière couche matérielle visible du texte, peut dans certaines conditions conférer un symbolique « dernier mot » sur le texte en se plaçant à la fin de la chaîne de production de l'exemplaire. Les fictions d'exemplarisation exploitaient ce pouvoir de manière séduisante en en faisant le moteur de la narration et le lieu d'un débat matériel salubre. Mais il peut aussi, du point de vue cette fois des lecteurs et lectrices qui consultent un exemplaire modifié, s'affirmer en un geste de domination.

Virginia Woolf, farouchement opposée aux annotations, évoque ainsi dans l'un de ses essais¹ la médiocrité de nombre de commentaires purement idiosyncrasiques laissés par des lecteurs dans les livres. Mais la violence des images employées participe aussi à faire de l'annotation extérieure une agression symbolique : elle évoque ainsi les « marges violées » des exemplaires (« violated margin ») et les marques comme apposées directement sur la chair de l'auteur (« as though the author received this mark upon his flesh² »). Face à des interventions lectorales non souhaitées, c'est le rapport matériel au texte qui se trouve perturbé, dans une assimilation de l'exemplaire au corps de l'auteur qui peut aussi se répercuter sur la lectrice. De fait, Jackson rapporte quelques exemples de ce qu'elle nomme des « hate *marginalia* », où c'est bien l'auteur du livre qui fait l'objet d'attaques : elle identifie ainsi dans la bibliothèque de l'Université de Toronto des exemplaires d'un texte écrit par l'une de ses collègues couverts d'annotations insultantes³. Dans ce cas la proximité sociale probable entre l'autrice et l'annotateur ou annotatrice peut contribuer à faire des annotations un message plus direct qui sera peut-être lu par la personne à laquelle il s'adresse. L'exemplarisation devient alors le canal d'une communication très incertaine, où la lecture rejoue certains aspects des relations sociales.

Si l'on élargit la perspective ouverte par l'annotation à d'autres formes d'exemplarisation, force est de constater qu'il n'est pas nécessaire d'en être la cible directe pour se trouver confrontée à des interventions lectorales haineuses dont la réception va devoir s'accommoder. C'était par exemple le dilemme qui se posait aux utilisateurs et utilisatrices de

1 Dans un essai non publié, intitulé « Writing in the Margin », dont les manuscrits ont été étudiés par Hermione Lee dans Hermione LEE, *Virginia Woolf*, New York, Vintage Books, 1996. Une édition du manuscrit a depuis été proposée par Amanda GOLDEN, « Virginia Woolf's Marginalia Manuscript », *Woolf Studies Annual*, n° 18, Pace University Press, 2012, p. 109-117 (en ligne : <http://www.jstor.org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/24906899>, consulté le 27 juillet 2022).

2 J'utilise ici la transcription d'Hermione Lee ; dans son édition, Amanda Golden lit, sans certitude, « received this man upon his flesh ». Le fac-similé du manuscrit reproduit par Golden semble en effet montrer une hésitation de la graphie entre ces deux mots, mais sa qualité ne permet pas, en l'absence d'une familiarité marquée avec la main de Virginia Woolf, de se faire une opinion définitive. La double lecture nourrit dans tous les cas l'interprétation de l'annotation comme violence physique et violence sexuelle.

3 Heather J. JACKSON, *Marginalia*, op. cit., p. 240-241.

l'œuvre *David Still* de Martine Neddham¹ évoquée au chapitre 4 : adopter l'identité de David Still revenait alors à hériter de toutes les interventions précédentes qui participaient à construire sa personnalité, y compris les nombreux courriels d'insultes envoyés à des internautes. Dans *Your World of Text*, les inscriptions hostiles à diverses minorités dominent depuis quelques années la production textuelle globale, et toute intervention subséquente doit se confronter à ce contexte. Ce type de situations, cependant, relève plutôt de l'exception que de la règle en contexte numérique, où les lieux d'intervention lectorale tendent justement à être très contrôlés : lorsqu'elle est programmée, l'exemplarisation l'est rarement dans des termes aussi permissifs que dans ces deux œuvres, et les commentaires qui entourent un texte en ligne sont par exemple souvent modérés, en plus d'imposer un espace et une forme d'intervention précis aux lecteurs et lectrices.

Sans faire nécessairement l'objet de contrôles de ce type, les annotations numériques, qui connaissent une valorisation nouvelle au sein des plateformes qui les exploitent commercialement, ouvrent à des tensions relationnelles inédites. Couche matérielle dynamique, elles sont parfois détachées de leur exemplaire d'origine par les entreprises qui les hébergent, donnant lieu à des situations de « sociabilisation forcée » des lectures. En effet, elles peuvent circuler sans le consentement éclairé des lecteurs et lectrices qui pensaient justement annoter dans un espace matériellement délimité, et se voient désappropriés de leurs tentatives d'appropriation. La valorisation retrouvée des *marginalia* et l'encouragement de formes de lectures partagées n'éliminent donc pas les tensions éthiques qui peuvent toucher l'exemplarisation : elle crée plutôt, au sein d'un contexte matériel nouveau, de nouvelles ambiguïtés qui vont alimenter l'expérience de lecture.

Introversion ou extraversion de la performance exemplarisante

Le passage des annotations sur papier aux annotations numériques permet de montrer que la question de savoir si l'exemplarisation est conçue en vue d'une circulation joue sur le plan éthique un rôle important. Sans qu'il soit question seulement de l'intention qui anime la modification lectorale, souvent difficile à déterminer, celle que pourra lui prêter la réception aura des effets sur la manière dont elle peut être lue. On propose sur ce plan, et par nécessité de synthèse, de distinguer deux grands types d'exemplarisation : l'un relève de ce que l'on appellera une lecture introvertie, et l'autre d'une lecture extravertie.

1 Martine NEDDAM, *David Still*, <https://davidstill.org/>, 2001.

Une exemplarisation sera dite introvertie lorsqu'elle est perçue comme uniquement tournée vers la personne qui en est à l'origine, et renvoie donc à un geste personnel qui ne cherche pas à créer les conditions d'une relation entre lecteurs. C'est plutôt un rapport de soi à soi qui se crée alors dans la lecture, quand bien même ce rapport peut évoluer de manière défamiliarisante : cela correspond à l'expérience que décrivait Alberto Manguel devant le vieillissement et la décontextualisation de ses propres annotations¹. Une telle exemplarisation ne tient pas compte de la circulation future de l'exemplaire sur lequel elle intervient : elle ne se pense que dans le présent de la performance de lecture ou dans une relecture personnelle à venir. Ainsi Heather J. Jackson évoque-t-elle le cas d'une lettre de lectrice du XVIII^e siècle s'excusant d'avoir écrit dans un exemplaire prêté par une amie² : l'appropriation semble alors relever d'un réflexe d'aide à la lecture qui peut être plus fort que les conventions sociales régissant l'usage des livres empruntés. Les exemplaires découpés du forestier de Céline sont de même composés afin de lui fournir une bibliothèque privée : le scandale, dans ce cas, vient de leur évocation publique dans la presse. Dans le cadre de la lecture numérique, les transgressions de ce type sont plus rares car, si l'affichage de mon écran est toujours en quelque sorte configuré « pour moi », il possède un caractère temporaire qui limite souvent ses chances de circulation inopinée. Lorsque les exemplarisations introverties circulent malgré tout, elles pourront éventuellement être reçues comme opérant une contextualisation et une configuration matérielle trop fortes de l'exemplaire modifié, suscitant comme on l'a vu précédemment la crainte d'un idiotisme pouvant aller jusqu'à l'illisibilité³ et propre à diminuer le caractère préhensible et compréhensible de l'exemplaire.

L'exemplarisation peut, au contraire, relever d'un geste d'extraversion, où ce qui est visé est bien la mise en relation indirecte de plusieurs lecteurs. Certaines interventions lectorales appellent ainsi en apparence une réponse : c'était le cas des sollicitations phatiques de *Your World of Text* évoquées au chapitre 6, où l'inscription « It's lonely out there » (« on se sent seul·e ici ») donnait lieu à un « I'm here, don't worry » (« je suis là, ne t'en fais pas⁴ ») difficilement attribuable. Ce type de performance compte, au contraire de la précédente, sur une forme de publication, et manifeste parfois une conscience aiguë du potentiel de

1 Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, op. cit.

2 Heather J. JACKSON, *Marginalia*, op. cit., p. 64-65.

3 Je pense ici aussi bien aux annotations indéchiffrables ou incompréhensibles que l'on peut trouver dans un exemplaire quelconque qu'aux problèmes de lecture machiniques qui peuvent survenir lorsque je tente de lire un fichier qui aura été re-produit dans un système différent du mien, et dans un format que je n'ai pas les moyens techniques de lire.

4 Je traduis, pour ces deux citations.

circulation de l'exemplaire modifié. Certains des ex-libris apposés par les lecteurs humanistes sur leurs livres s'accompagnaient ainsi parfois de textes promettant de l'argent ou du vin aux lecteurs auxquels le volume aurait été prêté afin qu'il soit rendu dans les délais à son propriétaire⁵. Si dans ce cas le but est précisément de chercher à contrôler la circulation pour empêcher la perte de l'exemplaire, lecteurs et lectrices peuvent aussi chercher à la maximiser, comme le montrait la diffusion de la photographie de la page blanche dessinée de *Tristram Shandy*, ou le comportement de cette lectrice du XVIII^e siècle signant deux fois son livre car elle sait qu'il sera lu : « Elizabeth Pride Elizabeth Pride her Book of northwootton 1705 when this you see remember me⁶. » L'enjeu mémoriel qui apparaît ici montre que les exemplarisations extraverties inscrivent l'exemplaire sur lequel elles interviennent dans un temps ouvert, et projettent la présence d'autres yeux sur le texte. Si cette stratégie peut parfois déboucher sur des expériences intrusives, elle est également susceptible d'ouvrir dans l'exemplaire un espace de partage particulier, toujours à contretemps des lectures des uns et des autres, mais permettant peut-être qu'y aient lieu des rencontres plus apaisées.

Rencontres heureuses : exemplarisation et exemplaires vécus

Il faut cependant se garder d'approcher ces stratégies de manière trop déterministe : le type d'exemplarisation auquel on estime avoir affaire au cours de sa lecture n'aura qu'un effet limité sur la manière dont l'exemplarisation elle-même peut être reçue. La relation qu'elle induit implique en effet plusieurs acteurs, dont les désirs ne s'accordent pas nécessairement. La tentative la plus sociable de sollicitation des lecteurs et lectrices futurs d'un texte pourra donc fort bien susciter indignation et résistance entre les mains d'un lecteur fermé aux interventions extérieures. Dès lors, et bien que le rapport culturel dominant aux exemplaires, ses conditions matérielles de diffusion et l'intention prêtée à l'exemplarisateur·ice puissent jouer un rôle dans sa réception, on doit considérer les expériences heureuses de lecture exemplarisée comme le fruit d'une sérendipité interpersonnelle que le dispositif même des textes peut influencer mais pas totalement programmer.

La création d'une intimité partagée au sein de l'exemplaire passe ainsi par une curiosité pour l'autre qui dépendra aussi des tempéraments et buts de lecture individuels. En

5 Malcolm WALSBY, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 108.

6 Heidi BRAYMAN HACKEL, *Reading Material in Early Modern England: Print, Gender and Literacy*, Cambridge University Press, 2009, p. 161, citée par Marc JAHJAH, *Les marginalia de lecture dans les « réseaux sociaux » du livre (2008-2014)*, *op. cit.*, p. 155.

regard des expériences négatives évoquées plus haut, on croise de nombreux cas de rencontres heureuses entre un lecteur ou une lectrice et un annotateur ou une annotatrice. La propriété mentale est dans ce cas affaiblie au profit d'une curiosité pour le passé de l'exemplaire et ses lecteurs précédents. Il est intéressant de remarquer que la rêverie lectorale qui peut alors se construire autour des marques d'un prédécesseur n'est pas exempte de fiction et de projection, que ce prédécesseur soit ou non identifié. Alberto Manguel conçoit ainsi sa relation avec l'annotateur·ice anonyme d'un de ses livres :

Mon exemplaire de l'autobiographie de Kipling, *Souvenirs. Un peu de moi-même pour mes amis connus et inconnus*, acheté d'occasion à Buenos Aires, porte sur la page de garde un poème manuscrit, daté du jour de la mort de Kipling. Le poète improvisé qui possédait cet exemplaire, était-il un ardent impérialiste ? Un amoureux de la prose de Kipling qui distinguait l'artiste sous le vernis chauvin ? Mon prédécesseur imaginaire affecte ma lecture parce que je me surprends à dialoguer avec lui, à discuter de tel ou tel point. Un livre apporte au lecteur sa propre histoire¹.

L'illusion dialogique qui affecte parfois dans la lecture un rapport fantasmé avec l'auteur se déplace vers ce lecteur ou cette lectrice inconnu·e, dans un mouvement qui confère un supplément d'âme à l'objet lu : l'exemplarisation, dans ce cas, nourrit la relation à l'exemplaire vécu par l'intermédiaire d'une figure qui se caractérise surtout par son mystère, mais sur laquelle on peut tenter des conjectures. On trouve chez William Gass un exemple comparable, mais où l'annotateur est cette fois très identifié : le professeur à qui appartenait auparavant l'exemplaire infuse alors le volume de son style de lecture savante :

My copy of *Discoveries* has its own history. It came from the library of Edwin Nungezer (Catalog No. 7), whose habit it was to write his name and the date of his acquisition on the title page (2/22/26), and his name, date and place again, at the end of the text, when he had finished reading it (Edwin Nungezer, Ithaca, New York, Oct. 17, 1926). He underlined and annotated the book as a professor might (mostly, with a kind of serene confidence, in ink), translating the Latin as if he knew boobs like me would follow his lead and appreciate his helpful glosses. I have already quoted one of his interlineations. My margination, in a more cautious pencil, is there now too, so that Ben Jonson's text, itself a pastiche drawn from the writings of others, has leaped, by the serendipitous assistance of the Bodley Head's reprint, across the years between 1641 and 1923, not surely in a single bound but by means of a few big hops nevertheless, into the professor's pasture a few years after, and then into mine in 1950, upon the sale of his estate, whereupon my name, with stiff and self-conscious formality, was also placed on its title page: William H. Gass, Cornell, '50. Even so, the book belongs to its scholarly first owner; I have only come into its possession. I hold it in my hand now, in 1998².

On voit ici que chaque élément matériel de l'exemplarisation (le recours à l'encre et non au crayon, la traduction des inscriptions latines, les dates de début et de fin de lecture) participe à

1 Alberto MANGUEL, *Une histoire de la lecture*, op. cit., p. 36.

2 William GASS, « In Defense of the Book », *Harper's Magazine*, n° 299, 1^{er} novembre 1999, p. 45-52 (en ligne : <https://harpers.org/archive/1999/11/in-defense-of-the-book/>, consulté le 27 juillet 2022), p. 45.

construire la personnalité de l'annotateur, qui se trouve de ce fait transférée à l'exemplaire. Gass, en évoquant ses propres interventions venues comme en réponse à celles qui ont précédé, fait du livre le lieu d'une relation que l'on pourrait dire pédagogique, où les appuis de lecture du premier annotateur soutiennent la lecture du second.

Ces échanges fructueux, qui restent largement le fruit du hasard, invitent à se demander si la sérendipité doit être considérée comme le dernier mot de l'invention d'une relation éthique à autrui dans l'exemplarisation. Elle est sans doute l'une des réponses possibles, qui prendrait pour point d'appui la singularité irréductible des lectrices et lecteurs concernés et des exemplaires médiant leur mise en relation. Mais on peut aussi en suggérer une autre, pensée en complément à une échelle moins individuelle et plus politique. La diversité des modes de circulation de nos exemplaires, particulièrement perceptible dans un contexte où l'imprimé et le numérique coexistent, doit nous pousser à prêter attention au caractère public ou privé des exemplarisations auxquelles nous nous livrons, et à en ajuster la forme et le contenu en connaissance de cause. À cette responsabilisation de la re-production doit s'ajouter la possibilité pour les lecteurs de revendiquer un certain contrôle sur ce qu'ils produisent uniquement pour eux-mêmes : une exemplarisation qui se veut introvertie devrait pouvoir se garder des désappropriations auxquelles elle se trouve parfois exposée, notamment en contexte numérique. En ce qui concerne la réception, une plus grande conscience des modes d'intervention lectorale et des stratégies auxquelles ils correspondent peut sans doute contribuer à modifier les regards et contribuer à accueillir différemment une marque imprévue. En d'autres termes, il s'agit aussi de repenser, en tenant compte de la place indéniable qu'occupe l'exemplarisation dans la lecture tous supports confondus, les « droits et devoirs des lecteurs » chers à Daniel Pennac¹.

III. Vers un lieu commun ? Droits de la lecture et partage des exemplaires

« *Qui a le droit à la musique ? Qui peut l'entendre comme si elle était à lui, qui peut se l'approprier ? Qui a le droit de la faire sienne² ?* » : les questions soulevées par Peter Szendy au sujet de l'écoute musicale méritent aujourd'hui d'être posées à nouveaux frais pour la lecture. S'intéressant aux droits que peuvent revendiquer pour eux-mêmes les auditeurs,

1 Daniel PENNAC, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992.

2 Peter SZENDY, *Écoute*, op. cit., p. 21.

Szendy remarque en effet que cet enjeu surgit dès lors que l'on tente de « faire écouter son écoute » à quelqu'un d'autre. L'exemplarisation, pensée comme moyen potentiel de « faire lire sa lecture », invite pour sa part à considérer les conditions politiques et pratiques d'un partage matériel qui ne s'accorde pas nécessairement avec le cadre légal qui entoure actuellement la diffusion de la littérature. En remettant au centre les droits des lecteurs et lectrices, ce sont surtout les limites du droit d'auteur que l'exemplarisation rencontre, et celles du contrôle sur les textes qui s'y attache. Voir dans les interventions lisibles et partagées des lecteurs une forme de re-production permet pourtant de porter un autre regard sur l'exemplaire et sur ce qui y fait effectivement autorité. Qui, exactement, a produit l'exemplaire que je lis ? Si l'on reconnaît le rôle joué par les instances lectorales dans ce processus, on doit aussi se demander ce qu'il en est des droits des lecteurs et lectrices vis-à-vis de ce qu'ils ont contribué à faire exister.

Plutôt que d'engager à d'éventuels prolongements du statut d'auteur ou même d'éditeur en direction des lecteurs, penser la production lectorale et son partage à partir de l'exemplaire est l'occasion d'y introduire un décalage qui doit permettre d'inventer, en écho à des initiatives et des revendications récentes comme à des rapports alternatifs, parfois très anciens, à la lecture, de nouvelles manières d'être lectrice, lecteur. C'est justement parce que l'exemplaire est devenu, en contexte numérique, un objet très disputé, qu'il est nécessaire de lui redonner de l'importance en tant qu'objet de la lecture. Le paradigme matériel que j'ai cherché à construire au fil de ce travail doit donc s'accompagner d'une politique de l'exemplaire qui ne bride pas les possibilités matérielles de l'expérience de lecture et qui interroge les conditions d'une véritable mise en commun des productions.

A. À qui profite l'exemplaire ? Les ambiguïtés légales de la participation lectorale

Comme on a déjà commencé à s'en rendre compte, l'exemplarisation occupe, en tant que production seconde, une place au mieux incertaine au sein du système économique et légal qui régit aujourd'hui notre rapport au littéraire et à la lecture. Cette position officieuse a des effets tangibles sur la participation lectorale, les normes matérielles auxquelles elle se confronte et ce qu'il est possible et permis de faire d'un exemplaire, qu'il nous appartienne en propre ou non. Si le cadre allographique qui domine encore la perception culturelle des textes a tendance à ne pas tenir compte des exemplaires, le cadre légal, et plus encore le contexte économique dans lequel nous lisons, leur redonnent un poids important tout en les soumettant à un contrôle marqué. La notion de propriété entre alors en tension avec celle de participation.

La lecture contrôlée : barrières juridiques à l'exemplarisation

Les catégories légales qui fondent la propriété d'auteur telle que nous la connaissons et qui remontent au XVIII^e siècle s'appuient sur le concept d'œuvre et plus spécifiquement sur la nécessité de reconnaissance d'un texte au-delà de ses particularités matérielles :

[A]u XVIII^e siècle, Blackstone, l'un des avocats impliqués dans les procès engagés autour de la naissance du *copyright*, justifie la propriété de l'auteur en soutenant qu'une œuvre est toujours la même si, au-delà des variations de ses formes matérielles, peuvent être reconnus ce qu'il désigne comme le « sentiment », le « style » ou le « langage ». Un lien étroit est donc établi entre l'identité singulière des textes, toujours repérable, et le régime juridique et esthétique qui en attribue la propriété à leurs auteurs. C'est là le fondement même de la notion de *copyright* qui protège une œuvre supposée être toujours la même, quelles que soient les formes de sa publication. Les textes palimpsestes et polyphoniques de la textualité numérique mettent en question la possibilité même de reconnaître cette identité perpétuée¹.

On retrouve ici les fondements de la pensée allographique, qui s'est construite en parallèle des lois ayant accompagné l'institutionnalisation de la littérature. De tels principes ont permis d'ignorer jusqu'à un certain point la capacité des exemplarisations papier à « défigurer » les textes : un caviardage « palimpseste » ou un exemplaire annoté de façon « polyphonique » sont ainsi susceptibles d'être traités comme des phénomènes matériels privés. Ils peuvent en effet concerner le droit à disposer de l'exemplaire en tant qu'« objet corporel² » dont on a fait

1 Roger CHARTIER, « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », *Entreprises et histoire*, n° 43, ESKA, 2006, p. 15-25 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-entreprises-et-histoire-2006-2-page-15.htm>), p. 20.

l'acquisition¹. Le *copyright* régule par contre dès sa mise en place dans les pays de *common law*, comme son nom l'indique, tout geste de copie, qui relève du droit incorporel de l'auteur sur son œuvre : dès qu'elles dépassent la citation ponctuelle, les exemplarisations qui y recourent sont menacées d'illégalité.

La même distinction s'applique, dans les pays de droit civil comme la France, au fonctionnement du droit d'auteur. La situation peut néanmoins se compliquer du fait de l'existence d'un droit moral « perpétuel, inaliénable et imprescriptible² », dont découlent certaines obligations envers l'auteur : dans les arts visuels, modifier un exemplaire original d'une œuvre dont on serait propriétaire revient par exemple à enfreindre le droit au respect de l'auteur³. Étant donné le cadre allographique dans lequel est conçu la littérature sur un plan légal⁴, l'exemplaire littéraire produit en série est cependant moins concerné par de telles restrictions. Cependant, le droit au respect de l'auteur implique aussi que celui-ci ne peut consentir à la déformation de son œuvre⁵ ; or nombre d'exemplarisations, que ce soit en raison des réorganisations formelles qu'elles font subir à l'exemplaire ou du statut culturel qui leur est accordé, peuvent passer pour telles. Au-delà de ces possibles restrictions, l'enjeu principal du droit de la propriété intellectuelle français reste bien, comme pour le *copyright*, le contrôle qui est accordé à l'auteur sur la reproduction de son œuvre, et donc sur la production d'exemplaires aussi bien que leur diffusion. On comprend alors en quoi la textualité numérique, qui fait reposer tout acte de lecture sur la création d'une copie, a pu bouleverser le système légal établissant les rapports entre œuvre et exemplaires. On peut penser que c'est plutôt cet aspect, et non les seules caractéristiques formelles des textes numériques, qui suscite la « mutation de l'ordre des propriétés » évoquée par Roger Chartier, phénomène qui lie évolution des propriétés techniques des textes et fragilisation de la définition de la propriété littéraire⁶.

2 REVUE INTERNATIONALE DU DROIT D'AUTEUR, n°142, octobre 1989, arrêt rendu par la 4^{ème} Chambre de la Cour d'Appel de Paris, 17 février 1988 : « l'art. 2279 du Code Civil ne s'applique qu'à la possession d'objets corporels et ne concerne pas les droits incorporels des auteurs sur ces objets ».

1 Jane GINSBURG, « Droit d'auteur et propriété de l'exemplaire d'une œuvre d'art : étude de droit comparé », *Revue internationale de droit comparé*, vol. 3, n° 46, 1994, p. 811-821 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/ridc_0035-3337_1994_num_46_3_4913, consulté le 21 septembre 2022), p. 811.

2 CODE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE, art. L121-1.

3 Jane GINSBURG, « Droit d'auteur et propriété de l'exemplaire d'une œuvre d'art », *op. cit.*, p. 813.

4 On notera de ce point de vue que tenter d'appliquer la loi française conçue pour les œuvres d'art plastiques aux exemplaires littéraires individuels est un exercice d'imagination qui permet de faire surgir de nombreux problèmes originaux, sur le plan littéraire comme sur le plan légal.

5 Jane GINSBURG, « Droit d'auteur et propriété de l'exemplaire d'une œuvre d'art », *op. cit.*, p. 814.

6 Roger CHARTIER, « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », *op. cit.*

Pour déstabilisante qu'elle soit, cette mutation n'a cependant pas donné lieu à une véritable remise en cause des lois de propriété intellectuelle. Le juriste états-unien Lawrence Lessig, défenseur d'une approche alternative de cette question qui l'a amené à créer la licence libre *Creative Commons*, souligne ainsi que l'application de lois préexistant aux technologies numériques a en réalité considérablement étendu l'empan du *copyright* dans les pays de *common law* :

The law regulates « reproductions » or « copies ». But every time you use a creative work in a digital context, the technology is making a copy. When you « read » an electronic book, the machine is copying the text of the book from your hard drive on a network, to the memory in your computer. That « copy » triggers copyright law. When you play a CD on your computer, the recording gets copied into memory on its way to your headphones or speakers. No matter what you do, your actions trigger the law of copyright. Every action must then be justified as either licensed or « fair use. » [...] It's critical to recognize, however, that this control is *radically greater* than the control the law of copyright gave a copyright owner in the analog world¹.

Une telle réglementation soutient ce que Lessig appelle, par analogie informatique, une culture « en lecture seule » [*Read/Only culture*], dirigée vers la consultation des textes et des œuvres artistiques, mais fermée à leur modification par les lecteurs. Il considère que l'imprimerie a initié un mouvement historique de renforcement de ce type de culture que les lois de *copyright* sont venues appuyer². S'y opposerait une culture « réinscriptible » ou participative [*Read/Write culture*]³. Du point de vue de la littérature, on peut y voir un face à face entre une culture hostile à l'exemplarisation et une culture qui l'accueillerait comme composante intégrale de l'expérience littéraire. Les multiples pratiques qui continuent, longtemps après la diffusion de l'imprimé, de traiter le livre comme réinscriptible, relèvent ainsi de ce deuxième modèle. Il est vrai pour autant que la formulation du cadre légal de propriété intellectuelle qui régit le statut de l'œuvre littéraire va de pair avec une certaine diminution des usages exemplarisants : l'apparition du « tabou des *marginalia* » suit de peu l'établissement des lois de propriété intellectuelle en Europe, et c'est également dans cette période que les pratiques liées aux carnets de lecture décroissent⁴. En somme la loi a pu réduire les droits des lecteurs et lectrices au moins sur le plan symbolique, en les dissimulant ou en les réduisant à la sphère privée, sans pour autant faire disparaître l'exemplarisation.

1 Lawrence LESSIG, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Londres, Bloomsbury, 2008, p. 98-99.

2 *Ibid.*, p. 36.

3 *Ibid.*, p. 28-31.

4 Andrei MINZETANU, *Carnets de lecture*, *op. cit.*, p. 141-164.

Les tiraillements entre une législation appuyant une culture « en lecture seule » et implicitement construite sur les modes de circulation du livre d'une part, et les propriétés techniques des textes numériques d'autre part ont eu des effets tangibles sur les possibilités d'appropriation des exemplaires dans un certain nombre de situations. La commercialisation des *e-books*, notamment, a d'abord été mise en place selon un ensemble de limitations techniques qui visaient à brider les propriétés des exemplaires numériques pour les rapprocher de celles d'exemplaires papier. Cette stratégie se justifiait par une volonté de contrôle de la copie numérique qui devait faciliter l'application du droit. L'exemple du fonctionnement du prêt de livres numériques en bibliothèque l'illustre de manière frappante. Actuellement, dans le système français, les maisons d'édition vendent aux bibliothèques publiques des licences numériques qui autorisent un certain nombre de prêts pour un texte donné (déterminé par l'intermédiaire de « jetons », l'unité de prêt numérique)¹. Dans ce cadre, les propriétés « naturelles » de l'exemplaire numérique, aisément duplicable et diffusable à un grand nombre de lecteurs, sont artificiellement limitées : on empêche par exemple l'emprunt en simultanée d'une référence par plusieurs lecteurs. Si le système de prêt numérique vise à émuler le mode de circulation des exemplaires papier, il laisse par contre de côté les propriétés de ce support les plus avantageuses, et notamment sa durabilité. Les licences vendues ne sont en effet souvent valables que quelques années ; de même, le nombre de jetons fournis reste assez faible et ne correspond pas au nombre de prêts théoriques d'un livre avant sa détérioration². En d'autres termes, sont conservés seulement les traits techniques qui permettent d'organiser la rareté des exemplaires et d'en limiter l'accès, opération qui se fait à l'avantage des maisons d'édition mais qui pèse d'une part sur le budget des bibliothèques et limite d'autre part les usages des lecteurs et lectrices, dont la consultation est très contrôlée.

Ce phénomène de bridage technique touche aussi la lecture privée, lorsque les exemplaires sont vendus avec un système de gestion des droits numériques restrictif. Celui-ci peut limiter les possibilités d'exemplarisation de façon étendue, en interdisant les annotations, le copier-coller ou en restreignant les conditions d'accès au texte. On achète dans ces

1 Alexandre LEMAIRE, « Livres numériques et bibliothèques publiques en Europe francophone : quelle offre ? », *Documentation et bibliothèques*, n° 67, Éditions ASTED, 2021, p. 27-38 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/documentation/2021-v67-n2-documentation06012/1076996ar/>, consulté le 27 juillet 2022).

2 L'article d'Alexandre LEMAIRE, « Livres numériques et bibliothèques publiques en Europe francophone : quelle offre ? », *op. cit.*, présente ainsi un tableau comparatif des durées de licence proposées par les principales maisons d'édition françaises et le nombre de jetons auxquelles elles donnent droit : les durées d'exploitation proposées varient entre 5 et 10 ans, et le nombre de jetons entre 20 et 50.

circonstances un droit d'usage plutôt qu'un objet sur lequel on peut revendiquer une possession :

Traditionnellement, les consommateurs (dont les bibliothèques) achetaient des livres selon la doctrine de la « première vente », qui confère à l'acheteur d'un bien le droit de l'utiliser comme bon lui semble, et notamment de le prêter ou de le revendre. Mais la plupart des biens numériques sont concédés sous licence plutôt que vendus. Or, ces licences étant régies par le droit des contrats, les fournisseurs de contenus numériques peuvent imposer toutes les restrictions de leur choix – dire que le contenu ne peut pas être copié ou visionné par plus d'une personne à la fois, par exemple. La visionneuse eBook d'Adobe contient même un avertissement indiquant que le livre ne peut pas être lu à haute voix¹.

Ce que de telles restrictions cherchent à éviter, c'est la prolifération de copies lectorales secondes, créées et diffusées parallèlement par les lecteurs et lectrices, qui pourraient entrer en concurrence avec les copies produites au niveau éditorial. De ce point de vue, le *copyright* numérique est une manière d'exclure les lecteurs de la chaîne de production des textes. Si, avec l'exemplaire papier, ma lecture n'était pas réputée produire une copie (mentale ou mémorielle), toute consultation numérique est potentiellement régulable légalement, et le passage d'un droit de possession à un droit de consultation peut contribuer à développer des modes de contrôle sur des usages qui sont aussi ceux du papier, comme le montre l'exemple de la lecture à voix haute. Le problème qui se pose alors, dans la mesure où ces restrictions ne peuvent totalement empêcher les exemplarisations, est de savoir ce que peut signifier intervenir sur un objet sur lequel on n'a pas de droit de propriété légal.

S'approprier sans droit de propriété ? Participation et valeur marchande de l'exemplarisation

La situation légale entourant la propriété intellectuelle et les droits de reproduction des exemplaires introduit en effet une tension entre les pratiques d'appropriation spontanées et non rémunérées qui constituent une part importante des cas d'exemplarisation, et le système institutionnel sur lequel elles viennent se greffer. Ces tensions peuvent, dans le cas de la lecture numérique, être exacerbées par le modèle d'un « Web social » qui a vu apparaître réseaux sociaux et plateformes de lecture participatives. Dans ce cadre, la production de contenu par les utilisateurs est encouragée mais aussi réappropriée par les sites hébergeurs, comme on l'a déjà vu. La participation lectorale devient alors un phénomène économique complexe. On peut ainsi appliquer à l'exemplarisation la question posée par Henry Jenkins à

1 Roy ROSENZWEIG, « Pénurie ou abondance ? Préserver le passé à l'ère du numérique », dans Pierre Mounier (dir.), *Read/Write Book 2 : Une introduction aux humanités numériques*, Marseille, OpenEdition Press, 2012, p. 113-149 (en ligne : <http://books.openedition.org/oep/265>, consulté le 14 mars 2022), p. 124.

propos des pratiques fans, qui se développent autour d'œuvres de la culture populaire souvent soumises à *copyright* : « Does participation become exploitation when it takes place on commercial platforms where others are making money off our participation and where we often do not even own the culture we are producing¹ ? »

Un incident survenu en 2009 avec la liseuse Kindle d'Amazon, très commenté dans la presse de l'époque, avait permis de mettre en évidence le statut problématique de la production lectorale sur de telles plateformes. Amazon avait à cette occasion supprimé de la bibliothèque Kindle de milliers de lecteurs deux romans de George Orwell, *1984* et *Animal Farm*, qui avaient été vendus par une entreprise n'en possédant pas les droits de diffusion². Si la décision, qui a fait scandale, était a priori en désaccord avec les conditions de service de la firme³, elle n'était pas strictement illégale selon le droit états-unien. En plus de mettre en évidence le contrôle que le distributeur exerçait sur l'accès aux exemplaires des utilisateurs de Kindle, l'affaire a plus largement montré ses effets sur les pratiques d'appropriation : dans l'article du New York Times qui évoque l'événement, un étudiant se plaint du fait qu'Amazon, en supprimant son exemplaire, a aussi fait disparaître ses annotations et donc « volé son travail » (« they stole my work⁴ »). Lorsqu'Amazon revient finalement sur sa décision en proposant à ses clients une nouvelle version du texte accompagnée des annotations effectuées sur leur ancien achat⁵, c'est bien cette sensation de vol que l'entreprise cherche à atténuer. Cependant, le geste même de restituer des annotations sur un nouvel exemplaire rend visible le fait que les modifications lectorales de ce type sont stockées et gérées directement par la plateforme, et ne sont pas sous le contrôle exclusif des lecteurs et lectrices.

Cette question du contrôle des *marginalia* numériques illustre un renversement de la situation observée pour les annotations papier : la production seconde passe sous le contrôle des acteurs qui maîtrisent déjà la production primaire, et est parfois réintégrée dans un circuit

1 Henry JENKINS, Mizuko ITO et Danah BOYD, *Participatory Culture in a Networked Era: A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*, Polity Press, Cambridge, 2016, p. 1.

2 LE MONDE.FR, « Amazon jette 1984 dans le "trou de mémoire" », *Le Monde*, 22 juillet 2009 (en ligne : https://www.lemonde.fr/technologies/article/2009/07/22/amazon-jette-1984-dans-le-trou-de-memoire_1221324_651865.html, consulté le 27 juillet 2022).

3 Brad STONE, « Amazon Erases Orwell Books From Kindle », *The New York Times*, 18 juillet 2009 (en ligne : <https://www.nytimes.com/2009/07/18/technology/companies/18amazon.html>, consulté le 27 juillet 2022).

4 *Ibid.*

5 Clay DILLOW, « Amazon Apologizes for Destroying 1984 Copies, Offers New '1984' Copies (or \$30) », sur *Fast Company*, <https://www.fastcompany.com/1347432/amazon-apologizes-destroying-1984-copies-offers-new-1984-copies-or-30>, mis en ligne le 4 septembre 2009, consulté le 27 juillet 2022.

commercial dont les lecteurs sont exclus. Cela correspond à un bouleversement du statut culturel des annotations :

[C]ette forme éditoriale porte historiquement l’imaginaire de l’affranchissement du lecteur, à qui une place, une « marge de manœuvre », est reconnue. Les concepteurs de ces applications invitent ainsi constamment l’utilisateur, pris dans un devoir de lecture et d’écriture, à exprimer cette liberté en s’engageant dans les pages de livres foisonnants de lectures et à briser la loi d’une fiction créée pour l’occasion : la « lecture solitaire », ce « fardeau » assimilé, par un glissement sémantique, à une lecture « asociale » qu’il nous faudrait fuir. Le partage d’annotations s’inscrit donc dans l’idéologie du « Web 2.0 » qui, sous couvert de discours libertaires, invite l’utilisateur à produire des données réexploitées économiquement (ReadMill [une application de lecture pour iOS et Android] vend les statistiques de lecture de ses utilisateurs à des éditeurs). Figure historique de l’affranchissement du lecteur, la marge est peut-être ainsi devenue l’outil de sa capture¹.

Dans un contexte où les applications de lecture permettent par exemple de mesurer le temps de consultation d’un fichier ou de tracer les copier-coller pour revendre ces données, les lecteurs qui annotent, commentent ou modifient d’une manière ou d’une autre leurs exemplaires sont susceptibles d’être considérés comme des acteurs utiles de la chaîne de production, dont l’activité est parfois assimilée à du travail gratuit².

Les « Popular Highlights » d’Amazon, une autre fonction du Kindle, correspondent par exemple à un traitement des données de lecture reçues par l’entreprise : les passages les plus souvent soulignés dans certains textes sont compilés et proposés aux nouveaux lecteurs via une fonction qui rend visible dans mon exemplaire les phrases que d’autres ont distinguées. Les données issues de cette fonction sont évidemment précieuses puisqu’elles permettent de déterminer quels extraits plaisent le plus ou reçoivent le plus d’attention, et font l’objet d’une commercialisation par Amazon³. L’exemplarisation, parfois assimilée à une « lecture de lecture », peut ainsi se retourner en occasion de lire les lecteurs et d’en analyser les comportements. Elle est alors assimilable à une forme de *désœuvrement* qui serait le revers de l’idéologie du Web social.

Il est donc important de souligner que si la technologie numérique permet effectivement de rendre publiques certaines traces lectorales et d’en généraliser le partage, ce

1 Marc JAHJAH, « L’évolution des *marginalia* de lecture du « papier à l’écran » », *op. cit.*

2 Voir Carlo VERCELLONE, « Les plateformes de la gratuité marchande et la controverse autour du Free Digital Labor : une nouvelle forme d’exploitation ? », *Open Journal in Information Systems Engineering*, n° 2, 13 avril 2020 (en ligne : <http://www.openscience.fr/Les-plateformes-de-la-gratuite-marchande-et-la-controverse-autour-du-Free>, consulté le 27 juillet 2022). L’article expose les débats qui entourent la notion de « free digital labor », et la discute à l’aune des évolutions du capitalisme.

3 ACTUALITÉ.COM, « Comment le Kindle d’Amazon change la lecture en données personnelles », 10 février 2020 (en ligne : <https://actualite.com/article/9131/acteurs-numeriques/comment-le-kindle-d-amazon-change-la-lecture-en-donnees-personnelles>, consulté le 27 juillet 2022).

mouvement s'est souvent fait sans attribuer aux lectrices et lecteurs des droits nouveaux qui permettraient d'accompagner cette « publication »¹. L'absence de protection des exemplarisations crée ainsi, dans les contextes les plus contraignants, des situations où elle peut véritablement devenir une « production sans le produit » pour les lecteurs et lectrices, dépossédés du produit de leur activité.

Exemplarisation et éditorialisation : hiérarchies de l'espace numérique

Ce risque de désappropriation est par ailleurs accentué par le fonctionnement éditorial propre au web. Marcello Vitali-Rosati parle, pour en rendre compte, d'éditorialisation. Ce concept désigne « l'ensemble des dynamiques qui produisent l'espace numérique² », c'est-à-dire :

[l]es appareils techniques (le réseau, les serveurs, les plateformes, les CMS, les algorithmes des moteurs de recherche), [l]es structures (l'hypertexte, le multimédia, les métadonnées) et [l]es pratiques (l'annotation, les commentaires, les recommandations via les réseaux sociaux) permettant de produire et d'organiser un contenu sur le web³.

La notion a des points de contact avec l'exemplarisation, en ce qu'elle permet théoriquement de réintégrer l'action lectorale à la chaîne de production du lu : en modifiant leurs exemplaires en ligne, lecteurs et lectrices peuvent les éditorialiser. Mais elle est surtout utile pour comprendre les déséquilibres qui peuvent se manifester entre les différents acteurs de cette

1 Dans l'Union Européenne, le Règlement Général de Protection des Données promulgué en avril 2016 et en vigueur depuis le 25 mai 2018 a cherché à rééquilibrer cet état de fait en imposant l'information et le recueil du consentement à la collecte et la commercialisation de données personnelles sur le web. Cependant, certains traceurs restent exclus du cadre de cette loi ; de plus, la Commission nationale de l'informatique et des libertés a jusqu'ici échoué à faire interdire les « cookies wall », des restrictions d'accès rendant obligatoire l'exploitation des données en échange de l'accès à certains sites (décision du Conseil d'État du 19 juin 2020). Les entreprises dominant le web ne respectent souvent pas cette législation : Amazon a par exemple été condamnée à une amende de 750 millions d'euros dans le cadre d'un procès portant sur son utilisation des données en 2021.

Voir PARLEMENT EUROPÉEN, « Règlement 2016/679 du Parlement européen et du Conseil du 27 avril 2016 relatif à la protection des personnes physiques à l'égard du traitement des données à caractère personnel et à la libre circulation de ces données, et abrogeant la directive 95/46/CE (règlement général sur la protection des données) », dans *Journal officiel de l'Union Européenne*, 119, 4.5.2016, p. 1-88 (en ligne : <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=CELEX%3A32016R0679>, consulté le 4 septembre 2022) ; COMMISSION NATIONALE DE L'INFORMATIQUE ET DES LIBERTÉS, « Cookies et autres traceurs : le Conseil d'État rend sa décision sur les lignes directrices de la CNIL », <https://www.cnil.fr/fr/cookies-et-autres-traceurs-le-conseil-detat-rend-sa-decision-sur-les-lignes-directrices-de-la-cnil>, 19 juin 2020 ; COMMISSION NATIONALE DE L'INFORMATIQUE ET DES LIBERTÉS, « L'autorité luxembourgeoise de protection des données a prononcé à l'encontre d'Amazon Europe Core une amende de 746 millions d'euros », <https://www.cnil.fr/fr/lautorite-luxembourgeoise-de-protection-des-donnees-prononce-lencontre-damazon-europe-core-une>, 3 août 2021.

2 Marcello VITALI-ROSATI, « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? », sur *Sens public*, <http://sens-public.org/articles/1184/>, 18 mars 2016.

3 *Ibid.*

chaîne, qui sont loin d'y avoir des statuts égaux. On constate en effet que les droits d'appropriation de certaines grandes entreprises (ce que l'on appelle les GAFAM, acronyme désignant Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft) prennent nettement le pas sur ceux de leurs utilisateurs et utilisatrices.

Dans le cadre de la production textuelle numérique, l'intervention des lecteurs et lectrices n'est pas nécessairement le dernier maillon de la chaîne de production : sur le web, les plateformes ont la possibilité de s'adapter aux usages originaux développés par leurs utilisateurs afin de les intégrer aux interface a posteriori. La participation à la re-production des exemplaires devient donc ambivalente car elle est toujours susceptible d'être réintégrée par le système de production primaire¹. On peut en prendre pour exemple le cas du hashtag sur Twitter évoqué par Marcello Vitali-Rosati : à l'origine, l'interface du site n'était pas prévue pour gérer les mots-clés de ce type, et c'est pour accommoder un usage qui s'était répandu parmi les utilisateurs qu'elle a évolué². De telles adaptations ne sont pas nécessairement dommageables, mais elles peuvent contribuer à renforcer les écarts de pouvoir que l'on constatait plus haut. Elles invitent en conséquent à bien faire la distinction entre la dimension *collective* de l'éditorialisation, qui est aujourd'hui un état de fait, et ce que pourrait être une éditorialisation *commune* :

[L]e fait que l'éditorialisation soit collective ne signifie pas pour autant que ce qu'elle produit est « commun » (*common*) à tout un chacun. Dans le cas de Google et Facebook par exemple, la dimension collective ne saurait impliquer qu'à la fin du processus d'éditorialisation, nous obtenons un objet partagé par tous (*common*) : les données, les informations et les contenus sont la propriété d'une compagnie privée et cette compagnie décide de comment ces données sont produites et à quelles fins elles sont utilisées. Certains cas d'éditorialisation – Wikipedia, par exemple – portent à croire qu'un bien commun a été créé – bien qu'il soit difficile de séparer une plateforme des autres et que la visibilité, tout comme l'efficacité de Wikipedia dépendent du référencement et de l'indexation par Google. La question que l'on pourrait se poser est alors la suivante : comment faire de l'espace numérique un espace public³ ?

1 Le travail littéraire mené par Alexandra Saemmer sur Facebook, ainsi que les articles de recherche qu'elle en a tiré, examinent cette question en cherchant à inventer des gestes lectoraux qui ne soient pas directement réappropriables par le dispositif numérique dans lequel ils s'inscrivent : Alexandra SAEMMER, *Nouvelles de la Colonie - Saison 1*, sur Facebook, <https://www.facebook.com/NouvellesDeLaColonie/>, 17 mars 2020. Une version papier a été publiée par publie.net : Alexandra SAEMMER ET AL., *Logbook de la Colonie*, publie.net, 2022 (en ligne : <https://www.publie.net/livre/logbook-de-la-colonie/>, consulté le 27 juillet 2022)

Parmi ses articles sur la question, on consultera notamment Alexandra SAEMMER, « Bienvenue dans la Colonie facebook », *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines*, n° 07, 15 juin 2021 (en ligne : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=1440>, consulté le 27 juillet 2022).

2 Marcello VITALI-ROSATI, « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? », *op. cit.*

3 *Ibid.*

Il est intéressant que Vitali-Rosati formule le problème en terme d'espace *public* : si l'éditorialisation permet ainsi une publication élargie des contenus du web, celle-ci a lieu dans un espace en partie privatisé. En regard, les pratiques exemplarisantes s'appuient souvent sur des modes de partage et de circulation des textes qui se tiennent à l'écart de telles logiques de propriété : c'est donc de leur côté que l'on se tournera désormais pour revitaliser l'idée d'une culture publique.

B. L'exemplaire comme bien commun de la lecture ?

Bien que le régime légal de propriété intellectuelle ait tendance à invisibiliser les productions lectorales ou à faciliter leur récupération par des acteurs tiers, il est important de souligner que les exemplarisations peuvent aussi, par leur caractère imprévisible et secondaire, contribuer à l'invention d'autres rapports au littéraire, qui se développent alors en parallèle de formes plus institutionnelles. De la même manière que la réglementation de la reproduction des textes n'a jamais fait disparaître les usages matériels plus ou moins légaux qui entourent l'exemplaire, l'évolution du contexte médiatique des lectures ne prédétermine pas entièrement les pratiques et ce qu'elles peuvent produire.

On peut puiser dans l'histoire des lectures et la diversité des exemplarisations un ensemble de tactiques qui vont plutôt, à contre-courant des enjeux de propriété, dans le sens d'une mise en commun des lectures et de leurs productions. En tant qu'objet de la lecture, l'exemplaire peut ainsi devenir un lieu d'autonomisation des performances lectorales, conduisant à la revendication de nouveaux droits.

Une autre sociabilité : la lecture comme don

Face au modèle d'intégration des lectures par la production primaire dont est porteur le Web social, on peut identifier dans les pratiques d'exemplarisation une autre tradition sociable, qui cherche à faire de la lecture un objet d'échange différent de celui qu'elle peut être dans un contexte marchand traditionnel. Cette sociabilité alternative induit un autre fonctionnement économique moins polarisé par des enjeux de propriété, sur le modèle d'une économie de partage¹.

1 Ce type d'économie s'oppose à l'économie marchande à travers une mutualisation des ressources ; elle est historiquement associée à la question des communs, que j'examinerai plus loin. Lawrence Lessig souligne le rôle que ce modèle a joué pour le développement de projets numériques qui visaient à diffuser des biens culturels : le Projet Gutenberg, qui s'est construit sur la mise à disposition gratuite de texte numérisés, relève

Elle se manifeste particulièrement à travers le rôle que lecteurs et lectrices jouent dans la circulation des exemplaires. Certaines pratiques d'exemplarisation sont en effet directement dirigées vers un partage libre du texte. L'une des formes les plus anciennes concerne les inscriptions que l'on trouve dans les livres de la période humaniste : il était alors courant, pour marquer sa possession, d'y faire figurer, en plus de son nom propre, la mention « et amicorum ». Cette ouverture de la propriété « aux amis » désignait en fait souvent un cercle plus large que le cercle amical proche, pour s'étendre symboliquement à toute personne partageant l'idéal de circulation du savoir qui caractérise l'humanisme¹. De telles marques lectorales sont particulièrement intéressantes car elles permettent dans un même mouvement de s'approprier un volume tout en ne revendiquant pas un droit de propriété exclusive sur lui.

On peut y associer, parmi les usages plus contemporains, toutes les exemplarisations qui débouchent sur la mise en circulation d'une copie lectorale au moins partielle : captures d'écran d'œuvres numériques et photographies ou numérisations de pages de livres se côtoient aujourd'hui en de nombreux endroits du web, et il n'a jamais été aussi commun de *montrer* son objet de lecture². Le partage par copie ne relève pas exactement de la même économie que le prêt de livres, puisqu'il ne prive plus le détenteur ou la détentrice originels du texte concerné, mais le dissémine. Pour cette raison, il se déroule bien souvent hors des limites de la légalité, à quelques exceptions près³. On soulignera malgré tout que la copie sélective constitue un problème juridique intéressant. D'une part, on pourrait avancer que ce

par exemple d'un tel fonctionnement.

Voir Lawrence LESSIG, *Remix*, *op. cit.* p. 143 et suivantes.

- 1 Malcolm WALSBY, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, *op. cit.*, p. 107.
- 2 Ces échanges peuvent se produire par l'intermédiaire d'un blog personnel, comme c'était le cas pour la page blanche dessinée de *Tristram Shandy*, mais ils passent aussi souvent par les réseaux sociaux, qui sont des plateformes très sollicitées pour la diffusion des interventions lectorales : annotations, caviardages, captures d'œuvres numériques se rencontrent ainsi communément sur les plateformes accordant le plus de place à l'image. On a déjà pu le constater à partir des exemples signalés précédemment : certaines pages web de partage de caviardages étaient par exemple hébergées sur Facebook et Tumblr. De la même manière, il n'est pas rare que circulent sur Twitter des photographies de livres anciens partagées par des conservateurs de bibliothèques ou des chercheuses spécialisées. J'ai enfin fourni quelques exemples de vidéos d'œuvres numériques hébergées sur Youtube. Cet état de fait pose une fois de plus la question du rôle des GAFAM dans la diffusion et la conversation des exemplarisations.
- 3 Au droit de citation, qui autorise en droit français la reproduction d'extraits courts, il faut aussi ajouter, depuis une modification du Code de la propriété intellectuelle datant de décembre 2011, l'autorisation de réaliser des copies privées à partir d'une « source licite ». Cette disposition autorise de fait la copie à partir de ressources disponibles dans les bibliothèques publiques, qui constituent légalement de telles sources. Elle a été exploitée dans les milieux des bibliothèques dans le cadre d'expérimentations appelées « Copy party » : les usagers étaient alors invités à venir copier les collections disponibles pour leur usage personnel et privé.

Voir la section « Copier /Donner » dans Catherine LENOBLE (dir.), *Lire+Écrire. Un livre numérique sur l'édition, la lecture et l'écriture en réseau*, publie.net, 2014 (en ligne : <https://www.publie.net/livre/lireecrire/>, consulté le 22 septembre 2022).

n'est pas toujours la reproduction de la lettre du texte qui est visée, mais bien celle d'un exemplaire que l'on cherche aussi à diffuser dans ses dimensions non-textuelles¹. De plus, on le diffuse sous une forme altérée, souvent partielle, qui a fait l'objet d'une remédiation et d'un « montage » dans le cas des captures photographiques ou vidéo. Bien qu'un tel travail ne soit souvent pas reconnu comme une modification suffisante pour constituer une « création originale » du point de vue de la loi, il se rapproche par certains aspects de pratiques transformatives comme le remix qui font dans les pays de *common law* l'objet d'une tolérance légale². D'une manière finalement comparable aux usages humanistes, les lecteurs numériques peuvent ainsi « signer » leur exemplaire, en diffusant des copies modifiées. La personnalisation de l'objet joue dans les deux cas un rôle dans sa circulation : faire relier son livre, y apposer son nom ou ses annotations lui donnera un caractère unique auprès des « ami.e.s » qui l'emprunteront ; photographier des pages ou enregistrer sa lecture, en sélectionner les passages à montrer pourra de même déboucher sur de nouvelles lectures. Ce qu'on « donne », dans tous les cas, c'est un accès au moins partiel à un exemplaire que l'on s'est approprié sans le rendre pleinement privé.

-
- 1 La remarque s'applique par exemple pour le dessin dans l'exemplaire de *Tristram Shandy* ou pour des caviardages ponctuels. Elle pourrait être étendue à tous les cas où la reproduction vise à mettre en avant les particularités matérielles d'un exemplaire. Cette question mériterait un examen légal plus approfondi que je n'ai pas les moyens de mener ici, mais elle a l'intérêt de montrer ce que l'adoption d'un paradigme matériel déplace et déstabilise dans le système légal actuel.
 - 2 La notion d'« œuvre transformative » est une exception aux lois de *copyright* en droit états-unien : on considère dans ce cas qu'une création dérivée d'une œuvre préexistante est suffisamment différente de celle-ci pour constituer une œuvre à part entière, où la reprise d'éléments extérieurs relève d'un « usage raisonnable » (*fair use*, définie au titre 17 du Code des États-Unis, section 107). L'intégration d'une telle exception dans le droit français fait aujourd'hui l'objet de discussions en raison de l'augmentation importante des pratiques transformatives en contexte numérique. Elle relèverait d'une extension de l'exception de citation, qui ne s'applique actuellement que pour les textes et dans des proportions assez limitées (ce qui ne permet par exemple pas d'encadrer toutes les pratiques d'exemplarisation).

Le rapport Lescure, commandé par le Ministère de la Culture, suggérait dans ses recommandations du 13 mai 2013 d'étendre cette exception de citation à d'autres arts : Pierre LESCURE, « Rapport de la Mission « Acte II de l'exception culturelle » : Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique », sur *Ministère de la Culture*, <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-de-la-Mission-Acte-II-de-l-exception-culturelle-Contribution-aux-politiques-culturelles-a-l-ere-numerique>, mis en ligne le 13 mai 2013, consulté le 27 juillet 2022.

Depuis, le rapport établi en décembre 2014 par Valérie Laure Bénabou pour le Conseil supérieur de la propriété littéraire et artistique est globalement revenu sur ces propositions en s'opposant à l'exception de remix et à l'extension du droit de citation : Valérie Laure BENABOU et Fabrice LANGROGNET, « Mission du CSPLA relative aux créations transformatives », <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique/Conseil-superieur-de-la-propriete-litteraire-et-artistique/Travaux/Missions/Mission-du-CSPLA-relative-aux-creations-transformatives>, mis en ligne le 23 décembre 2014, consulté le 27 juillet 2022.

Construire une lisibilité collective : la réunion des lectures

Au-delà du phénomène de diffusion lectorale, le partage d'exemplaires peut de plus être l'occasion de mettre en commun des expériences pour construire de façon communautaire d'autres formes de lisibilité des textes. Ce type de pratiques se rencontre particulièrement dans les situations de lecture interactive où, comme on l'a vu au chapitre 6, la différenciation matérielle des consultations est accentuée. À la dispersion produite répondent ainsi des stratégies collectives de concentration des lectures.

Le projet numérique *Library of Babel*, mené depuis 2015 par Jonathan Basile, en offre un exemple particulièrement frappant¹. Il s'agit d'un site web qui s'inspire de la nouvelle de Borges « La biblioteca de Babel » : celle-ci décrit l'organisation d'une bibliothèque fantastique contenant, par variation combinatoire des lettres de l'alphabet, tous les livres de 410 pages possibles. Ce nombre inclut à la fois les livres déjà écrits et ceux qui restent à écrire, ainsi qu'une immense majorité de livres où l'assemblage des caractères ne fait pas sens. Le site reprend le principe combinatoire exposé par le texte ainsi que l'organisation de la bibliothèque qu'il décrit : on est invité par l'interface à entrer les coordonnées de l'une des multiples salles hexagonales où sont rangés les « livres », puis à sélectionner un rayonnage et un volume. Un algorithme permet alors de reproduire par simulation la logique mathématique pensée par Borges, et de donner à lire un volume de 410 pages dont les lettres sont assemblées aléatoirement. Au sein de cette bibliothèque numérique, chaque livre est un objet virtuel « fixe », toujours situé au sein du même « rayonnage »².

1 Jonathan BASILE, *Library of Babel*, <https://libraryofbabel.info/>, 2015.

2 « If completed, it would contain every possible combination of 1,312,000 characters, including lower case letters, space, comma, and period. Thus, it would contain every book that ever has been written, and every book that ever could be – including every play, every song, every scientific paper, every legal decision, every constitution, every piece of scripture, and so on. At present it contains all possible pages of 3200 characters, about 10^{4677} books. Since I imagine the question will present itself in some visitors' minds (a certain amount of distrust of the virtual is inevitable) I'll head off any doubts: any text you find in any location of the library will be in the same place in perpetuity. We do not simply generate and store books as they are requested – in fact, the storage demands would make that impossible. Every possible permutation of letters is accessible at this very moment in one of the library's books, only awaiting its discovery. », *Ibid.*, <https://libraryofbabel.info/About.html>.



Figure 51 : Jonathan BASILE, *Library of Babel*, 2015. Image des livres de la 4^e étagère du 1^{er} mur de la salle hexagonale « e ».

Étant donné le nombre immense de possibilités combinatoires, un pourcentage écrasant des pages consultées seront indéchiffrables, car ne donnant pas lieu à des assemblages de lettres répertoriés dans une langue ou une syntaxe connues. Face à cette masse d'illisibilité produite par la machine, une section du site renvoie à un forum, hébergé sur le réseau social Reddit, où les lecteurs et lectrices de la bibliothèque peuvent partager leurs découvertes. En communiquant les coordonnées d'un volume ou d'une page qui font sens dans un langage ou dans un autre, ils peuvent ainsi faire lire aux autres ce qu'eux-mêmes, par chance ou par hasard, ont lu¹. Si ce partage est directement encouragé par l'architecture du site web, il correspond aussi à une réaction lectorale possible face à une œuvre à l'interactivité sélective exacerbée, où les parcours sont si différenciés qu'il est extrêmement improbable que deux lectrices consultent les mêmes pages. La quête de textes lisibles ne peut donc se concevoir que de manière collaborative, dans un mouvement de tri et de mise en commun des états de l'exemplaire consultés.

Il est intéressant de comparer cette stratégie numérique de contournement d'un éclatement trop fort des lectures à une pratique d'exemplarisation papier qui repose justement sur le fractionnement et le rassemblement d'un exemplaire : l'arpage. Par bien des aspects, l'arpage correspond à un mouvement inverse de celui opéré par les lecteurs et lectrices de la *Library of Babel* : cette méthode de lecture collective issue des milieux de l'éducation populaire consiste à découper un livre en plusieurs parties (correspondant ou non à des unités de chapitres) et à les distribuer à un groupe de lecteurs afin que chacun découvre sa partie du texte². On crée donc artificiellement, à partir d'un objet de lecture au mode de consultation

1 *Babel Forum*, sur Reddit, <https://www.reddit.com/r/BabelForum/>.

2 Les origines de l'arpage en tant que pratique de lecture organisée remontent aux théories d'éducation populaire développées par le sociologue et militant de l'éducation populaire Joffre Dumazedier. Ses théories relatives à l'autoformation des classes populaires, réunies dans son ouvrage *La méthode d'entraînement mental*, ont inspiré les actions menées par *Peuple et culture*, association d'éducation populaire qu'il

classique, une expérience de lecture interactive : via un même exemplaire, lecteurs et lectrices impliqués n'auront pas lu la même chose. À cette fragmentation du texte, qui doit permettre à chacun·e de s'approprier une partie plutôt que de devoir en assimiler l'intégralité seul.e, succède une phase de mise en commun des lectures : au cours d'un temps de restitution, les participants partagent leur expérience individuelle et tentent de construire une intelligibilité globale du propos. Comme dans le forum de *Library of Babel*, on procède donc bien à terme à une concentration des lectures. Cependant, là où les trouvailles signalées par les lecteurs du site correspondaient, dans leur partage, à une forme d'anthologisation de l'exemplaire, la restitution de l'arpage vise plutôt à réassembler symboliquement l'ensemble des morceaux du texte. Dans le premier cas, l'exemplarisation fait suite à la lecture, et vise à contrer le caractère trop machinique de l'exemplaire ; dans le second, elle précède la lecture en dépeçant l'exemplaire, et a pour but de désacraliser l'objet-livre et l'accès au savoir unitaire qu'il représente.

De part et d'autre, malgré des résultats différents, on constate que les stratégies de mise en commun permettent de dépasser les contraintes matérielles propres à chaque type d'exemplaire et de combler le fossé qui peut parfois séparer les expériences de lecture. Elles illustrent aussi les capacités des lecteurs et lectrices à livrer des performances collaboratives, où la consultation individuelle joue un rôle de collecte en vue d'un partage libre avec le groupe.

La lecture dans le mouvement des « communs culturels »

Les valeurs dont sont porteuses les pratiques analysées et le décalage qu'elles introduisent au sein d'un système économique et légal fondé sur la propriété privée des biens culturels permettent de les rattacher à un phénomène historique et politique plus large, le mouvement des communs. Formalisé dans les années 1980 dans les milieux universitaires¹ et popularisé par les travaux de l'économiste Elinor Ostrom², celui-ci s'organise autour de revendications touchant la gestion collective et la mise à disposition de biens considérés

contribue à fonder en 1944, et qui répand la pratique pédagogique de l'arpage.

Voir Joffre DUMAZEDIER, *La Méthode d'entraînement mental*, Lyon, Voies livres, 1994.

1 On fait généralement remonter les origines de la réflexion qui initiera le mouvement au colloque d'Annapolis organisé par la National Research Foundation en avril 1985 aux États-Unis : c'est à cette occasion que la notion historique de communs est actualisée et appliquée à des modes de gestion collectifs contemporains.

Voir National Research Council, *Proceedings of the Conference on Common Property Resource Management*, National Academy Press, Washington, DC, 1986.

comme essentiels : ressources naturelles, connaissances scientifiques, créations culturelles¹... En tant que modèle alternatif de gouvernance, la notion de communs est porteuse d'un idéal qui s'oppose au concept de propriété privée tel qu'il s'exerce actuellement dans ces domaines. Les racines historiques du mouvement renvoient à la gestion médiévale des biens communaux en régime féodal, où les terres, outils, droits d'usages étaient traités comme des ressources partagées par les personnes occupant le domaine seigneurial. En mettant fin à ce partage à partir du xv^e siècle, le phénomène européen des enclosures, au cours duquel les seigneurs s'approprient les terres en fermant les champs par le biais de haies et de clôtures et demandent un loyer aux paysans qui les cultivent, constitue ainsi l'exemple originel d'un processus de privatisation et de séparation des ressources collectives auquel ce mouvement s'oppose².

Lorsque des lectrices et lecteurs diffusent librement et de manière non-commerciale leurs exemplaires et exemplarisations, ils les traitent de fait comme des biens communs. C'est ce qui s'exprimait à la fois dans les pratiques humanistes de circulation des exemplaires et dans les stratégies de mises en commun des lectures parcellaires. Ces usages correspondent en effet à différentes manières de créer des communautés autour d'objets de lecture que l'on ne considère plus comme *enclos*, strictement séparés et privés, mais comme des lieux d'échange où peuvent se mettre en place des droits nouveaux.

Au sein du mouvement des communs, différentes initiatives prolongent et font écho à de telles pratiques. Des acteurs issus des milieux militants du logiciel libre, comme Richard Stallman et Lawrence Lessig, ont ainsi exploité les tensions juridiques entourant le statut de la copie numérique pour proposer des solutions légales alternatives qui ne nuiraient pas aux possibilités d'appropriation des documents par les utilisateurs, sous la forme de licence de diffusion. La licence GPL (General Public Licence, licence publique générale), qui apparaît en 1989 à l'initiative de Stallman, concerne les droits de reproduction du code informatique³,

2 Elinor OSTROM, *Gouvernance des biens communs : pour une nouvelle approche des ressources naturelles*, Laurent Baechler (trad.), Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2010 (édition originale : *Governing the Commons : The Evolution of Institutions for Collective Action*, 1990).

1 Marie CORNU, Fabienne ORSI et Judith ROCHFELD, « Introduction », dans Marie Cornu, Fabienne Orsi et Judith Rochfeld (dir.), *Dictionnaire des biens communs*, 2^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2021, p. vii à xvi.

2 Florence GAUTHIER, article « Enclosure », dans Marie Cornu, Fabienne Orsi et Judith Rochfeld (dir.), *Dictionnaire des biens communs*, *op. cit.*, p. 506-511. L'article illustre par ailleurs les différences historiques qui ont séparé le mouvement des enclosures qui s'est déroulé en Angleterre de son équivalent français. Cet héritage différencié s'ajoute aux différences juridiques qui séparent les pays de *common law* des pays de droit civil.

3 Sébastien BROCA, article « Copyleft », dans Marie Cornu, Fabienne Orsi et Judith Rochfeld (dir.), *Dictionnaire des biens communs*, *op. cit.*, p. 320-323.

et la licence Creative Commons créée par Lessig en 2001¹, est plus largement employée dans le domaine de la création artistique et de la recherche scientifique. Ces deux dispositifs légaux s'appuient sur la notion de *copyleft*², par écho au *copyright*, pour offrir la possibilité aux créateurs et créatrices de rendre leurs œuvres libres de droits, ce qui permet à la fois d'élargir le domaine public et de le protéger de toute tentative de privatisation. Le principe de ces licences, qui sont désormais employées de manière internationale, était de réorienter la gestion des biens culturels vers les droits des utilisateurs ; appliquées à la littérature, elles facilitent en effet les pratiques de copies et les diverses formes d'appropriation lectorale³.

En déplaçant certains des attendus du cadre légal majoritaire dans lequel s'est inventée la littérature moderne, l'exemplarisation rencontre ainsi des préoccupations culturelles plus larges, qui peuvent dans certains cas lui donner une portée politique. Exemplariser devient en effet, dans un contexte où le statut de la production lectorale reste incertain, une manière d'exercer sur les textes des droits qui ne sont pas toujours reconnus, et qui font signe vers un autre système littéraire qui reste largement à inventer.

1 Danièle BOURCIER, article « Creative Commons », dans Marie Cornu, Fabienne Orsi et Judith Rochfeld (dir.), *Dictionnaire des biens communs*, op. cit., p. 329-333.

2 Richard Stallman définit ainsi la notion de *copyleft* : « Copyleft is a general method for making a program (or other work) free, and requiring all modified and extended versions of the program to be free as well. [...] To copyleft a program, we first state that it is copyrighted; then we add distribution terms, which are a legal instrument that gives everyone the rights to use, modify, and redistribute the program's code, or any program derived from it, but only if the distribution terms are unchanged. Thus, the code and the freedoms become legally inseparable ».

Richard M. STALLMAN, *Free Software, Free Society: Selected Essays of Richard M. Stallman*, Boston, Free Software Foundation, 2002, p. 184.

3 Si les licences libres sont encore peu utilisées dans le domaine littéraire en dehors des règles qui définissent l'entrée dans le domaine public d'une œuvre après la mort de son auteur, on recense tout de même des expérimentations dans différents champs. Certaines maisons d'édition, comme les Éditions du commun, basées à Rennes, ou Des Livres en commun, structure éditoriale de Framasoft, réseau d'éducation populaire structuré autour du logiciel libre, proposent leurs publications dans des licences à *copyleft*. Des initiatives ont également été menées en littérature jeunesse (le site <http://www.litterature-jeunesse-libre.fr/> met ainsi à disposition 1300 livres sous licence libre) et en traduction. On peut par exemple citer, dans ce dernier domaine, l'initiative *Ulysse par jour* de Guillaume Vissac, tentative collaborative de traduction de *Ulysses* de James Joyce dont les propositions ont été faites sous licence Creative Commons : Guillaume VISSAC, *Ulysse par jour*, <http://www.fuigestunepulsion.net/ulyse/>.

Pour un panorama plus complet des usages des licences libres en littérature, voir Lionel MAUREL, « Littérature et culture libre : une rencontre à réinventer ? », dans Catherine Lenoble (dir.), *[Lire+écrire] un livre numérique sur l'édition, la lecture et l'écriture en réseau*, publie.net, 2014 (en ligne : <https://www.publie.net/livre/lireecrire/>).

Quelles compétences pour exemplariser ? Structure des communautés exemplarisantes

Faire du partage des lectures l'horizon idéal de l'exemplarisation doit enfin amener à considérer avec plus d'attention les compétences qu'une telle entreprise requiert de la part des lecteurs et lectrices individuels. On a vu en effet que, face à un exemplaire, les performances de lecture dépendaient autant des propriétés de l'objet auquel on avait affaire que des choix et des habiletés personnels de chacun·e¹. Si l'idéologie du Web social était porteuse de promesses démocratiques contestables, elle pouvait se prémunir d'une certaine accessibilité des plateformes qui, en encadrant l'action des utilisateurs, cherchaient aussi à fournir des outils aisés à prendre en main². En regard, une exemplarisation pensée sur le modèle des communs peut-elle prétendre à une sociabilisation des lectures ouverte à toutes et tous ? Et avons nous, individuellement, les moyens d'exemplariser à notre guise ?

Il faut sans doute, dans ce domaine, se garder des idéalizations et tenir compte des conditions matérielles dans lesquelles tel ou tel geste de lecture devient possible. Parce qu'elle est une intervention seconde et officieuse, l'exemplarisation peut en effet présenter un niveau de difficulté technique important, notamment lorsqu'elle s'oppose directement aux normes matérielles de l'exemplaire concerné. Le cadre numérique a particulièrement accentué cet aspect : de nombreuses opérations sur les textes ne sont réalisables que par des lecteurs et lectrices maîtrisant globalement le code informatique et capables de « lire » l'exemplaire y compris dans ses sous-couches techniques. Comme le signale Espen Aarseth, le numérique multiplie, en proposant des outils de lecture qui sont aussi des outils d'édition et d'écriture, les niveaux auxquels peuvent se situer les utilisateurs dans la hiérarchie technique³. De la même manière, les premières communautés associées au mouvement des communs numériques étaient des communautés de hackers, c'est-à-dire d'utilisateurs et d'utilisatrices d'élite, qui se sont appuyés sur leur maîtrise des logiques internes de l'informatique pour

1 Voir chapitre 5.

2 La notion d'accessibilité est bien entendu toute relative dans un tel cadre : les facilités d'utilisation des outils numériques dépendent en effet essentiellement du niveau de littératie informatique préexistant chez les utilisateurs et utilisatrices. On veut dire ici que la prise en main ne nécessite qu'une familiarisation avec l'interface, et non des connaissances plus étendues sur les techniques informatiques sollicitées (bien que de telles connaissances soient évidemment utiles pour avoir une pleine connaissance du fonctionnement de ces plateformes). Soulignons par ailleurs qu'on ne peut pas parler d'accessibilité au sens étendu pour ces sites, car leurs interfaces ne s'adaptent pas toujours aux besoins des lecteurs et lectrices handicapé.e.s. : en d'autres termes, ils programment, comme de nombreux sites, une consultation pour un certain type de corps de lecture, et en excluent d'autres.

3 Espen J. AARSETH, *Cybertext, op. cit.*, p. 163-176.

défendre un modèle de propriété mieux adapté à leurs usages¹. Certaines des exemplarisations les plus subversives, souvent illégales, demandent de fait des compétences de *hacking* : interpoler un texte numérique protégé, supprimer certaines protections légales pour le télécharger et le diffuser peut présenter une difficulté technique importante. Ainsi, la critique adressée par Emmanüel Souchier et Michel Jeanneret aux discours de promotion du Web social peut-elle en partie s'appliquer à un idéal de partage plus égalitaire des lectures :

La démocratisation annoncée par les idéologues se traduit finalement par un éclatement, une complexification des compétences d'écriture : en se propageant, mais sous des formes complexes, l'institution de l'image du texte appelle des compétences particulières, des lucidités particulières, que les programmes éducatifs ne prennent pas en charge et qui relèvent, ainsi, des habiletés et des opportunités².

Cependant, plutôt qu'un reproche, on peut voir dans cette différenciation des compétences une nuance utile qui permet de préciser la structuration des communautés exemplarisantes telles qu'elles peuvent se constituer autour d'objets de lecture partagés.

S'il est vrai que ces communautés ne sont pas dépourvues de hiérarchies, elles sont néanmoins animées, dans les cas cités précédemment, par une notion du bien commun qui va favoriser l'appropriation à différents niveaux de compétences lectorales. Les communautés de hackers peuvent ainsi donner accès à des lecteurs et lectrices moins initiés à des textes qu'ils pourront ensuite diversement modifier (par annotation, conversion, remise en forme...). On en a vu un exemple avec la version mise en ligne des *Mémoires d'un jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir, qui constitue en droit un partage illégal du texte, encore sous droit d'auteur. La personne à l'origine de son piratage se revendique néanmoins comme un « bon corsaire (hacker)³ » poursuivant des buts pédagogiques : la mise en ligne du texte permet en effet de fournir une version partagées aux étudiant.e.s qui doivent l'annoter. La communauté momentanément formée autour de cet exemplaire commun rassemble donc des acteurs et actrices aux compétences diverses, mais qui y ont tous laissé leur marque à différents niveaux techniques. Cette situation rappelle par certains aspects celle des lecteurs humanistes

1 Richard Stallman, par exemple, revendique son statut de *hacker* et milite pour l'adoption d'une définition large et positive du terme, qu'il associe à une créativité formelle et technique : « hacking means exploring the limits of what is possible, in a spirit of playful cleverness ».

Richard M. STALLMAN, « On Hacking », <https://stallman.org/articles/on-hacking.html>, 2002.

2 Yves JEANNERET et Emmanüel SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication & Langages*, n° 145, 2005, p. 3-15 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3351), p. 13.

3 ÉTUDIANT·E·S DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, *FRA3314 – Littérature et philosophie : Mémoires d'une jeune fille rangée*, op. cit.

recourant à des relieurs ou des artistes pour personnaliser leurs exemplaires selon leurs désirs : une exemplarisation n'a pas à dépendre nécessairement de mes seules compétences.

On ajoutera enfin que parmi les différents types d'exemplarisation possibles, nombre restent très accessibles et relèvent au sens strict de pratiques « pauvres », ne requérant que très peu d'outils ou de compétences techniques. C'est le cas de nombreuses pratiques papier, notamment de l'arpentage qui, en contexte éducatif, a aussi pu être utilisé pour réduire les coûts de la lecture en limitant le nombre d'exemplaires utilisés dans un groupe. Concernant le numérique, il est toujours possible sans être un·e grand·e pirate de se livrer à la diffusion de copies en pair à pair par des moyens assez « artisanaux », par exemple en faisant circuler une clé USB. Si tout le monde n'a pas toujours les moyens de faire lire sa lecture, on peut considérer que l'essentiel des lecteurs et lectrices ont les moyens de lire la lecture de quelqu'un d'autre, ce qui reste une manière de créer du commun sans pour autant soumettre tout un chacun à une injonction à la productivité lectorale. C'est alors la capacité à découvrir des exemplaires modifiés qui peut entrer en jeu, et avec elle une familiarité plus large avec les modes de diffusion des exemplaires papier et numériques qui requiert malgré tout une certaine littératie médiatique¹.

Ainsi les pratiques de mise en commun des exemplaires qui appuient certaines formes d'exemplarisation permettent-elles de reconsidérer le rôle joué par les lecteurs et lectrices non seulement dans la production mais aussi dans la diffusion des textes. Elles révèlent que l'exemplaire peut constituer un point de rencontre et d'échanges qui échappe en partie, du fait de son existence « sous main de lecteur », aux circuits institutionnels et commerciaux dominants. Peuvent alors s'inventer d'autres communautés de lecture que celles pensées par Stanley Fish autour d'un cadre interprétatif commun² : des communautés de pairs fondées sur la circulation des exemplaires, qui ne se construisent pas à l'écart de toute hiérarchie mais où se mettent néanmoins en place d'autres droits d'accès et de transformation des textes, d'autres manières de lire.

1 Par cette formule j'englobe une familiarité avec les environnements de lecture à la fois papier et numériques. On notera que la remarque de Souchier et Jeanneret concernant l'exclusion des programmes scolaires des compétences numériques doit être aujourd'hui nuancée : en France, la mise en place d'une option Numérique et sciences informatiques (NSI) dans les deux dernières années du lycée, dans la continuité de la discipline « sciences numériques et technologie » enseignée depuis 2019, ainsi que la création en 2022 d'une agrégation d'informatique témoignent *a minima* d'une volonté institutionnelle d'élargir les compétences numériques enseignées au-delà de la seule bureautique.

2 Stanley FISH, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980.

C. La bibliothèque des exemplarisations : idéal théorique d'un lieu commun

L'appropriation sans droit absolu de propriété telle qu'elle se dessine dans les procédés de mise en commun des exemplaires invite en dernier lieu à considérer, au-delà des questions éthiques, économiques et politiques que soulèvent les pratiques d'exemplarisation, l'idéal théorique dont elles peuvent être porteuses. Dans leur potentiel subversif sur le plan légal comme sur le plan culturel, elles dessinent en effet le modèle d'une autre relation aux textes, qui redéfinit le rôle de la lecture dans des termes non-allographiques. En affirmant son caractère productif, l'exemplarisation fait signe vers un idéal matériel qui nourrit déjà plus ou moins sourdement le rapport que chacun·e est susceptible d'entretenir au littéraire, et qui se manifeste chaque fois que nous tentons nous-mêmes par des moyens inventés de faire lire nos exemplaires, ou que nous aspirons à lire ceux des autres. Ce sont les contours de cet idéal que j'aimerais tenter d'esquisser ici, en considérant ce que la réunion de nos lectures individuelles peut *instituer*, ce qu'elle contribue à construire matériellement et théoriquement. Cette institution nouvelle de la lecture prendra, dans une logique toute étymologique qui m'est aussi dictée par la nature matérielle des exemplaires, la forme d'un *lieu* à la fois concret et imaginaire, organisé dans l'espace et dans la langue. Pour en définir les contours, on retrouvera d'abord pour un temps une notion médiévale parente de celle d'exemplaire : l'*exemplum*. Rhétorique et mémoriel, ce « lieu » se construit par un double mouvement d'appropriation concentrée et déconcentrée de la lecture, mouvement qu'il nous faudra suivre pour l'envisager au sein d'une structure plus large, d'un lieu théorique plus vaste : une bibliothèque idéale et matérielle, lieu commun de nos exemplarisations.

Exemplaire / exemplum : le modèle du lieu commun médiéval

J'ai rappelé plus haut ce que le mouvement des communs devait à une conception médiévale et pré-capitaliste de la propriété : le partage des ressources communales en régime féodal inspire ainsi, dans une actualisation démocratique, la création d'un mode de gestion alternatif des biens. Il se trouve que la période médiévale nous fournit également une notion qui peut nous aider à repenser la place de l'exemplarisation dans le cadre d'une mise en commun des exemplaires : l'*exemplum*. Il a déjà été question de ce terme, qui renvoie à la racine latine nourrissant aussi le sens d'« exemplaire »¹ : il désigne un type de récit bref

1 Voir chapitre 3.

porteur d'une morale et visant, en contexte judiciaire aussi bien que dans le cadre de la prédication, à présenter aux auditeurs et lecteurs un comportement digne d'imitation. Au-delà de son sens direct, c'est l'autorité littéraire qui s'attache à l'*exemplum* et la manière dont elle se constitue qui doivent retenir notre attention. En effet, un texte ne se solidifie en tant qu'*exemplum* qu'à travers une forme de production collective, qui implique sa reprise et sa circulation entre plusieurs lecteurs et fait entrer en jeu différentes pratiques d'appropriation. Se crée ainsi, comme le rappelle Mary Carruthers, un *lieu commun* dont la valeur est déterminée par les différents ajouts qu'il permet de tenir ensemble :

En tant que « composition », l'*exemplum* écrit est expansif ; il offre un « lieu commun » qui recueille commentaires ultérieurs, gloses, références à mesure que les lecteurs l'étudient, l'adaptent, le reformulent, le méditent. Ce sont bien le commentaire et l'imitation qui font du texte un *auctor* – non pas les activités de son auteur, mais de ses lecteurs. Voilà qui, il me semble, est bien éloigné d'un culte de la *lettre* [literacy], mais montre parfaitement la nature institutionnelle de la *littérature* dans une culture mémorielle¹.

Cette culture mémorielle qu'étudie Carruthers pour la période médiévale, prolongeant les héritages de la culture rhétorique antique, est aussi, il faut le souligner, une culture *matérielle* : le « lieu commun » qu'est métaphoriquement l'*exemplum* dans la mémoire collective existe aussi de manière plus concrète dans les exemplaires qui accueillent gloses et commentaires des lecteurs. On notera d'ailleurs que la « common place² » que constitue l'*exemplum* renvoie au genre des *commonplace books*, type de carnets de lecture formant un recueil de citations, de morceaux choisis et d'informations en tous genres, qui avaient généralement une fonction d'aide-mémoire. La culture médiévale, parce qu'elle est antérieure à une approche allographique des textes, ne fait pas de distinction stricte entre cette mémoire littéraire, construite collectivement, et les pratiques matérielles qui la nourrissent. En témoigne notamment la polysémie de la « collation » lectorale, opération multiple qui comprend « la réunion de textes, les conversations qu'ils inspirent, et le fait de s'en nourrir tout en se nourrissant réellement au cours d'un repas communautaire³ ». Rappelons que collationner désigne également le fait de comparer des exemplaires, d'en recenser les ressemblances et les différences dans un but qui peut être philologique et viser à établir la

1 Mary J. CARRUTHERS, *Le livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Diane Meur (trad.), Paris, Macula, 2002 (édition originale : *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1990), p. 310.

2 C'est le terme employé en anglais par Mary Carruthers. Voir Mary J. CARRUTHERS, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 264.

3 Mary J. CARRUTHERS, *Le livre de la mémoire*, *op. cit.*, p. 315.

conformité d'un texte vis-à-vis d'un hypothétique original, mais où l'on peut tenter de voir aussi, à la lumière de la convivialité évoquée, une autre forme de lecture sociable.

Dans un tel cadre, l'exemplarisation se confond non seulement avec la réception elle-même, mais aussi avec la production de tout nouvel exemplaire : seul ce qui a été suffisamment approprié peut finalement donner lieu à des volumes supplémentaires. Intervenir dans un texte est ainsi une manière de signaler qu'il mérite de devenir « une source publique¹ », et donc de lui donner un avenir mémoriel et matériel : ce qui vaut d'être mémorisé sera en effet copié, cité, reproduit et déformé. Les points communs entre ce processus et les modes d'appropriation du texte numérique ont souvent été relevés, mais rarement dans une perspective qui tienne compte des similarités matérielles en jeu et de ce qu'elles décalent de nos perceptions dualistes du littéraire. L'opération de copie, machinique et non plus manuscrite, participe en effet en informatique à une « mise en mémoire » technique qui soutient d'une autre manière les possibilités d'appropriation lectorale d'un texte :

[L]e processus de communication et de circulation de l'écrit numérique participe non pas uniquement à diffuser le texte original, mais à le déconstruire et à le recomposer à travers les activités de lecture-écriture, créant à travers les réseaux une infinité de copies non identiques au texte original².

Ce qui s'exprime ici ne correspond pas nécessairement, on l'a vu, à la réalité de l'espace éditorial numérique tel que lectrices et lecteurs peuvent en faire l'expérience, mais décrit plutôt ce que voudrait être un numérique structuré par une mise en commun des textes et une appropriation continue des exemplaires : un espace idéal organisé par des principes techniques et légaux spécifiques instituant autrement la littérature.

Le détour par la pensée médiévale doit nous aider à prendre conscience du fait que cet idéal dans lequel s'inscrit aussi l'exemplarisation est bien un idéal *matériel*, c'est-à-dire un lieu où se rencontrent sans contradiction l'abstrait et le concret de la lecture, et où le métaphorique et le technique peuvent se penser ensemble sans risque de malentendu. Au sein de cet idéal matériel, on constate que coexistent deux types d'appropriation, déjà identifiés à l'ouverture de ce chapitre, et qui trouvent ici, à l'aune du modèle d'autorité collective de l'*exemplum*, deux emplois différents : une appropriation concentrée au sein d'un même

1 *Ibid.*, p. 312.

2 Raja FENNICHE, « Hyperlecture et culture du lien », dans Claire Bélisle (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2017, p. 164-178 (en ligne : <http://books.openedition.org/pressesenssib/1092>, consulté le 28 juillet 2022), p. 171.

exemplaire, par ajouts de différentes couches lectorales (ce dont rend compte entre autres le modèle de la glose médiévale), et une appropriation déconcentrée, reposant sur la copie et la dissémination d'extraits de texte par le biais d'une multiplication des objets de lecture, ce qu'implique aussi la reprise par imitation des *exempla*.

Ces deux formes d'exemplarisation ont vraisemblablement coexisté au long de l'histoire de la littérature ; et si la première semble s'accommoder plus naturellement des propriétés de l'exemplaire imprimé quand la deuxième renverrait au mode d'existence des exemplaires numériques, elles se retrouvent sur tous les supports. Elles engagent d'une part un rapport collectif à l'exemplaire unitaire, et d'autre part un rapport individuel à la collection des différents exemplaires d'un texte. Dans un contexte de production où les livres comme les copies numériques ne sont plus des biens rares comme au Moyen Âge, l'appropriation concentrée peut ainsi être comprise comme une manière de valoriser de façon non-marchande un objet de lecture particulier par l'addition de traces de lecture parfois contrastées. L'appropriation déconcentrée renverra pour sa part à une dispersion de l'autorité littéraire, décomposée en autant de performances individuelles et de variations matérielles. C'est dans le mouvement entre ces deux termes que peut s'inventer un idéal matériel de la lecture, et avec lui un lieu commun plus vaste où rassembler, concrètement et abstraitement, le produit de nos exemplarisations.

Une « chambre à nous » ? Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek et la bibliothèque des exemplarisations

Quelle serait la forme adoptée par ce lieu commun où pourraient se rencontrer, sur le modèle de l'*exemplum* médiéval, nos exemplaires et nos exemplarisations, qu'elles soient concentrées ou déconcentrées, matériellement stratifiées ou dispersées, pour d'innombrables collations ? Sans doute celui d'une bibliothèque des lectures, archive ouverte d'une matière littéraire toujours susceptible d'évolutions. C'est du moins ce que semble suggérer le projet singulier mené autour de l'exemplarisation par l'artiste suédoise Kajsa Dahlberg en 2006 sous le nom *Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek (A Room of One's Own/A Thousand Libraries)*¹. L'initiative naît d'une frustration : souhaitant offrir le texte de Virginia Woolf *A Room of One's Own* à un ami dans sa traduction suédoise, Dahlberg constate qu'il est épuisé en librairie. Elle l'emprunte alors en bibliothèque avec l'intention de le scanner pour le diffuser

1 Virginia WOOLF, Kajsa DAHLBERG et alii, *Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek (A Room of One's Own/A Thousand Libraries)*, op. cit.

gratuitement, mais remarque que l'exemplaire qu'elle consulte a été annoté¹. Cela lui donne l'idée de compiler toutes les marques des exemplaires qu'elle pourra trouver en bibliothèque : elle identifie plus d'une centaine de livres annotés, dont elle photocopie les *marginalia* avant de les réunir dans un volume unique, qui reproduit le texte de Woolf dans la traduction de Jane Lundblad, la seule disponible en suédois à cette époque². Le nouveau livre ainsi créé est distribué en mille exemplaires au public assistant à l'exposition du projet, et réintroduit dans les bibliothèques suédoises aux côtés des œuvres de Woolf, Kajsa Dahlberg étant mentionnée dans les catalogues comme « éditrice » du texte³. L'artiste choisit de laisser la couverture blanche, sans mention d'auteur ou de titre, ce qui renvoie à la fois à son désir que le fac-similé se mêle aux autres livres des rayonnages liés à Woolf et à la dimension « pirate » de ce projet⁴ : l'« édition » proposée par Dahlberg repose en effet sur un processus de copie et de diffusion illégal de la traduction de Lundblad, protégée par le droit d'auteur.

-
- 1 Lina KALMTEG, « Bokklotter får ett eget rum », *Svenska Dagbladet*, 14 novembre 2006 (en ligne : <https://www.svd.se/a/bbe4d080-634c-3a98-b314-f928e15a2380/bokklotter-far-ett-eget-rum>, consulté le 1^{er} août 2022).
 - 2 Virginia WOOLF, *Ett eget rum och andra essäer*, Jane Lundblad (trad.), Stockholm, Tiden, 1958 (édition originale : *A Room of One's Own*, 1929).
 - 3 C'est ce qu'indique le catalogue commun des bibliothèques de Suède : <http://libris.kb.se/bib/13561826?vw=full&tab1=vers>, consulté le 20 septembre 2022.
 - 4 Mats DAHLSTRÖM, « A Book of One's Own: Examples of Library Book Marginalia », dans Rosalind Crone et Shafquat Towheed (dir.), *The History of Reading, Volume 3: Methods, Strategies, Tactics*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2011, p. 115-131, p. 118.

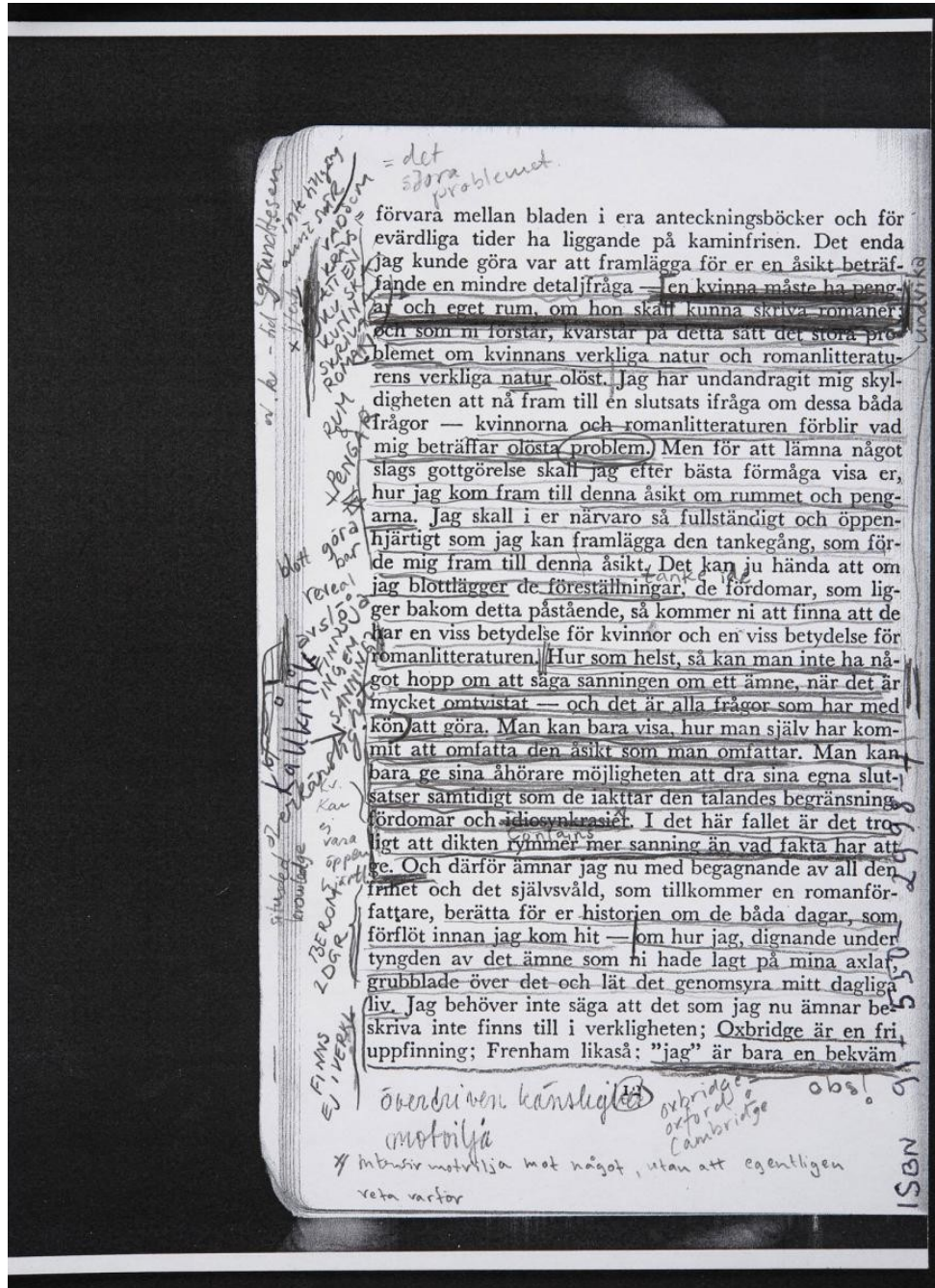


Figure 52 : Virginia WOOLF, Kajsa DAHLBERG et alii, *Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek*, p. 12, déplacement des annotations sur la tranche photocopiée.

Par bien des aspects, *Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek* cherche à rendre hommage à une culture de l'exemplarisation à travers une démarche qui invente, au sein même des rayonnages des bibliothèques institutionnelles, une autre forme de lecture publique. Le projet, il faut le remarquer, fait se rencontrer des formes plurielles d'appropriation des livres et des techniques de reproduction photographiques et numériques, qui ont servi à « additionner » les différentes couches d'annotations pour créer le fac-similé final. S'y équilibrent aussi une exemplarisation concentrée, qui passe par la collation matérielle d'une centaine d'exemplaires

dont les marques lectorales vont se cumuler, permettant de faire apparaître certaines récurrences (les phrases les plus soulignées deviennent ainsi, par recouvrement des différents traits, presque illisibles) et certaines originalités (la dimension multilingue des annotations par exemple), et une exemplarisation déconcentrée, qui débouche sur la dissémination de copies nouvelles et partiellement illicites. Il faut d'ailleurs souligner que l'œuvre, dans ses origines, vise entre autres à remettre en circulation un texte épuisé en librairie et dont l'accessibilité est à l'époque limitée. La démarche de Dahlberg est proche, de ce point de vue, du mouvement des communs culturels en ce qu'elle assume sa propre illégalité au nom d'une autre forme de propriété et de conception de la lecture comme bien public, un idéal qui n'est pas en contradiction avec la mission que remplissent les bibliothèques publiques, dont le fonctionnement s'écarte des logiques marchandes qui peuvent affecter la circulation des textes.

Toutes ces caractéristiques conduisent Mats Dahlström à qualifier le fac-similé produit par Dahlberg d'« anti-édition¹ ». La démarche de l'artiste prend en effet le contre-pied des logiques éditoriales traditionnelles, en ne cherchant pas à rendre compte d'un texte auctorial idéal établi à partir de la comparaison de différentes versions dont on effacerait les dissemblances en vue d'une unification qui fasse autorité. L'objectif est bien plutôt, pour le dire dans les termes qui nous intéressent ici, d'éditer simultanément tous les exemplaires consultés, ce qui produit tout autre chose qu'un texte auctorial : la condensation polyphonique de centaines d'exemplarisations anonymes. Le fac-similé de Dahlberg est en quelque sorte *surapproprié* : il illustre à quel point l'exemplarisation est une chaîne créative qui peut toujours être prolongée. C'est aussi ce qui explique que l'objet final ne soit pas un produit lisse comme pourrait l'être une édition professionnelle officielle, qui chercherait justement à effacer les couches successives d'interventions extérieures : celles-ci restent visibles dans le travail réalisé, qui est loin d'être uniforme et dont les accros matériels sont perceptibles en différents endroits. Certaines annotations sont ainsi, faute d'espace, déplacées sur la tranche photocopiée du livre, dans un lieu impossible créé par l'image aplanie du volume qui permet d'accueillir la multiplicité des contributions. De cette manière, Dahlberg entend intégrer la lecture au texte en lui offrant un espace de publication : « I think that is really interesting, how underlining made in a private situation becomes a common reference. In a discussion not only referring to the text itself, but to underlining that has been made over and over again. In this

1 Mats DAHLSTRÖM, « A Book of One's Own: Examples of Library Book Marginalia », *op. cit.*, p. 125 et suivantes.

way, the act of reading becomes a part of the text itself¹. » Il faut souligner la manière dont une telle déclaration résonne avec le modèle d'autorité littéraire évoqué par l'*exemplum* médiéval : par un processus répété d'appropriations partagées, le texte s'hybride d'une participation lectorale qui en fait un objet véritablement public.

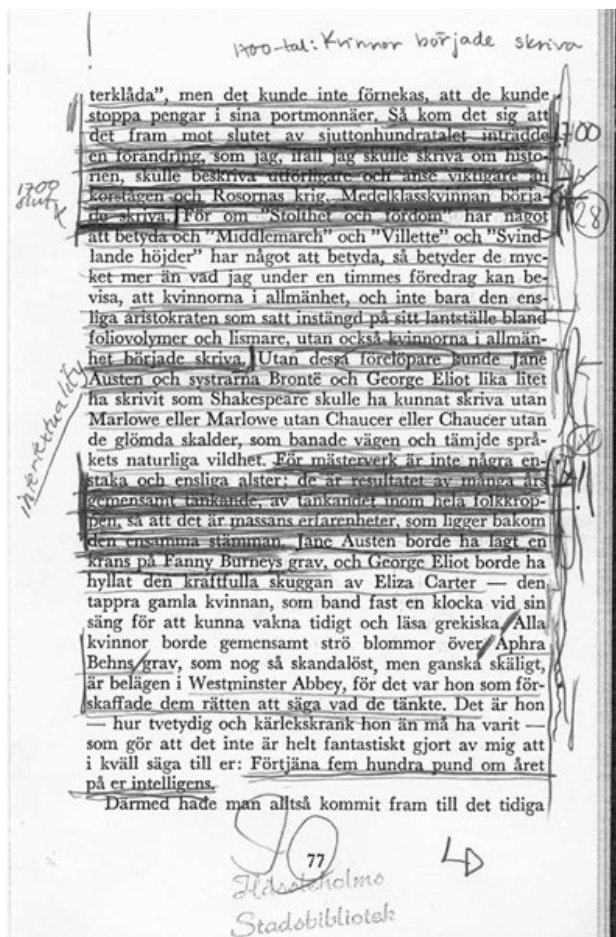


Figure 53 : Virginia WOOLF, Kajsa DAHLBERG et alii, *Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek*, p. 77, phrase la plus soulignée du volume.

En rendant lisible l'accumulation de ces traces de lecture, Dahlberg prolonge de plus d'une manière singulière le propos développé par Woolf dans son texte². Il y est en effet question de la place marginale des femmes dans la création littéraire, et de la difficulté d'y faire entendre des voix qui sont souvent, pour des raisons matérielles que l'autrice analyse,

1 *Kajsa Dahlberg in a conversation with Niklas Östholm*, Stockholm, Index, 2007, p. 4, cité par Mats DAHLSTRÖM, « A Book of One's Own: Examples of Library Book Marginalia », *op. cit.*, p. 124-125.

2 On notera cependant que le projet, s'il résonne avec le propos de *A Room of One's Own*, est également indifférent à une certaine parole auctoriale : l'opposition de Woolf aux *marginalia* de lecture, que l'on a évoquée plus haut, est tout à fait ignorée. Il n'est de toute façon pas certain que les observations de Woolf lectrice puissent s'appliquer telles quelles à la réception de ses propres œuvres. Le choix de cet exemple illustre qu'il en soit le caractère souverain des appropriations lectorales de ce type.

condamnées à l’anonymat ou au silence. C’est d’une certaine manière aux voix tout aussi assourdies de la lecture, *marginales* à plus d’un titre, que Dahlberg entend faire une place, sans pour autant que l’on puisse identifier les multiples mains intervenant sur les différents exemplaires utilisés. Des effets de sens naissent alors de l’accumulation des marques. L’une des phrases les plus soulignées du texte est en effet la suivante :

För mästerverk är inte några enstaka och ensliga alster ; de är resultatet av många års gemensamt tänkande, av tänkandet inom hela folkroppen, så att det är massans erfarenhet, som ligger bakom den ensamma stämman¹.

For masterpieces are not single and solitary births ; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice².

Car les chefs-d’œuvre ne naissent pas isolés et solitaires ; ils sont le fruit de nombreuses années à penser en commun, à penser par le corps des gens, de sorte que l’expérience de la masse est derrière la voix solitaire³.

Cette expérience de la masse est d’une certaine manière manifestée par l’addition des traces de lecture à laquelle procède Dahlberg, créant ainsi un lieu commun pour abriter ce qui, tout en ne faisant pas œuvre, peut néanmoins nourrir une polyphonie exemplarisante.

La nature exacte de ce lieu commun mérite commentaire : on constate qu’il est double. Au niveau des objets individuels, d’abord, chaque exemplaire du fac-similé correspond, sur le modèle de l’*exemplum*, à la réunion d’interventions qui témoignent du devenir-public d’un texte et de sa mise en mémoire collective (autour par exemple des phrases les plus soulignées et commentées) comme de son appropriation matérielle. Il offre une forme de glose à l’autorité partagée. Le fac-similé, comme le remarque Trine Friis Sørensen, constitue de ce point de vue une archive dont la structure est déterminée par la composition typographique des éditions de la traduction de Jane Lundblad⁴. Mais à cette archive collective unitaire, qui

1 Virginia WOOLF, Kajsa DAHLBERG *et alii*, *Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek (A Room of One’s Own/A Thousand Libraries)*, *op. cit.*, p. 77.

2 Virginia WOOLF, *A Room of One’s Own*, Londres, Grafton Books, 1977 (édition originale : Hogarth Press, 1929), p. 72.

3 Virginia WOOLF, *Un lieu à soi*, Marie Darrieussecq (trad.), Paris, Denoël, 2016 (édition originale : *A Room of One’s Own*, 1929), p. 59. La traduction de Clara Malraux, publiée chez Gonthier en 1965, mentionne pour sa part, plutôt que le « corps des gens » (que la traduction suédoise désigne elle aussi par « folkroppen », et qui correspond à l’anglais « the body of the people » chez Woolf), « l’esprit d’un peuple entier ». On comprendra pourquoi le choix de la traduction de 2016 était nécessaire dans ce contexte ; en comparaison, celle de 1965 résonne presque de manière allographique.

4 Trine Friis SØRENSEN, « Judith Shakespeare – Undead or Alive? On Kajsa Dahlberg’s Artist Book & A Room of One’s Own / A Thousand Libraries », dans Nanna Stjernholm Jepsen et Signe Kahr Sørensen (dir.), *Notes on Location*, Copenhague, Eller med a, 2016, p. 76-85 (en ligne : https://www.academia.edu/12054563/Judith_Shakespeare_Undead_or_Alive_On_Kajsa_Dahlberg_s_Artist_Book_A_Room_of_One_s_Own_A_Thousand_Libraries, consulté le 28 juillet 2022), p. 84.

concentre par superposition différents exemplaires, on doit aussi ajouter une archive plus large : le lieu de la bibliothèque elle-même. Le projet de Dahlberg, en effet, naît du fonctionnement des bibliothèques publiques, et y revient par le biais du dépôt du fac-similé. En archivant les nouveaux exemplaires produits, les bibliothèques suédoises introduisent dans leurs rayonnages et dans leur système de classement des artefacts au statut incertain, susceptibles de perturber les logiques d'attribution et toute la structure institutionnelle qui les sous-tend.

Ce geste invite à rêver à une bibliothèque qui accueillerait plus globalement, et de manière concertée, toutes les formes d'exemplarisation à des fins de diffusion et d'archivage¹. Il permet aussi de souligner que les bibliothèques et leurs archives, qu'elles se consultent dans des rayonnages ou sur écran, sont déjà les lieux de prédilection d'une collation des différents exemplaires d'un texte, et rassemblent également une masse publique de traces de lecture dans les volumes qu'elles abritent². Cependant, une véritable bibliothèque des exemplarisations demanderait d'élargir considérablement les conditions d'accueil des exemplaires, de modifier la structure de l'archive afin que puissent y être classées, à côté des exemplarisations papier, toutes les exemplarisations numériques. Elle constituerait donc un lieu double, à la fois analogique et numérique : l'endroit d'un *hébergement* en plusieurs dimensions des exemplaires, ouvert à leurs lecteur·ice·s. À ces deux formes de spatialisation, il faut ajouter le caractère également double de la notion d'archive, qui peut contribuer à en faire l'espace symbolique d'un paradigme matériel de la lecture : elle représente, comme l'*exemplum* médiéval, un lieu à la fois concret (des salles ou des serveurs, un système de classement, des gestes de traitement des documents) et abstrait (le dépositaire de la mémoire)³. En établissant un parallèle entre le « lieu à soi » souhaité par Virginia Woolf et la bibliothèque, *Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek* suggère ainsi que le lieu privé de la lecture et le

1 Une telle bibliothèque, il faut le souligner, a des liens de parenté avec la librairie idéale des interpolateurs inventée par Sophie Rabau et Whoever dans *L'art d'assaisonner les textes*. Cette proximité s'explique entre autres par un intérêt commun pour les conceptions non-allographiques de la lecture et les productions officielles. Bien que la bibliothèque évoquée ici soit, comme la librairie des interpolateurs, à visée non-commerciale, elle s'en différencie au moins sur le plan des rapports avec ses usagères et usagers, dans la mesure où la librairie prend pour sa part des commandes de client.e.s. Pour autant, les questions concernant le classement et l'indexation des interpolations risquent fort de se poser dans des termes similaires en ce qui concerne les exemplaires.

Sophie RABAU, *L'art d'assaisonner les textes*, op. cit., p. 493-523.

2 En témoigne par exemple l'initiative « Found in a Library Book » de la bibliothèque publique d'Oakland, qui constitue une forme d'exposition en ligne des objets et marques laissés dans les volumes des collections. On notera que le fait même de les exposer de cette manière constitue aussi une forme d'exemplarisation d'origine institutionnelle.

OAKLAND PUBLIC LIBRARY, « Found in a Library Book », <https://oaklandlibrary.org/found-in-a-library-book/>, 2022.

lieu public de son partage puissent fusionner en une institution inédite, émanant d'un autre système, lieu théorique propre à abriter, peut-être, un idéal matériel de la lecture.

L'archive disséminée de nos lectures

Un dernier point reste alors à éclaircir : quelle serait la structure d'une archive destinée à accueillir des créations lectorales dérivées ? Le lieu de l'archive, en effet, est aussi un lieu de pouvoir, un lieu de commandement (*archè*) porteur de sa propre loi¹. Est-il alors possible de concevoir un modèle théorique de ce lieu qui ne mette pas en danger son caractère commun, et qui lui assure l'ouverture la plus large à toutes les créations lectorales sans que celles-ci ne tombent sous le contrôle exclusif d'un nombre réduit d'archontes, d'archivistes et gardiens responsables d'une mémoire matérielle à laquelle toutes et tous n'auraient pas librement accès ?

Cette difficile équation est celle à laquelle se confrontent les bibliothèques réelles, dans leur mission de mise à disposition du public des exemplaires papier comme numériques. Dans un contexte politique où nombre de pays réduisent les subventions publiques qui leur sont allouées, et où la marchandisation des données comme de la numérisation des textes tendent à privatiser les archives et à en restreindre l'accès, elles doivent résister à des monopoles en formation comme celui de l'entreprise Google Books². Pourtant, comme le rappelle Françoise Benhamou, au front de la bibliothèque de Boston on lit toujours l'inscription : « Libre à tous » (*Free to all*)³. La formule est porteuse d'un idéal que toutes les bibliothèques publiques n'atteignent pas mais dont elles peuvent néanmoins se réclamer. C'est sur cet idéal que voudrait également s'appuyer l'idée théorique d'une bibliothèque des exemplarisations. Elle s'inscrit ainsi dans une longue lignée de bibliothèques rêvées, dans le sillage de la « bibliothèque universelle » de Kurd Lasswitz⁴, qui contient tous les livres passés

3 Jacques DERRIDA, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 14. Chez Derrida, c'est à travers la fonction de consignation que s'exprime cette double dimension matérielle et abstraite : ce geste de rassemblement opéré au sein de l'archive lui confère à la fois un lieu concret et la forme organisée et idéalisée d'un *corpus*. Cette idée de corpus est sans doute trop uniforme pour une hypothétique bibliothèque des exemplarisations.

1 *Ibid.*

2 Robert DARNTON, *Apologie du livre : demain, aujourd'hui, hier* (2009), Jean-François Sené (trad.), Paris, Gallimard, 2010 (édition originale : *The Case for Books: Past, Present, and Future*, 2009).

3 Françoise BENHAMOU, article « Bibliothèque numérique universelle », dans Marie Cornu, Fabienne Orsi et Judith Rochfeld (dir.), *Dictionnaire des biens communs*, 2^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2021, p. 81-84.

4 Kurd LASSWITZ, « La bibliothèque universelle », François-Guillaume Lorrain (trad.), *La Nouvelle Revue Française*, n° 565, 2003, p. 337-361 (édition originale : « Die Universalbibliothek », 1904).

et à venir. Très exploité dans l’imaginaire littéraire, cet idéal a également été réactivé par la numérisation massive des documents dans les dernières décennies : au sein du mouvement des communs, on peut désormais rêver à une bibliothèque universelle numérique¹. La particularité de la bibliothèque des exemplarisations par rapport aux modèles qui la précèdent est qu’elle se structure activement autour d’un archivage de tous les supports d’inscription, et qu’elle aspire à être alimentée par les lecteurs et lectrices. En conséquence, elle se doit de défendre, comme la bibliothèque numérique universelle, une accessibilité étendue de ses collections ; mais elle doit aussi, comme la bibliothèque de Lasswitz ou, à plus forte raison, celle imaginée par Borges, héberger tous les exemplaires sans exercer de sélection.

Une telle bibliothèque, toute théorique qu’elle soit, peut de ce point de vue trouver à s’inspirer de l’organisation des archives numériques en ligne, et plus spécifiquement des archives amateur. Ces dernières, qui se multiplient depuis quelques décennies de façon plus ou moins sauvage, permettent en effet de dessiner le profil de ce qu’Abigail De Kosnik a nommé, par la fusion de deux concepts derridiens, une « archive rouée » (*rogue archive*). Elle en propose une définition qui rend compte de ce qu’elle considère comme une démocratisation de l’accès aux archives et de leur gestion sur le web :

What I call *rogue archives* are defined by : constant (24/7) availability ; zero barriers to entry for all who can connect to the Internet ; content that can be streamed or downloaded in full, with no required payment, and no regard for copyright restrictions (some rogue archivists digitize only what is already in the public domain) ; and content that has never been, and would likely never be, contained in a traditional memory institution².

Ces archives amateur sont, il faut le souligner, au moins en partie des archives pirates : elles contournent les limitations du *copyright* pour permettre à ceux et celles qui les consultent de télécharger et copier librement leur contenu. Ainsi, la conservation des documents se mêle à leur dissémination auprès d’utilisateurs et d’utilisatrices qui pourront les modifier mais aussi, le cas échéant, participer à leur réarchivage ou ajouter eux-mêmes des documents. Tout en maintenant l’accès à des ressources numériques qu’elles sauvegardent de manière souvent plus efficace que les bibliothèques institutionnelles³, les archives rouées déconcentrent l’autorité archivistique en remettant des copies entre les mains de multiples acteurs. Ce type de

1 Françoise BENHAMOU, article « Bibliothèque numérique universelle », dans *Dictionnaire des biens communs*, *op. cit.*

2 Abigail DE KOSNIK, *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fandom*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2016, p. 2.

3 Voir Joël FAUCILHON, « Portrait du pirate en conservateur de bibliothèque », dans Marin Dacos (dir.), *Read/Write Book: Le livre inscriptible*, Marseille, OpenEdition Press, 2010, p. 61-68 (en ligne : <http://books.openedition.org/oep/153>, consulté le 28 juillet 2022).

circulation évoque également la manière dont les textes numériques sont susceptibles de se diffuser par copies successives d'une lectrice à l'autre et, ce faisant, d'évoluer au fil du temps de manière plus ou moins voyante. C'est ainsi, souligne Matthew Kirschenbaum, qu'une œuvre littéraire théoriquement éphémère comme *Agrippa* a pu survivre en ligne après que son code a été piraté :

I have had a copy of “Agrippa” saved on my computer's hard drive since 1995, and because I happen to enjoy it I have reread the text on a number of occasions since. Recently, however, I became interested in the question of what (and whose) text I was actually reading: where does the widely circulated transcript of a poem most notable for its dramatic disappearances really come from¹?

En se demandant quelle version d'*Agrippa* il a lue, Kirschenbaum reconnaît l'influence du processus de copie lectorale sur la forme du texte qui s'est transmis : archiver revient toujours à modifier. En d'autres termes, la dissémination archivée équivaut ici à une exemplarisation déconcentrée, qui assure la vie de l'archive tout en en éparpillant le contenu.

Prenant acte de cette dispersion et du rôle qu'elle joue dans la mise en commun des objets archivés, je voudrais proposer de penser l'archive idéale de nos lectures selon un double mouvement de concentration et de déconcentration. Comme une bibliothèque physique, elle doit pouvoir rassembler les exemplarisations en un lieu analogique et numérique donné, ouvrant ainsi à des comparaisons et des distinctions innombrables au sein des collections d'exemplaires dans un mouvement centrifuge. Comme une archive numérique pirate, elle doit aussi disséminer ses productions en assurant aux lectrices et lecteurs un droit de copie et d'appropriation des exemplaires archivés conduisant à diverses formes d'auto-archivage, dans un mouvement centripète. C'est seulement dans ces conditions que l'on peut imaginer non seulement un archivage hybride des exemplaires tous supports confondus, mais aussi leur mise en commun dans des conditions qui prolongent l'impulsion créative de la lecture au lieu de la mettre aux arrêts. En d'autres termes, la loi de l'archive des lectures doit être, à l'image de ce que suggère le mouvement des communs, tournée vers les droits des lectrices et lecteurs, assurant à la fois une libre consultation et une libre transformation des objets de lecture.

1 Matthew G. KIRSCHENBAUM, « Editing the Interface », *op. cit.*, p. 17.

Conclusion

Dernière manière d’appréhender ce que nous faisons de nos exemplaires, l’exemplarisation a permis de déplacer la compréhension de l’action lectorale depuis la performance vers la production : façon de suggérer que « ce que nous faisons » de nos objets de lecture laisse aussi des traces, suscite un reste qui, non content de perdurer parfois au-delà du temps de notre consultation, peut aussi être partagé. Un tel déplacement permet d’intégrer la lecture à la chaîne de production des variantes d’exemplaires qui a été décrite au chapitre 3. Elle prolonge également l’intérêt pour la lecture d’autrui évoquée à l’horizon du chapitre 6. Lire la lecture d’un·e autre et faire lire sa lecture se comprend ici comme une opération au cours de laquelle des formes d’appropriation matérielles singulières circulent et se font lisibles. En devenant un objet de partage, l’exemplaire rend manifeste son statut d’objet de lectureur·ice : à ce titre, il suscite des interférences au sein d’un système légal où les droits des lectrices et lecteurs sont peu définis, et dont la logique reste structurée par une appréhension allographique des textes littéraires. La portée collective que l’exemplarisation donne à la lecture possède donc une dimension politique. Invitant à penser de nouveaux droits lectoraux, elle dessine les contours d’un idéal de mise en commun des exemplaires qui ne peut prendre forme qu’au sein d’un nouveau lieu littéraire : une bibliothèque universelle capable d’accueillir le fruit de toutes nos lectures. L’utopie à laquelle renvoie cette bibliothèque permet d’étendre à la production lectorale des questions qui sont souvent réservées, au sein du système littéraire, à la production auctoriale et éditoriale : au-delà du seul enregistrement des exemplarisations, de leur première phase de création, comment envisager leur conservation et leur restitution à d’autres lecteurs et lectrices, tout en permettant que se prolonge la chaîne des modifications lectorales ? À l’horizon de la lecture d’exemplaire, c’est ainsi l’archive de nos lectures qu’il importe d’imaginer, et avec elle une autre mémoire matérielle de la littérature.

Conclusion générale

Mise au pilon, suppression de fichier, perte, don, vol (par emprunt, par braconnage), défaillance fatale de la mémoire machinique, ou tout simplement fermeture de la fenêtre de lecture ou du volume : il est bien des manières d'en finir avec nos exemplaires. Mais cette fin n'efface jamais tout à fait, en dépit de l'oubli complet dans lequel tombent inéluctablement la majorité de nos objets de lecture, les traces qu'ils sont susceptibles d'avoir laissées ailleurs, dans d'autres disques durs, d'autres mains, d'autres exemplaires, ni celles d'une lecture qui s'ancre en nous à la fois par la pensée et par une certaine mémoire musculaire, dans la corporalité signifiante d'un *savoir-faire* personnel.

Le but de ce travail était de tenter d'appréhender les matières plurielles, changeantes et individuelles de nos lectures. Objet singulier du lecteur ou de la lectrice, l'exemplaire a été le socle théorique de cette entreprise, et a permis qu'émergent en face de lui des corps de lecture agissants et différenciés. Il a d'abord fallu extraire la notion d'exemplaire d'un cadre allographique linguistique, où elle remplissait face à l'œuvre un rôle de soutien subalterne : c'était le propos de la première partie. Devenu objet personnel du lecteur ou de la lectrice, l'exemplaire a permis en retour de leur construire des corps de lecture agissants et divers. La deuxième partie, en organisant la rencontre de ces deux singularités matérielles, en a déplié les effets pour examiner les potentialités de ces corps en action. Au terme de cette exploration, il devient possible de remonter le fil de la pensée matérielle qui s'est élaborée au long de ces pages, afin de donner un sens nouveau à ses mouvements.

Le comparable et l'incomparable de nos lectures, ou les mouvements contraires de la théorie

Le cadre matériel dans lequel s'est construit cette démarche a eu une influence notable sur la forme prise ici par la réflexion, et on peut identifier en son cœur deux dynamiques opposées mais complémentaires, que l'on a retrouvées tout au long de ce travail. Aux formes

de concentration et de systématisation qui sont souvent associées aux constructions théoriques, particulièrement lorsqu'elles cherchent à établir pour la lecture des modèles uniformisants, on a en effet tenté d'ajouter un mouvement de dispersion, une diffraction kaléidoscopique des lectures qui puisse néanmoins tenir dans les frontières matérielles considérées.

À la concentration textuelle permise par l'œuvre, totalité linguistique réunissant des interprétations diverses, s'est d'abord opposée la dispersion concrète des exemplaires, phénomène longtemps effacé et qui retrouvait une visibilité nouvelle. Face à cet éparpillement, il a d'abord fallu redonner de la tenue à l'objet de lecture, en identifier la construction matérielle. La définition de la matérialité littéraire qui a été proposée permettait ainsi de penser la lecture à partir d'un principe commun ; mais elle faisait aussi apparaître une nouvelle diffraction, interne à l'exemplaire : celui-ci, en effet, était désormais défini comme le fruit d'un équilibre entre propriétés concrètes et imaginaires, ces deux ensembles étant eux-mêmes soumis à des fluctuations. Originellement indifférents, les exemplaires sont devenus des objets différenciés, dont la production n'était plus une efficace reproduction du même, mais un système où copie et variante se mêlaient. La collection pragmatique d'exemplaires ressemblants venait dans ce cadre se substituer au principe de concentration associé à l'idée d'identité du texte. Cette collection, comme on a pu l'entrevoir à la faveur d'un bref détour par la bibliothèque de Walter Benjamin, pouvait de plus s'ouvrir à des formes personnelles d'accumulation des exemplaires, rassemblés alors non plus en raison de leurs points communs, mais bien de leurs originalités, voire de leurs bizarreries.

En symétrique de ces exemplaires tantôt réunis ou dispersés, le concept de corps de lecture, qui permettait de relier l'expérience de tou·te·s les lecteur·ice·s, s'inventait aussi dans le mouvement perpétuel du comparable et de l'incomparable de nos identités, de nos postures, de nos gestes. Ces derniers, rapprochés au sein d'un répertoire aux ambitions systématisantes, se trouvaient aussitôt réinvestis et dispersés dans des performances variées, faites d'oscillations plus que de prises de position fermes et étanches. La lecture interactive rendait compte pour sa part de l'alternance entre concentration et dispersion au niveau d'une poétique des exemplaires : à partir de l'exemplaire interactif réputé porteur de l'ensemble des lectures possibles, les parcours et projections individuelles divergeaient selon un programme matériel manifestant leur caractère partiel. La re-production lectorale inhérente au phénomène d'exemplarisation prolongeait enfin la diversification des exemplaires, modifiés au cours de la lecture, mais invitait aussi à les rassembler au sein d'une archive commune.

Ce va-et-vient entre concentration et dispersion correspond aux mouvements d'une comparaison, dans une alternance entre ressemblance et différence qui a permis d'envisager matériellement la lecture. Il exprime en cela une tension qui était peut-être dès le début en germe dans la notion d'exemplaire, et que l'on a retrouvée à plusieurs reprises au cours de la réflexion, d'abord dans l'évolution historique du terme, depuis le « modèle » vers la « copie », puis à travers la notion médiévale d'*exemplum*. L'exemplaire, en effet, est ce qui se compare, que l'on y voie un modèle à imiter ou une reproduction justement issue de cette imitation ; il est aussi, dans le même temps, ce qui reste incomparable, exceptionnel, ce qui se distingue par ses qualités propres. Une pensée matérielle de la lecture ne pouvait qu'épouser ce mouvement, à travers lequel la réception vit et se transforme.

Du texte à l'exemplaire : par-delà l'allographisme et l'autographisme

Les fluctuations comparatives qui ont animé les différents chapitres et structuré ce travail permettent aussi d'en mesurer les principaux apports. Elles rappellent d'abord que si l'on a proposé de troquer le texte linguistique, principal objet de lecture de la théorie littéraire, pour l'exemplaire, ce n'est pas pour opposer à cette entité allographe et idéale un objet autographe qui soit, à la manière d'un tableau de maître, unique d'une façon qui le rende strictement incomparable. Le propos d'une théorie de la lecture matérielle n'est pas, en ce sens, de réhabiliter un pur fétichisme des exemplaires qui donnerait vite aux lectrices et lecteurs des airs de propriétaires. Et si la bibliophilie comme l'intérêt pour les aspects les plus techniques de la lecture numérique ont dû être défendus face à des attaques empreintes de dualisme, c'était au titre du rapport matériel et personnel qu'ils établissaient avec les objets de lecture, et non en tant que système de promotion de la matière contre la langue. L'exemplaire que j'ai voulu penser ici n'est pas une infalsifiable Joconde textuelle, ni une enclosure dans laquelle s'enfermerait la lecture individuelle. Il existe plutôt dans les marges de l'opposition entre allographisme et autographisme, en tant qu'objet à la fois ressemblant et différent, proche de beaucoup d'autres et unique pour moi.

L'exemplaire de la lecture, donc, est reproductible, malléable, changeant ; la différence qu'introduit en lui sa reproductibilité, dans son imperfection, est bien ce qui l'ouvre à la comparaison. C'est peut-être d'ailleurs ce désir de comparaison qui anime les gestes d'exemplarisation de tant de lecteurs et de lectrices : en transformant matériellement leur exemplaire, ils ouvrent la possibilité d'une indirecte collation entre leur lecture passée et leurs lectures futures, entre leur expérience et celle des autres. Une autre manière d'échanger

autour de la littérature apparaît alors, que pratiquaient déjà les différentes branches du tournant matériel dont s'inspire ma démarche. La question n'est plus seulement de savoir ce que nous avons compris ou interprété d'un texte, mais aussi ce que nous avons concrètement lu, ce qui peut conduire, comme on l'a plusieurs fois remarqué, à décrire nos exemplaires ou à les montrer, voire à les mettre en scène. Ce mode de visibilité a constitué un autre fil rouge de cette réflexion : on l'a identifié dans l'expressivité matérielle de certains exemplaires, mais aussi dans certaines formes de partage des objets de lecture. Avec lui, c'est peut-être l'image d'une littérature qui se concevrait en dehors de l'allographisme qui s'esquisse, et dont les performances de lecture reposant sur un exemplaire filmé constituent l'une des manifestations possibles. La lecture d'exemplaire rejoint ici, de façon assez inattendue, certaines des modalités d'existence de la littérature « hors du livre » : quand les objets de lecture y ont leur place, ils révèlent ainsi le potentiel spectaculaire de l'action lectorale et de *la lecture des autres*.

Ce devenir visible de l'exemplaire n'implique pourtant pas, il faut le souligner, que le « texte » y disparaisse. Il y est plutôt absorbé : lire matériellement, en ce sens, n'implique pas de faire ses adieux à la langue, mais de modifier la manière dont on conçoit « le linguistique », comme abstraction coupée du corps et entité indépendante. Les bouleversements provoqués par la lecture numérique, qui « heurte de front les catégories forgées à partir du xvii^e siècle pour définir les œuvres à partir de leur singularité et de leur totalité¹ », ont été l'aiguillon le plus visible, dans les dernières décennies, d'une prise de conscience des limites de la notion de texte. Il n'est alors pas certain que l'alternative qui s'offre aux lecteur·ice·s soit exactement celle que pose Roger Chartier entre « la possible introduction dans la textualité digitale de dispositifs capables de perpétuer les critères classiques d'identification des œuvres, qui sont ceux-là mêmes qui fondent la propriété littéraire² », et « l'abandon de ces critères au profit d'une nouvelle manière de percevoir et penser l'écrit, tenu pour un discours sans limites dans lequel le lecteur découpe et recompose les textes en toute liberté³ ». Si l'évolution des modes de lecture invite bien à porter un autre regard sur ce qui est lu, c'est plutôt pour mieux percevoir les limites non plus auctoriales mais matérielles auxquelles la réception nous confronte, et pour se départir de l'idée d'un

1 Roger CHARTIER, « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », *Entreprises et histoire*, n° 43, ESKA, 2006, p. 15-25 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-entreprises-et-histoire-2006-2-page-15.htm>), p. 25.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

« discours » flottant et désincarné qui pourrait exister à l'écart de toute matière et de toute norme, qu'elle soit légale comme celle de la propriété intellectuelle, ou théorique comme celle qui fixe les critères d'identification des œuvres.

Il est important d'avoir conscience de ces normes et du système littéraire qu'elles contribuent à bâtir, afin de percevoir celles qu'y substituent l'exemplaire, et qui sont cette fois des normes matérielles, propres à l'organisation des objets de lecture. La théorie de l'exemplaire ne prétend pas, en effet, conduire à une hypothétique libération des lecteurs et lectrices : elle suggère simplement un autre système que celui édifié autour du concept de texte. C'est la conscience de ces normes et la capacité ou l'incapacité à négocier avec elles qui vont déterminer les performances de lecture de chacun·e, et permettre de façonner en retour des objets de lecture plus changeants que ne l'était le texte. Matériellement déterminé, l'exemplaire possède aussi de ce fait une malléabilité qui peut être plus ou moins limitée, mais qui témoigne de la prise que la lecture peut avoir sur lui. Cette prise, dans ses différentes dimensions, compte pour beaucoup dans les rapports personnels que nous pouvons entretenir avec nos exemplaires. Elle rend également compte des variations qui affectent nos comportements de lecture. Si le texte était à sa manière la page blanche de l'idéal, l'exemplaire est ainsi l'espace d'inscription d'une multiplicité de portraits, de ratures, de bugs d'affichage, de descriptions tapées avec soin ou à la va-vite, effacées, toujours recommencées.

À notre fantaisie : le kaléidoscope des corps théoriques

Si le double mouvement théorique du comparable et de l'incomparable informe de manière déterminante le statut de l'exemplaire tel qu'il a été pensé ici, c'est d'abord dans l'invention des corps de lecture qu'on l'avait entrevu¹. Ce premier affleurement témoigne une fois de plus du rôle majeur qu'a joué dans ce travail la question du corps, qui en constituait le centre géométrique et intellectuel. La manière dont celui-ci a été conceptualisé permet plus largement d'identifier le niveau auquel une théorie de la lecture matérielle peut espérer construire sa généralité. S'il est vrai que l'expérience singulière que j'ai de mon corps ne relève pas du théorique, cela ne signifie pas que tous les aspects de ce que la théorie nomme, de manière souvent floue, « lecture réelle » soient inthéorisables. Ainsi, le concept de corps de lecture représente à la fois une tentative de saisie du particulier et de pluralisation de la théorie qui constitue sans doute l'apport principal de la lecture matérielle au champ théorique.

1 Voir chapitre 4, section B, « Le comparable et l'incomparable » (1) et (2).

Nos corps de lecture restent comparables, car ils ont parfois affaire à des normes communes, mais ils sont incomparables dans leurs styles et dans leur vécu lectoral. Il n'est de ce point de vue pas exclu que la succession des performances de lecture laisse des traces, non seulement sur les exemplaires, mais aussi sur les corps. On s'interrogeait dans le dernier chapitre sur le lieu théorique capable d'accueillir les exemplarisations dans leur diversité, pour proposer d'imaginer une archive idéale ; en symétrique, on peut considérer que les corps sont aussi, à une autre échelle, l'archive de nos lectures personnelles. La mémoire de ce qui a été lu gagnerait ainsi à être approchée en des termes moins linguistiques et plus matériels, car il n'est pas certain que ce souvenir soit tout à fait séparable d'une incorporation dont la lecture médiévale nous fournissait d'ailleurs de nombreux exemples.

Écrire la matière : ce que les corps font à la théorie, ce que la théorie fait aux corps

Cette idée d'une corporalité des phénomènes de lecture généralement conçus comme « purement » mentaux fait écho à une remarque qui concernait plus haut les rapports de l'exemplaire et du texte : l'abstrait, l'idéal et l'idéal ne doivent pas disparaître dans la matière des lectures, mais s'y fondre. À ce titre, on peut considérer que la réintroduction des corps dans la théorie de la lecture a des effets sur elle, en appelant à l'invention d'une écriture théorique capable de penser dans la matière. On se souvient de la place qu'occupaient les métaphores dans les théories du tournant lectoral, et de la manière dont la première critique hypertextuelle avait tenté de les « concrétiser ». Pour évoquer la lecture matérielle, c'est encore une autre écriture, une autre langue qu'il faudrait pouvoir déplier. Une écriture qui permettrait d'entrevoir aussi bien ce que les corps font à la théorie que ce que la théorie fait aux corps, par laquelle s'exprimerait l'idéal matériel qu'on a commencé à entrevoir à la clôture du dernier chapitre. En identifiant le dualisme qui structure par bien des aspects notre rapport à la littérature, on se confrontait aussi à la difficulté à penser et à évoquer de concert l'abstrait et le concret, des postures et des gestes de lecture qui soient *d'un seul tenant* corporels et mentaux. Par son ampleur, cette question de l'écriture dépasse largement les ambitions de cette thèse, qui a tenté de s'y confronter ponctuellement et avec les moyens qui sont les siens. Mais elle se tient en quelque sorte à son horizon, et ouvre, peut-être, à une réflexion plus large, qui tient à la part d'invention et de création de la théorie.

Perspectives : pour une politique des exemplaires

Enfin, dans un contexte où l'on parle encore beaucoup du « virtuel » des lectures numériques, il n'est pas inutile de rappeler que l'exemplaire, dans ses conditions de production, de conservation et de transmission, détermine toujours notre accès à la lecture. Partagé, vendu, donné ou dérobé, il fait pour cette raison l'objet de luttes qui sont loin d'être abstraites. L'actualité nous en a encore fourni des exemples récents. En 2020, lors des confinements successifs liés à la pandémie, une Bibliothèque Solidaire du Confinement voit le jour en ligne sous forme de groupe Facebook¹ : s'y échangent, en marge de la légalité, des numérisations d'exemplaires faites parfois à la demande : quiconque possède un fichier ou un livre auquel un·e membre réclame l'accès peut en partager une numérisation, parfois artisanale. Une telle initiative réagit à la fermeture des bibliothèques publiques, l'un des rares lieux permettant un accès plus ou moins gratuit à de nombreux exemplaires, et émane de lectrices et de lecteurs qui affirment la nécessité de leur libre circulation. En parallèle, les services de prêt numérique ont vu les demandes augmenter drastiquement², ce qui repose aussi avec acuité la question des licences octroyées par les maisons d'édition aux bibliothèques, et du système économique toujours pensé en fonction des exemplaires papier qui s'y attache. Face aux restrictions imposées sur les exemplaires numériques issus des circuits commerciaux, certain·e·s lecteur·ice·s comme celles et ceux de la Bibliothèque Solidaire du Confinement, prennent à leur tour des licences³ au nom du droit d'accès à la culture, quitte à trébucher du point de vue de la loi. Ainsi, au moment où j'écris ces lignes, la bibliothèque Z-Library, l'un des fonds les plus importants d'exemplaires littéraires numériques piratés, est bloquée depuis quelques jours par décision de justice⁴. Ces tensions

1 « La Bibliothèque Solidaire du confinement #BiblioSolidaire | Facebook », <https://www.facebook.com/groups/bibliothequesolidaire/>, consulté le 27 septembre 2022.

2 Dans les premiers mois du confinement, les bibliothèques ayant répondu à l'enquête du Ministère de la Culture sur le prêt numérique déclarent ainsi trois à cinq fois plus de consultations.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, « Ressources numériques en bibliothèque : 2^e volet de l'enquête sur l'impact de la crise sanitaire Covid-19 sur l'offre numérique des bibliothèques territoriales », <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-lecture/Actualites/Ressources-numeriques-en-bibliotheque-2e-volet-de-l-enquete-sur-l-impact-de-la-crise-sanitaire-Covid-19-sur-l-offre-numerique-des-bibliotheques-d>, octobre 2020.

3 J'emprunte ce jeu de mots à Abigail de Kosnik, qui l'adapte elle-même de Derrida. Les « archives rouées » qu'elle étudie se caractérisent en effet par une appropriation sans droit de propriété des licences de *copyright* qui protègent normalement les contenus archivés d'une diffusion libre et gratuite. « Prendre des licences », c'est alors sortir du légal au nom d'autres droits, souvent liés à la notion de biens communs culturels.

Abigail DE KOSNIK, *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fandom*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2016, p. 307-313.

4 ACTUALITÉ.COM, « Piratage : le blocage du site Z-Library ordonné par la justice française », <https://actualite.com/article/107899/droit-justice/piratage-le-blocage-du-site-z-library-ordonne-par-la->

légales et économiques ne sont pas extérieures à une théorie de l'exemplaire : elles en font partie au même titre que sa conception du corps ou de l'action lectorale. L'idéal matériel que suggérait la pensée des communs culturels peut aussi être considéré, dans ce cadre, comme un idéal politique : dès lors que l'on entend penser la diversité matérielle des lectures, se pose aussi assez naturellement la question de sa préservation. Comment, par exemple, revendiquer le droit à la conservation et à la transmission de nos traces de lecture ? Si l'archive constituait ainsi le centre de l'idéal matériel, elle ne prétend pas être un lieu neutre ou indifférent, et les perspectives de recherche qu'elle ouvre sont à ce titre aussi bien théoriques que pratiques.

L'exemplaire, enfin

Au commencement de cette étude, j'avais ouvert plusieurs « exemplaires uniques », dont les caractéristiques matérielles, minutieusement décrites, devaient nous inciter à prêter attention aux objets trop souvent effacés qui trament la matière de nos lectures. Qu'il me soit permis ici, et alors que se clôt ma réflexion, de ne pas tout à fait les refermer¹. Si l'on sait parfois où commencent un exemplaire et une lecture, il est beaucoup moins aisé de décider quand ils finissent, ou de savoir qui d'autre souhaitera à l'avenir les partager.

justice-francaise, 19 septembre 2022. Il semblerait cependant, comme c'est le cas de nombreux sites de ce type, qu'il ait vite refait surface sous un autre nom...

1 On notera qu'à cet effet, plusieurs pages en blanc ont été ajoutées à la clôture de cette thèse. Je laisse à chaque lecteur·rice le soin d'en tirer ses propres conclusions.

CONCLUSION GÉNÉRALE

CONCLUSION GÉNÉRALE

Bibliographie

Note sur la bibliographie : On a fait le choix de ne pas séparer les articles des ouvrages au sein des différentes catégories, afin de permettre un repérage plus aisé des auteurs et autrices. Les ouvrages collectifs sont classés au nom du directeur ou de la directrice de publication.

I. Exemples cités

A. Exemplaires manuscrits

ANON., *Bible. A.T. (hébreu)* תנ"ך, Bibliothèque nationale de France, 1286, Hébreu 6, (en ligne : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10548355g>, consulté le 20 septembre 2022).

ANON., « L'histoire de la chastelaine du Vergier et de Tristan le chevalier », dans *Recueil d'anciens romans français*, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, XV^e siècle, f. 108r-131v.

ANON., *Manuscrit de Deventer*, G. B. quarto 249, Cologne, Historisches Archiv, 1420.

B. Exemplaires imprimés incunables (antérieurs au XVI^e siècle)

BRANT Sebastian, *La Nef des fous*, Nicole Taubes (trad.), Paris, Corti, 2004 (édition originale : *Das Narrenschiff*, 1494).

SCHEDDEL Hartmann, *Cronica Cronicarum ab Initio Mundi*, dite *Chronique de Nuremberg*, Bibliothèque nationale de France, 1493, cote FOL-QE-55.

C. Exemplaires imprimés modernes

ABRAMS Jeffrey Jacob et DORST Doug, S., Édimbourg, Canongate, 2013.

ALLARD Caroline, *Les Chroniques d'une mère indigne*, Québec, Les éditions du Septentrion, 2007.

BIBLIOGRAPHIE

- BALZAC Honoré de, *Le Père Goriot*, Paris, Gallimard, 1971 (édition originale : 1835).
- BARTH John, *Coming Soon!!!*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2001.
- BARTH John, *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*, New York, Anchor Books, 1988 (édition originale : Doubleday, 1968).
- BEAUDOUX Clara, *Madeleine Project*, Intégrale, Paris, Le Livre de poche, 2017.
- BEAUVOIR Simone de, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, 1959.
- BORGES Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », Paul Verdevoye et Jean-Pierre Bernès (trad.), dans *Ficciones / Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio bilingue », 1994, p. 70-95 (édition originale : 1944).
- BUTOR Michel, *La Modification*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
- BYTHELL Shaun, *Le Libraire de Wigtown*, Séverine Weiss (trad.), Paris, J'ai lu, 2021 (édition originale : *The Diary of a Bookseller*, 2017).
- CALVINO Italo, *Si une nuit d'hiver un voyageur*, Martin Rueff (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2015.
- CALVINO Italo, *If on a Winter's Night a Traveler*, William Weaver (trad.), New York, Harcourt, 1981.
- CALVINO Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Turin, Einaudi, 1979.
- CORTÁZAR Julio, *Marelle*, Laure Guille-Bataillon et Françoise Rosset (trad.), Paris, Gallimard, 2013 (édition originale : *Rayuela*, 1963).
- CORTÁZAR Julio, « Continuidad de los parques », dans *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1964, p. 9-11 (édition originale : 1956).
- CORTÁZAR Julio, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana, 1963.
- DANIELEWSKI Mark Z., *Only Revolutions*, New York, Pantheon Books, 2006.
- DANIELEWSKI Mark Z., *La Maison des feuilles*, Claro (trad.), Paris, Denoël, 2002.
- DANIELEWSKI Mark Z., *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000.
- DESCRAQUES François, *3^e droite*, Paris, Flammarion, 2018.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Le livre de poche, 1999 (édition originale : 1857).

FURETIÈRE Antoine, *Le Roman bourgeois*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981 (édition originale : 1666).

GARRÉTA Anne F., *La Décomposition*, Paris, Grasset, 1999.

GARRÉTA Anne F., *Sphinx : roman*, Paris, Grasset, 1986.

GASS William, *Willie Masters' Lonesome Wife*, Champaign, Illinois, Dalkey Archive Press, 2014 (édition originale : 1968).

JOHNSON Bryan Stanley, *The Unfortunates*, Londres, Panther Books, 1969.

JOHNSON Bryan Stanley, *Albert Angelo*, Londres, Constable, 1964.

LASSWITZ Kurd, « La bibliothèque universelle », François-Guillaume Lorrain (trad.), *La Nouvelle Revue Française*, n° 565, 2003, p. 337-361 (édition originale : « Die Universalbibliothek », 1904).

LIVINGSTONE Ian, *La légende de Zagor*, Pascale Houssin (trad.), Paris, Gallimard, 1994 (édition originale : *Legend of Zagor*, 1993).

LIVINGSTONE Ian, *Legend of Zagor*, Londres, Puffin Books, 1993.

MATHESON Richard, « Escamotage », Alain Dorémieux (trad.), dans *Les Mondes macabres de Richard Matheson*, Tournai, Casterman, 1974, p. 73-92 (édition originale : « Disappearing Act », 1950).

MATHESON Richard, « Disappearing Act », dans *Third from the Sun*, New York, Bantam Books, 1954, p. 120-136 (édition originale : *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, 1950).

MONTALBETTI Christine, *L'Origine de l'homme*, Paris, P.O.L., 2002.

PAVIĆ Milorad, *Exemplaire unique : roman aux cent fins*, Maria Bežanovska (trad.), Broye, Monts Métallifères Éditions, 2021, 3 vol. (édition originale : *Уникат*, 2004).

PAVIĆ Milorad, *Unique Item: Delta Novel with a Hundred Endings*, Dragana Rajkov-Simic (trad.), Milan, Tempi Irregolar, 2016 (édition originale : *Уникат*, 2004).

PAVIĆ Milorad, *Unikat*, Belgrade, Dereta, 2006.

BIBLIOGRAPHIE

PAVIĆ Milorad, *Уникат*, Belgrade, Dereta, 2004.

PAVIĆ Milorad, *Le Dictionnaire Khazar*, Maria Bežanovska (trad.), Paris, Belfond, 1988, 2 vol. (édition originale : *Хазарски речник*, 1984).

PENNAC Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992.

PEREC Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1982.

PEREC Georges, « L'art et la manière d'aborder son chef de service pour lui demander une augmentation », *Communication & Langages*, n° 17, 1973, p. 41-56.

PONGE Francis, *Le savon*, Paris, Gallimard, 1967.

PROUST Marcel, *Un amour de Swann*, Paris, Hatier, coll. « Classiques & cie », 2006.

PROUST Marcel, *Le Temps retrouvé*, Pierre-Edmond Robert (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990 (édition originale : 1927).

QUENEAU Raymond, *Œuvres complètes*, Claude Debon (dir.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1989.

QUIGNARD Pascal, *Le Lecteur*, Paris, Gallimard, 1976.

ROSENTHAL Olivia, *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Verticales/Phase deux, 2007.

SADIN Éric, *Tokyo*, Paris, France, P.O.L, 2005.

SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

SNICKET Lemony, *Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography*, New York, HarperCollins, 2002.

STERNE Laurence, *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy, Gentleman*, Alexis Tadié (dir.), Alfred Hédouin et Alexis Tadié (trad.), Paris, Gallimard, 2012 (édition originale : 1759–1767).

STERNE Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, Ian Campbell Ross (dir.), Oxford, 1983 (édition originale : 1759–1767).

VILA-MATAS Enrique, *La asesina ilustrada*, Madrid, Lengua de Trapo, 1996.

WOOLF Virginia, *Un lieu à soi*, Marie Darrieussecq (trad.), Paris, Denoël, 2016 (édition originale : *A Room of One's Own*, 1929).

WOOLF Virginia, *A Room of One's Own*, Londres, Grafton Books, 1977 (édition originale : Hogarth Press, 1929).

WOOLF Virginia, *Ett eget rum och andra essäer*, Jane Lundblad (trad.), Stockholm, Tiden, 1958 (édition originale : *A Room of One's Own*, 1929).

D. Exemplaires numériques

@CAVIARDAGEFEMINISTE, sur *Facebook*, https://www.facebook.com/caviardagefeministe/?ref=page_internal, consulté le 27 juillet 2022.

ABRAHAMS Annie et GUEZ Emmanuel, *Reading Club*, <https://readingclub.fr/info>, 2019, consulté le 27 juillet 2022.

ALLARD Caroline, *Les Chroniques d'une mère indigne*, www.mereindigne.com, 2007.

BADR Andrew, *Your World of Text*, <https://www.yourworldoftext.com/>, 2009, consulté le 29 juillet 2022.

BALPE Jean-Pierre, *Contre-Haïkus*, <https://www.balpe.name/Contre-Haikus>, 2015, consulté le 19 septembre 2022.

BARR Pippin, *It is as if you were doing work*, <https://pippinbarr.com/itisasifyouweredoingwork/>, 2017, consulté le 26 juillet 2022.

BASILE Jonathan, *Library of Babel*, <https://libraryofbabel.info/>, 2015, consulté le 27 juillet 2022.

BEAUDOUX Clara, *Madeleine Project – Les cinq saisons*, sur *Madeleine Project*, <https://madeleineproject.fr/les-saisons/>, 2015-2017, consulté le 27 juillet 2022.

BLOOMFIELD Camille, *Tu es trop féministe, ma fille! (Poème folder)*, sur *remue.net*, <https://remue.net/camille-bloomfield-tu-es-trop-feministe-ma-fille-poeme-folder>, mis en ligne le 22 novembre 2021, consulté le 27 juillet 2022.

BLOOMFIELD Camille, *Tu es trop féministe, ma fille*, sur *www.camillebloomfield.com*, <https://camillebloomfield.com/poeme-folder-tu-es-trop-feministe-ma-fille/>, 2017, consulté le 27 juillet 2022.

BIBLIOGRAPHIE

BODIN Magnus, *Cent mille milliards de poèmes*, <https://x42.com/active/queneau.html>, 1997, consulté le 12 septembre 2022.

BOUCHARDON Serge, *Déprise*, <https://bouchard.pers.utc.fr/deprise/home>, 2010, consulté le 8 août 2022.

BOUCHARDON Serge, *Toucher*, <http://www.to-touch.net/>, 2008, consulté le 8 août 2022.

BROSSARD Nicole et DUMAS Simon, *Les univers parallèles du Mauve Motel*, sur *Mauve Motel*, <https://mauvemotel.net/>, 2017, consulté le 19 septembre 2022.

BRANDENBOURGER Anne-Cécile, *Apparitions inquiétantes*, <http://www.anacolithe.be/bulles/apparitions/jump.html>, 1998, consulté le 20 septembre 2022.

Caviardage, <https://caviardage.tumblr.com/>, consulté le 27 juillet 2022.

CLICHE Sébastien, *Principes de gravité*, <http://projets.chambreblanche.qc.ca/principes/index.html>, 2005, consulté le 26 juillet 2022.

DALMADY Astrid, *Cactus Blue Motel*, Éric Berthe (trad.), <http://astriddalmady.com/cactusbluefrench.html>, 2016, consulté le 8 août 2022.

DE JONCKHEERE Philippe, *Tentative d'épuisement de « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien »*, sur *Desordre.net*, <http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/saint-sulpice.html>, 2000, consulté le 20 septembre 2022.

DESCRAQUES François, *3ème droite (@3emeDroite)*, sur *Twitter*, <https://twitter.com/3emeDroite>, 2017-2018, consulté le 12 septembre 2022.

ÉTUDIANT·E·S DE L'UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL, *FRA331 – Littérature et philosophie : Mémoires d'une jeune fille rangée*, <https://scolaire.loupbrun.ca/a19/fra3314/textes/beauvoir-memoires-de-jeune-fille-rangee/>, consulté le 27 juillet 2022.

GIBSON William, ASHBAUGH Dennis et BEGOS JR. Kevin, *Agrippa (A Book of the Dead)*, New York, disquette, 1992.

JACKSON Shelley, *Patchwork Girl*, sur *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=KXFEqyXrbqU>, mis en ligne le 13 octobre 2011, consulté le 27 juillet 2022.

JACKSON Shelley, *Patchwork Girl*, sur *Eastgate*, <http://www.eastgate.com/catalog/PatchworkGirl.html>, 1995.

JEANNEY Christine, *POÈMNIBUS – tentatives*, <https://christinejeanney.net/spip.php?rubrique114>, consulté le 27 juillet 2022.

JOHNSON Bryan Stanley, *Albert Angelo*, livre numérique, Pan MacMillan, 2017.

JOYCE Michael, *Twelve Blue*, sur *Eastgate*, <http://www.eastgate.com/TwelveBlue/>, 1996, consulté le 27 juillet 2022.

JOYCE Michael, *afternoon, a story*, sur *Eastgate*, <https://www.eastgate.com/catalog/Afternoon.html>, 1990.

LAFORE Robert, *His Majesty's Ship "Impetuous"*, Interactive Fiction, 1980.

LAURENCE STERNE TRUST, *Paint Her to Your Own Mind*, <https://blankpage147.wordpress.com/>, 2016, consulté le 26 juillet 2022.

LAURENCE STERNE TRUST, *Emblem of My Work*, <http://emblemofmywork169.blogspot.com/>, 2011, consulté le 26 juillet 2022.

LAURENCE STERNE TRUST, *The Black Page*, http://blackpage73.blogspot.com/2009/08/blog-post_21.html, 2009, consulté le 26 juillet 2022.

MAHER Jimmy, *His Majesty's Ship Impetuous*, sur *The Digital Antiquarian*, <https://www.filfre.net/misc/impetuous/mygame/index.html>, 2011, consulté le 19 septembre 2022.

MALBREIL XAVIER, *De la déception*, <http://www.0m1.com/deception/decept0.htm>, 2007, consulté le 26 juillet 2022.

MALBREIL Xavier, *Autoportrait lacéré*, <https://www.0m1.com/Inst/all1.htm>, non daté, consulté le 26 juillet 2022.

NEDDAM Martine, *David Still*, <https://davidstill.org/>, 2001, consulté le 8 août 2022.

OAKLAND PUBLIC LIBRARY, *Found in a Library Book*, <https://oaklandlibrary.org/found-in-a-library-book/>, 2022, consulté le 15 juillet 2022.

PEREC Georges, *Lieux*, sur *Seuil – En ligne*, <https://lieux-georges-perec.seuil.com/>, 2022, consulté le 19 septembre 2022.

PHILLIPS Tom, *A Humument App*, 2010, iPhone et iOS.

BIBLIOGRAPHIE

POTVIN Julie, *Perte de Temps*, <http://www.perte-de-temps.com/>, 2003, consulté le 19 septembre 2022.

PULLINGER Kate, SCHEMAT Stefan et JOSEPH Chris, *The Breathing Wall – an interactive novel by Kate Pullinger, Stefan Schemat and Chris Joseph*, sur www.thebreathingwall.com, <https://www.thebreathingwall.com/index.html>, 2004, consulté le 8 août 2022. Originellement disponible sur CD-ROM.

P. VERGILI MARONIS, *Aeneid Book 1: Carthage, an Odyssey Fanfic*, sur *Fanfiction.net*, <https://www.fanfiction.net/s/8631155/1/Aeneid-book-1-Carthage>, mis en ligne le 22 octobre 2012, consulté le 27 juillet 2022.

RABIDDUCKWIT, « Day 204: filling in », sur *Notes from the Duck-Rabbit Hole*, <https://duckrabbithole.com/2019/05/01/day-204-filling-in/>, mis en ligne le 2 mai 2019, consulté le 26 juillet 2022.

SADIN Éric, *TOKYO_REENGINEERING*, <http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/>, 2004, consulté le 30 juin 2022.

SAEMMER Alexandra, APPIOTTI Sébastien, QUARANTE Brice, CAHEN Françoise et CHAMBEFORT Françoise, *Logbook de la Colonie*, en ligne, sur *publie.net*, <https://www.publie.net/livre/logbook-de-la-colonie/> 2022.

SAEMMER Alexandra, *Nouvelles de la Colonie – Saison 1*, sur *Facebook*, <https://www.facebook.com/NouvellesDeLaColonie/>, mis en ligne le 17 mars 2020, consulté le 27 juillet 2022.

SAEMMER Alexandra, *Tramway*, sur *Revue bleuOrange*, <http://revuebleuorange.org/bleuorange/02/saemmer/>, 2000 et 2009, consulté le 20 septembre 2022.

SALVATO Dan, *Doki Doki Literature Club*, Team Salvato, *visual novel* vidéoludique, 2017, consulté le 7 juillet 2022.

SUEL Lucien, *Poème express*, sur *SILO*, <http://academie23.blogspot.com/search/label/Po%C3%A8me%20express>, consulté le 27 juillet 2022.

TATS, *Update Me*, <http://updateme.tats.name/index.php>, 2005, consulté le 12 septembre 2022.

TURQUETY Sarah, *Pourtours*, <http://pourtours.fr/>, 2016, consulté le 12 septembre 2022.

UCHIDA Masaru, *Tristram Shandy*, édition en ligne, sur *Laurence Sterne in Cyberspace – Gifu University*, <https://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/contents.html>, mis en ligne le 14 avril 2018, consulté le 2 août 2022.

VISSAC Guillaume, *Ulysse par jour*, <http://www.fuirstunepulsion.net/ulyse/>, consulté le 27 juillet 2022.

VON EICHENDORFF Joseph, *Ahnung und Gegenwart – Sechstes Kapitel*, édition en ligne du Projekt Gutenberg, <https://www.projekt-gutenberg.org/eichndrf/ahnung/ahnu06.html>, 1815, consulté le 17 septembre 2022.

E. Livres-objets et livres d'artistes

BENNEQUIN Jérémie, *Les lesbiennes*, Paris, Dilecta, 2016, 160 vol.

BENNEQUIN Jérémie, « Ommage / À la recherche du temps perdu », projet artistique, 2008-2022.

BENNEQUIN Jérémie, *Ommage / À la recherche du temps perdu, opus I : Une perte de temps recherchée*, Paris, livre d'artiste, 2008, 50 vol.

GIBSON William, ASHBAUGH Dennis et BEGOS JR. Kevin, *Agrippa (A Book of the Dead)*, New York, livre d'artiste, 1992.

LAURENCE STERNE TRUST, *Paint Her to Your Own Mind*, catalogue imprimé d'exposition, York, The Laurence Stern Trust, 2018.

MINARD Céline et MÉLIER Fanette, *Bastard Battle*, Chaumont, Éditions Dissonances / Pôle graphisme de la Ville de Chaumont, 2008.

NANNUCCI Maurizio, *Universum*, Rome, Bianconeri Edizioni, 1969, 100 vol.

PHILLIPS Tom, *A Humument. A Treated Victorian Novel*, Londres, Thames & Hudson, 1970-2016.

QUENEAU Raymond, *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

SAPORTA Marc, *Composition n° 1*, Paris, Seuil, 1962.

STRAND Randi, *Norisbo*, Norvège, livre d'artiste, 1992.

WILHELMY Audrée (dir.), *Clairvoyantes*, Québec, Canada, Alto, 2022.

WOOLF Virginia, DAHLBERG Kajsa et ALII, *Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek (A Room of One's Own/A Thousand Libraries)*, Jane Lundblad (trad.), Stockholm, édition d'artiste, 2006, 100 vol.

II. Sur les exemples cités

AFP, « La tombe de Copernic identifiée grâce à son ADN », sur *Le Monde*, https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/11/21/la-tombe-de-copernic-identifiee-grace-a-son-adn_1121753_3246.html, mis en ligne le 21 novembre 2008, consulté le 12 septembre 2022.

ATTIA Élodie, « Quelques réflexions sur “Le catalogue du futur ?” » (<https://mbh.hypotheses.org/423>), sur *MBH – Manuscripta Bibliae Hebraicae*, <https://mbh.hypotheses.org/566>, mis en ligne le 17 mars 2017, consulté le 14 septembre 2022.

« Babel Forum », <https://www.reddit.com/r/BabelForum/>, consulté le 27 juillet 2022.

BANDRY-SCUBBI Anne, « Point Blank, or Fulfilling Tristram's Command of “Painting” on the White Page », *The Shandean*, n° 20, 2009, p. 205-225.

BARR Pippin, « It is as if you were back to work (2017-06-10) », sur *It is as if you were doing work*, <https://pippinbarr.com/itisasifyouweredoingwork/process/blog-posts.html#it-is-as-if-you-were-back-to-work-2017-06-10>, mis en ligne le 10 juin 2017, consulté le 26 juillet 2022.

BARR Pippin, « It is as if you were doing work : Info », sur *It is as if you were doing work*, <http://pippinbarr.com/itisasifyouweredoingwork/info/>, consulté le 26 juillet 2022.

BARTH John, « More Troll Than Cabbage », dans *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984, p. 77-79.

BARTH John, « The Literature of Exhaustion », dans *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1984, p. 62-76.

BBC, « Readers “declassify” US document », *BBC News*, 2 mai 2005 (en ligne : <http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/europe/4506517.stm>, consulté le 27 juillet 2022).

BORGES Jorge Luis, « Essai d'autobiographie », Françoise Rosset et Michel Seymour Tripiier (trad.), dans *Livre de préfaces*, Paris, Gallimard, 1980.

CLÉMENT Jean, « *Afternoon, a Story*, du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle », *A:LITTÉRATURE – Cahiers du CIRCAV*, coll. « Actes du colloque Nord Poésie et Ordinateur », 1994.

DAHLSTRÖM Mats, « A Book of One's Own: Examples of Library Book Marginalia », dans Rosalind Crone et Shafquat Towheed (dir.), *The History of Reading, Volume 3: Methods, Strategies, Tactics*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2011, p. 115-131.

DESCARGUES-GRANT Madeleine, « Sterne : Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme », sur *Société française de littérature générale et comparée*, <https://sflgc.org/agregation/descargues-grant-madeleine-sterne-vie-et-opinions-de-tristram-shandy-gentilhomme/>, consulté le 26 juillet 2022.

DUBÉ Sandra, « Le “principe de gravité” du choix ou l'apprentissage de la perte | ALN | NT2 », *Cahiers virtuels du NT2*, n° 3, juin 2009 (en ligne : <https://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/le-principe-de-gravite-du-choix-ou-lapprentissage-de-la-perse>, consulté le 26 juillet 2022).

EDWARDS Gavin, « Cyber Lit », *Details*, juin 1992, p. 134 (en ligne : <http://www.textfiles.com/sf/cyberlit.txt>, consulté le 20 septembre 2022).

FIERCE PUSSY, « Interview », sur *Fiercepussy.org*, <https://fiercepussy.org/interview>, consulté le 27 juillet 2022.

GOLDEN Amanda, « Virginia Woolf's Marginalia Manuscript », *Woolf Studies Annual*, n° 18, Pace University Press, 2012, p. 109-117 (en ligne : <http://www.jstor.org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/24906899>, consulté le 27 juillet 2022).

HORRENT Jules, *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au Moyen Âge*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège », 2013.

Hugues, « Truffer un livre au début du XX^e siècle, la méthode directe, ou les échanges entre Anatole France, l'éditeur Pelletan et le bibliophile Adolphe Bordes », sur *Le Blog du Bibliophile, des Bibliophiles, de la Bibliophilie et des Livres Anciens*, <https://bibliophilie.blogspot.com/2012/05/truffer-un-livre-au-debut-du-xxe-siecle.html>, mis en ligne le 30 mai 2012, consulté le 20 septembre 2022.

BIBLIOGRAPHIE

KALMTEG Lina, « Bokklotter får ett eget rum », *Svenska Dagbladet*, 14 novembre 2006 (en ligne : <https://www.svd.se/a/bbe4d080-634c-3a98-b314-f928e15a2380/bokklotter-far-ett-eget-rum>, consulté le 1^{er} août 2022).

LATA Marion, « Quand la théorie littéraire parle au futur : obsolescence programmée et théories de la lecture », dans Ella Mingazova, Bruno Dupont et Carole Guesse (dir.), *Obsolescence programmée : perspectives culturelles*, Liège, Presses universitaires de Liège, 2022, p. 161-178.

LATA Marion, « “Couper-coller” : les matérialités divergentes de *Cent mille milliards de poèmes* du codex à l’écran », sur *Biblioclasmes*, <https://biblioclasm.hypotheses.org/422>, mis en ligne le 21 octobre 2021, consulté le 12 septembre 2022.

LATA Marion, « Fan fiction : Une introduction (à l’usage des débutants) », sur *Atelier de théorie littéraire – Fabula*, https://www.fabula.org/atelier.php?Fan_fiction_Une_introduction, mis en ligne le octobre 2016, consulté le 29 juillet 2022.

LEE Hermione, *Virginia Woolf*, New York, Vintage Books, 1996.

LE MONDE.FR, « Amazon jette 1984 dans le “trou de mémoire” », *Le Monde*, 22 juillet 2009 (en ligne : https://www.lemonde.fr/technologies/article/2009/07/22/amazon-jette-1984-dans-le-trou-de-memoire_1221324_651865.html, consulté le 27 juillet 2022).

MAHER Jimmy, « Robert Lafore’s Interactive Fiction », sur *The Digital Antiquarian*, <https://www.filfre.net/2011/09/robert-lafores-interactive-fiction/>, mis en ligne le 1^{er} septembre 2011, consulté le 19 septembre 2022.

PALHIÈRE Alexandre, « Peut-on lire *Only Revolutions* de Mark Z. Danielewski ? », *Sillages critiques*, n° 21, 2016 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.476310.4000/sillagescritiques.4763>, consulté le 15 mars 2022).

PONGE Francis et SOLLERS Philippe, *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Seuil, 1970.

PROUST Marcel et GALLIMARD Gaston, *Correspondance : 1912-1922*, Pascal Fouché (dir.), Paris, Gallimard, 1989.

RODIC Camille, « *Le Soleil de Ponge* : rassembler les éclats d'un astre en fusion », *Acta Fabula*, n° 22, 17 mai 2021 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/acta/document13593.php>, consulté le 8 août 2022).

SAEMMER Alexandra, « Bienvenue dans la Colonie facebook », *Hybrid. Revue des arts et médiations humaines*, n° 07, 15 juin 2021 (en ligne : <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=1440>, consulté le 27 juillet 2022).

SOLINSKI Boris, « À la marge de la lecture et du ludique : les livres-jeux », *Sciences du jeu*, n° 7, 2017 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/sdj.777>, consulté le 19 septembre 2022).

SØRENSEN Trine Friis, « Judith Shakespeare – Undead or Alive? On Kajsa Dahlberg's Artist Book & *A Room of One's Own / A Thousand Libraries* », dans Nanna Stjernholm Jepsen et Signe Kahr Sørensen (dir.), *Notes on Location*, Copenhague, Eller med a, 2016, p. 76-85.

TANE Benoît, « Sarraute. L'enfant au coupe-papier », sur *Biblioclasmes*, <https://biblioclasm.hypotheses.org/376>, mis en ligne le 24 juin 2021, consulté le 20 septembre 2022.

TANE Benoît, « Comme un Butor. Lire avec un couteau », sur *Biblioclasmes*, <https://biblioclasm.hypotheses.org/275>, mis en ligne le 7 avril 2021, consulté le 20 septembre 2022.

III. Théorie littéraire

A. Théories de la lecture

AUDET René, *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Canada, Nota bene, 2000.

BARTHES Roland, « De l'œuvre au texte », dans *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p. 69-77 (édition originale : 1971).

BARTHES Roland, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p. 61-67 (édition originale : 1968).

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BAYARD Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

BAYARD Pierre, *Enquête sur Hamlet : le dialogue de sourds*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

BAYARD Pierre, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

BLOCH Béatrice, *Lire, se mêler à la poésie contemporaine : Aimé Césaire, Bernard Noël, Dominique Fourcade, Florence Pazzottu*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2021.

BLOCH Béatrice, *Une lecture sensorielle : le récit poétique contemporain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

BOOTH Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

BOOTZ Philippe, « La littérature numérique en quelques repères », Paris, Presses de l'Enssib, 2011 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/books.pressesenssib.1095>, consulté le 5 septembre 2022).

BOOTZ Philippe, *Formalisation d'un modèle fonctionnel de communication à l'aide des technologies numériques appliqué à la création poétique*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Pierre Balpe, Paris, Université Paris 8, 2001.

BOOTZ Philippe et SALCEDA Hermes (dir.), *Littérature et numérique : quand, comment, pourquoi ?*, dans *Formules*, Paris, Presses universitaires du Nouveau Monde, 2014.

BOUJU Emmanuel, GEFEN Alexandre, HAUTCŒUR Guiomar et MACÉ Marielle (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016.

BOULAY Bérenger, « Nous n'avons pas lu le même livre » - Séminaire Anachronies - textes anciens et théories modernes 2012-2013, sur *Atelier de théorie littéraire - Fabula*, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Pas_lu_le_meme_livre, mis en ligne le 12 octobre 2012, consulté le 20 septembre 2022.

CHARLES Michel, « Trois hypothèses pour l'analyse, avec un exemple », *Poétique*, vol. 4, n° 164, 2010, p. 387-417 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-4-page-387.htm>, consulté le 20 septembre 2022).

CHARLES Michel, « Le sens du détail », *Poétique*, n° 116, Seuil, novembre 1998, p. 387-424.

CHARLES Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.

CHARLES Michel, *L'Arbre et la source*, Paris, Seuil, 1985.

CITTON Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 2016 (édition originale : 1979).

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 2004.

COSTE Florent, *Explore. Investigations littéraires*, Paris, Questions théoriques, 2017.

CULLER Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975.

CUSSET François, « Lecture et lecteurs : l'impensé politique de la littérature française », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 109-128 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/2008-n87-tce02164/1033953ar/>, consulté le 4 août 2022).

DECOUT Maxime, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Éditions de Minuit, 2021.

ECO Umberto, *The Open Work*, Anna Cancogni (trad.), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1989.

ECO Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Myriem Bouzaher (trad.), Paris, Grasset, 1985 (édition originale : 1979).

ECO Umberto, *Lector in fabula : la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, Bompiani, 1979.

ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Chantal Roux de Bézieux (trad.), Paris, Seuil, 1965 (édition originale : *Opera aperta*, 1962).

ESCOLA Marc, *Le Misanthrope corrigé : critique et création*, Paris, Hermann, 2021.

ESCOLA Marc, « Lire avec des ciseaux, par Louis-Ferdinand Céline (1933) », sur *Atelier de théorie littéraire*, https://www.fabula.org/atelier.php?Lire_avec_des_ciseaux, mis en ligne le 7 mai 2016, consulté le 26 juillet 2022.

BIBLIOGRAPHIE

ESCOLA Marc, *Théorie des textes possibles*, Amsterdam New York, Rodopi, 2012.

ESCOLA Marc et RABAU Sophie, « La case blanche : théorie littéraire et textes possibles », *La lecture littéraire*, n° 8, 2006.

ESCOLA Marc, *Lupus in fabula : six façons d'affabuler La Fontaine*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2003.

FETTERLEY Judith, *The Resisting Reader: a Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.

FISH Stanley, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Étienne Dobenesque (trad.), Paris, Les Prairies ordinaires, 2007 (édition originale : *Is There a Text in This Class?*, 1980).

FISH Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980.

FISH Stanley, « Literature in the Reader: Affective Stylistics », *New Literary History*, n° 2, Johns Hopkins University Press, 1970, p. 123-162 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/468593>, consulté le 8 août 2022).

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GERVAIS Bertrand et GUILLET Anaïs, « Esthétique et fiction du flux. Éléments de description », *Protée*, n° 39, 2011, p. 89-100 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2002-v30-n1-pr5004899/1006730ar/>, consulté le 12 septembre 2022).

GERVAIS Bertrand, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditions, 1998.

GERVAIS Bertrand, « Une lecture sans tradition : lire à la limite de ses habitudes », *Protée, revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, n° 25, 1998, p. 7-20 (en ligne : [https://www.academia.edu/1183085/ Une lecture sans tradition lire %C3%A0 la limite de ses habitudes Prot%C3%A9e Revue internationale de th %C3%A9ories et de pratiques s%C3%A9miotiques vol 25 no 3 p 7 20](https://www.academia.edu/1183085/Une_lecture_sans_tradition_lire_%C3%A0_la_limite_de_ses_habitudes_Prot%C3%A9e_Revue_internationale_de_th%C3%A9ories_et_de_pratiques_s%C3%A9miotiques_vol_25_no_3_p_7_20), consulté le 27 juillet 2022).

GERVAIS Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB, 1993.

GERVAIS Bertrand, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Québec, Le Préambule, 1990.

HAMEL Jean-François, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 89-107 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/1900-v1-n1-tce02164/1033952ar/resume/>, consulté le 4 août 2022).

HOLLAND Norman N., *The Critical I*, New York, Columbia University Press, 1992.

HOLLAND Norman N., *The I*, New Haven, Yale University Press, 1985.

INGARDEN Roman Witold, *L'Œuvre d'art littéraire*, Philibert Secretan (trad.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983 (édition originale : *Das literarische Kunstwerk*, 1931).

INGARDEN Roman Witold, *Das literarische Kunstwerk*, Halle, Niemeyer, 1931.

ISER Wolfgang, « Interaction between Text and Reader », dans Susan Suleiman et Inge Crosman (dir.), *The Reader in the Text, Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1980, p. 83-105.

ISER Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Evelyne Sznycer (trad.), Sprimont, Pierre Mardaga, 1976 (édition originale : *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 1976).

ISER Wolfgang, *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich, Fink, 1976.

ISER Wolfgang, *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Munich, Fink, 1972.

JOUVE Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

JOUVE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

KRISTEVA Julia, « Problèmes de la structuration du texte », dans Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 299-317.

LATA Marion, « Les textes à lecture ludique, entre mode d'emploi et règles du jeu », dans Alain Trouvé (dir.), *La lecture dans tous ses états. Actes du colloque international des Rencontres littéraires de Reims*, Paris, Éditions L'Improviste, 2019, p. 75-83.

BIBLIOGRAPHIE

MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, 2011.

MACÉ Marielle, « Disponibilités littéraires : la lecture comme usage », *Littérature*, n° 155, Armand Colin, 2009, p. 3-21 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2009-3-page-3.htm>).

MCGANN Jerome et SAMUELS Lisa, « Deformance and Interpretation », *New Literary History*, n° 30, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999, p. 25-56 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/20057521>, consulté le 12 septembre 2022).

MONTALBETTI Christine, *Images du lecteur dans les textes romanesques*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1992.

MOREAU Isabelle, « Du roman à l'anti-roman : les dangers de l'immersion fictionnelle », *Études Épistémè. Revue de littérature et de civilisation (XVI^e – XVIII^e siècles)*, n° 13, 1^{er} juin 2008 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/episteme.900>, consulté le 8 août 2022).

MOUTON-ROVIRA Estelle, *Théories et imaginaires de la lecture dans le récit contemporain français*, thèse de doctorat, sous la direction de Nathalie Piégay, Paris, Sorbonne Paris Cité, 2017.

PARMENTIER Marie, « Lectures réelles et théorie littéraire », *Poétique*, n° 181, Seuil, 2017, p. 125-141 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2017-1-page-125.htm>, consulté le 18 août 2022).

PATOINE Pierre-Louis, *Corps-texte : pour une théorie de la lecture empathique*, Lyon, ENS éditions, 2015.

PICARD Michel, *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

PICARD Michel, « Pour la lecture littéraire », *Littérature*, n° 26, 1977, p. 42-50 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1977_num_26_2_2067, consulté le 12 août 2022).

PIÉGAY Nathalie, « Batti, figure de lectrice subalterne », *Tangence*, n° 112, 1^{er} décembre 2016, p. 97-107 (en ligne : <http://journals.openedition.org/tangence/325>, consulté le 11 septembre 2022).

PIÉGAY Nathalie, « La Théorie de la lecture et l'expérience du lecteur », *L'Esprit Créateur*, n° 49, The Johns Hopkins University Press, 2009, p. 98-110 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/26289578>, consulté le 4 août 2022).

RABAU Sophie, *L'art d'assaisonner les textes : théorie et pratique de l'interpolation*, Toulouse, Anacharsis, 2020.

RABAU Sophie, *Carmen, pour changer : variations sur une nouvelle de Prosper Mérimée*, Toulouse, Anacharsis, 2018.

RABAU Sophie et PENNANECH Florian, *Exercices de théorie littéraire*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.

RABAU Sophie, « Sabotage littéraire. 1 », *Vacarme*, n° 70, 22 janvier 2015, p. 98-113 (en ligne : <https://vacarme.org/article2719.html>, consulté le 27 juillet 2022).

RABAU Sophie, « Pour une poétique de l'interpolation », *Fabula-LhT*, n° 5, novembre 2008 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/lht/5/rabau.html>, consulté le 26 juillet 2022).

RABAU Sophie, *Fictions de présence : la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.

RABAU Sophie, « Le roman d'Achille Tatius a-t-il une fin ? Ou comment refermer une œuvre ouverte », *Lalies*, n° 17, 1997, p. 139-149.

RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1970.

SAINT-GELAIS Richard, *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011.

SAINT-GELAIS Richard, *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Lasalle, Québec, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1994.

SAMOYAUULT Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 2008 (édition originale : 1948).

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, France, Éditions du Seuil, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

SCHUEREWEGEN Franc, « Les ciseaux et la corbeille », sur *Atelier de théorie littéraire – Fabula*, https://www.fabula.org/atelier.php?Les_ciseaux_et_la_corbeille, mis en ligne le juillet 2016, consulté le 4 août 2022.

SZENDY Peter, *Pouvoirs de la lecture : de Platon au livre électronique*, La Découverte, Paris, 2022.

THÉRIEN Gilles, « Lire, comprendre, interpréter », *Tangence*, n° 36, 1992, p. 96-104 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/tce/1992-n36-tce654/025715ar/>, consulté le 8 août 2022).

THÉRIEN Gilles, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, 1990, p. 67-80.

WOLFF Erwin, « Der intendierte Leser: Überlegungen und Beispiele zur Einführung eines literaturwissenschaftlichen Begriffs », *Poetica*, n° 4, Wilhelm Fink GmbH & Co, 1971, p. 141-166 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/43027893>, consulté le 8 août 2022).

B. Théories du numérique

AUDET René et LEBRUN, Tom, *L'intelligence artificielle et le monde du livre – Livre blanc*, Université Laval, Laboratoire Ex Situ, 2020.

AUDET René, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2014-1, 2015 (en ligne : <https://journals.openedition.org/itineraires/2267>, consulté le 4 septembre 2022).

BACHIMONT Bruno, *Ingénierie des connaissances et des contenus : le numérique entre ontologies et documents*, Paris, Hermes Science Publications : Lavoisier, 2007.

BALPE Jean-Pierre, *L'art et le numérique*, Paris, Hermès Science Europe, coll. « *Les Cahiers du numérique* », 2000.

BALPE Jean-Pierre et MAGNÉ Bernard (dir.), *L'Imagination informatique de la littérature*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1991.

BOLTER Jay David, *Writing Space: Computer, Hypertext, and the Remediation of Print*, 2^e éd., Mahwah, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

BOLTER Jay David et GRUSIN Richard Arthur, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2000.

BON François, « L'Internet comme fosse à bitume », <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article749>, 2006, consulté le 20 septembre 2022.

BOUCHARDON Serge, *Littérature numérique : le récit interactif*, Paris, Hermès science publications : Lavoisier, coll. « Ingénierie représentationnelle et construction de sens », 2009.

CARR Nicholas, « Is Google Making Us Stupid? », sur *The Atlantic*, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/>, mis en ligne le 1^{er} juillet 2008, consulté le 6 septembre 2022.

CLÉMENT Jean, « L'écriture au risque du réseau. Une littérature en mouvement », *Communication & Langages*, n° 155, 2008, p. 39-43 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2008_num_155_1_5373, consulté le 4 septembre 2022).

CLÉMENT Jean, « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, n° 5, Lavoisier, 2001, p. 113-134 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-document-numerique-2001-1-2-page-113.htm>, consulté le 4 septembre 2022).

CHUN Wendy Hui Kyong, *Programmed Visions: Software and Memory*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2013.

CITTON Yves, « Humanités numériques. Une médiapolitique des savoirs encore à inventer », *Multitudes*, n° 59, 2015, p. 171-180 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01373171>, consulté le 6 septembre 2022).

COOVER Robert, « The End of Books », *New York Times Book Review*, 21 juin 1992, p. 24-25 (en ligne : <https://archive-nytimes-com.proxy.rubens.ens.fr/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html?pagewanted=all>, consulté le 6 septembre 2022).

DACOS Marin (dir.), *Read/Write Book : Le livre inscriptible*, Marseille, OpenEdition Press, coll. « Read/Write Book », 2010.

DAVALLON Jean, DESPRÉS-LONNET Marie, JEANNERET Yves, LE MAREC Joëlle et SOUCHIER Emmanuël, *Lire, écrire, récrire : Objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et recherche », 2013.

DE KOSNIK Abigail, *Rogue Archives: Digital Cultural Memory and Media Fandom*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2016.

BIBLIOGRAPHIE

DELANY Paul et LANDOW George P. (dir.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991.

DOUGLAS Jane Yellowlees, *The End of Books or Books Without End? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2000.

ENSSLIN Astrid, *Literary Gaming*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2014.

GEFEN Alexandre, « Le devenir numérique de la littérature française », *Implications philosophiques*, 2012 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01624152>, consulté le 3 septembre 2022).

GIFFARD Alain, STIEGLER Bernard et FAURÉ Christian, *Pour en finir avec la mécroissance. Quelques réflexions d'Ars industrialis*, Paris, Flammarion, 2009.

HAYLES N. Katherine, *How We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 2012.

HAYLES N. Katherine, « How We Think: Transforming Power and Digital Technologies », dans David M. Berry (dir.), *Understanding Digital Humanities*, London, Palgrave Macmillan UK, 2012, p. 42-66.

HAYLES N. Katherine, « Electronic Literature: What is it ? », sur *The Electronic Literature Organization*, <https://eliterature.org/pad/elp.html>, mis en ligne le 2 janvier 2007, consulté le 3 septembre 2022.

HAYLES N. Katherine, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, Illinois, The University of Chicago Press, 1999.

HAYLES N. Katherine, « The Materiality of Informatics », *Configurations*, n° 1, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 147-170 (en ligne : <http://muse.jhu.edu/article/7998>, consulté le 8 août 2022).

JEANNERET Yves, *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information ? : Nouvelle édition revue et corrigée*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Savoirs Mieux », 2017.

JEANNERET Yves, « Le procès de numérisation de la culture : un défi pour la pensée du texte », *Protée*, vol. 32, n° 2, 2004, p. 9-18.

JOYCE Michael, *Of Two Minds: Hypertext Pedagogy and Poetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

KIRSCHENBAUM Matthew G., *Bitstreams: The Future of Digital Literary Heritage*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2022.

KIRSCHENBAUM Matthew G., *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2008.

KIRSCHENBAUM Matthew G., « Editing the Interface: Textual Studies and First Generation Electronic Objects », *Text*, n° 14, Indiana University Press, 2002, p. 15-51 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/30227991>, consulté le 27 juillet 2022).

LANDOW George P., *Hypertext 2.0: the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, 2^e éd., Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.

LANDOW George P. et DELANY Paul (dir.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991.

LEBRUN Tom, « L'apprentissage machine est une appropriation », *Les Cahiers de propriété intellectuelle*, vol. 3, n° 30, 2018, p. 895-923.

MACCALLUM-STEWART Esther et PARSLER Justin, « Illusory Agency in Vampire: The Masquerade – Bloodlines », *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*, n° 9, 2007, p. 1-17 (en ligne : <https://mediarep.org/handle/doc/18669>, consulté le 19 septembre 2022).

MANOVICH Lev, *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2001.

MCCARTY Willard, *Humanities Computing*, Londres, Palgrave Macmillan, 2005.

MIALL David S., « The Hypertextual Moment », *English Studies in Canada*, n° 24, 1998, p. 157-174 (en ligne : <https://muse.jhu.edu/article/692468>, consulté le 3 septembre 2022).

MONJOUR Servanne, VITALI-ROSATI Marcello et TRELEANI Matteo, « L'ontologie du numérique », *Sens public*, n° 1282, 15 décembre 2017 (en ligne : <http://sens-public.org/dossiers/1282/>, consulté le 14 mars 2022).

MOULTHROP Stuart, « Rhizome and Resistance: Hypertext and the Dreams of a New Culture », dans George P. Landow (dir.), *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1994, p. 299-322.

BIBLIOGRAPHIE

MOULTHROP Stuart, « Reading from the Map: Metonymy and Metaphor in the Fiction of Forking Paths », dans George P. Landow et Paul Delany (dir.), *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1991, p. 119-132.

MURRAY Janet Horowitz, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1997.

NELSON Theodor H., *Literary Machines: The Report on, and of, Project Xanadu Concerning Word Processing, Electronic Publishing, Hypertext, Thinkertoys, Tomorrow's Intellectual Revolution, and Certain Other Topics Including Knowledge, Education and Freedom*, autopublication, 1987 (édition originale : 1981), (en ligne : https://openlibrary.org/books/OL8235289M/Literary_Machines, consulté le 10 septembre 2022).

NELSON Theodor H., « Brief Words on Hypertext », dans *Selected Papers (1977)*, archives personnelles, reproduction Xerox numérisée, 1977, p. 15-17 (édition originale : 1967), (en ligne : <https://archive.org/details/SelectedPapers1977>, consulté le 10 septembre 2022).

NELSON Theodor H., « A File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate », dans *Association for Computing Machinery: Proceedings of the 20th National Conference*, New York, ACM Press, 1965, p. 84-100.

STALLMAN Richard M., *Free Software, Free Society: Selected Essays of Richard M. Stallman*, Boston, Free Software Foundation, 2002.

STALLMAN Richard M., « On Hacking », <https://stallman.org/articles/on-hacking.html>, 2002, consulté le 27 juillet 2022.

TISSERON Serge, « Extimité », dans Pauline Escande-Gauquié et Bertrand Naivin (dir.), *Comprendre la culture numérique*, Paris, Dunod, 2019, p. 53-57.

VITALI-ROSATI Marcello, « La littérature numérique francophone : enjeux théoriques et pratiques pour l'identification d'un corpus », dans *Lire et donner à lire les littératures francophones : outils critiques et stratégies éditoriales*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2022, p. 209-220 (en ligne : <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/26642>, consulté le 30 août 2022).

VITALI-ROSATI Marcello, « Pour une définition de l'éditorialisation », sur *Culture numérique. Pour une philosophie du numérique*, <http://blog.sens-public.org/marcellovitalirosati/pour-une->

[definition-de-leditorialisation/](#), mis en ligne le 5 janvier 2018, consulté le 8 avril 2022.

VITALI-ROSATI Marcello, « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? », sur *Sens public*, <http://sens-public.org/articles/1184/>, mis en ligne le 18 mars 2016, consulté le 27 juillet 2022.

VITALI-ROSATI Marcello, « La littérature numérique, existe-t-elle? », *Digital Studies / Le champ numérique*, n° 6, 6 février 2015 (en ligne : <https://www.digitalstudies.org/article/id/7262/>, consulté le 3 septembre 2022).

WARDRIP-FRUIIN Noah et HARRIGAN Pat, *First Person: New Media as Story, Performance, and Game*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2006.

C. Études sur la lecture numérique

ARCHIBALD Samuel et GERVAIS Bertrand, « Le récit en jeu : narrativité et interactivité », *Protée*, n° 34, 25 avril 2007, p. 27-29 (en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/014263ar>, consulté le 12 septembre 2022).

AUDET René, « Saisir l'œuvre numérique sous tous ses états : modalités éditoriales, lectorales et performatives dans l'enseignement des œuvres numériques », *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, n° 12, Groupe de recherche en littératie médiatique multimodale, 2020 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/rechercheslmm/2020-v12-rechercheslmm05680/1073680ar/>, consulté le 8 août 2022).

BÉLISLE Claire (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, coll. « Papiers », 2017.

BOOTZ Philippe, « Qu'est-ce que la littérature générative combinatoire ? », sur *Olats.org*, http://archive.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php, mis en ligne le décembre 2006, consulté le 12 septembre 2022.

BOOTZ Philippe, « Vers de nouvelles formes en poésie numérique programmée ? », *RiLUnE*, n° 5, 2006, p. 19-35.

BOUCHARDON Serge, *La valeur heuristique de la littérature numérique*, Hermann, 2014.

BOUCHARDON Serge, « Des figures de manipulation dans la création numérique », *Protée*, n° 39, 2011, p. 37-46 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/1999-v27-n1-pr5004899/1006725ar/>, consulté le 12 septembre 2022).

BIBLIOGRAPHIE

BOUCHARDON Serge (dir.), *Un laboratoire de littératures : Littérature numérique et Internet*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et recherche », 2007 (en ligne : <http://books.openedition.org/bibpompidou/214>, consulté le 26 juillet 2022).

BOUCHARDON Serge et SAEMMER Alexandra, « La littérature numérique », dans *Guide TICE pour le professeur de français*, Paris, CNDP-CRDP de l'académie de Paris, 2012, p. 225-248.

BOULLIER Dominique, « L'attention : un bien rare en quête de mesures », *Sciences de la société*, n° 87, 1^{er} décembre 2012, p. 128-145 (en ligne : <http://journals.openedition.org/sds/1598>, consulté le 12 septembre 2022).

ENSSLIN Astrid, « Respiratory Narrative: Multimodality and Cybernetic Corporeality in "Physio-cybertext" », dans *New Perspectives on Narrative and Multimodality*, Londres, Routledge, 2009, p. 155-165.

HARPOLD Terry, *Ex-foliations: Reading Machines and the Upgrade Path*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

JAHJAH Marc, *Les marginalia de lecture dans les « réseaux sociaux » du livre (2008-2014) : mutations, formes, imaginaires*, thèse de doctorat, sous la direction de Christian Jacob, Paris, EHESS, 2014.

JAHJAH Marc, « Annotations numériques : les conclusions des derniers travaux de standardisation », <https://marcjahjah.net/224-annotations-numeriques-conclusions-derniers-travaux-de-standardisation>, mis en ligne le 16 novembre 2011, consulté le 12 septembre 2022.

JOUBE Vincent, « La lecture sur écran ou l'aventure désenchantée: l'exemple du *Petit Prince* », *Bulletin du Forum suisse sur la lecture*, n° 9, 2000, p. 17-23.

LENOBLE Catherine (dir.), *Lire+Écrire. Un livre numérique sur l'édition, la lecture et l'écriture en réseau*, sur *publie.net*, 2014 (en ligne : <https://www.publie.net/2014/03/13/nouveaute-lireecrire-livre-numerique-collectif-sur-ledition-la-lecture-lecriture-en-reseau/> consulté le 4 septembre 2022).

MAUMET Luc, « Numérique et handicap au cœur de la réinvention des bibliothèques », *Documentation et bibliothèques*, n° 64, Association pour l'avancement des sciences et des techniques de la documentation (ASTED), 2018, p. 33-40 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/documentation/2001-v47-n1-documentation04730/1061791ar/>, consulté le 7 août 2022).

NIESZ Anthony J. et HOLLAND Norman N., « Interactive Fiction », *Critical Inquiry*, n° 11, The University of Chicago Press, 1984, p. 110-129 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/1343292>, consulté le 19 septembre 2022).

SAEMMER Alexandra, *Rhétorique du texte numérique : Figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, coll. « Papiers », 2019.

SAEMMER Alexandra, « De la confirmation à la subversion : les figures d'animation face aux conventions du discours numérique », *Protée*, n° 39, 2011, p. 23-36 (en ligne : <https://www.erudit.org/en/journals/pr/2010-v38-n2-pr5004899/1006724ar/>, consulté le 12 septembre 2022).

SAEMMER Alexandra, *Matières textuelles sur support numérique*, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine (dir.), Saint-Etienne, France, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2007.

WEISSBERG Jean-Louis, « Corps à corps – À propos de *La Morsure*, CD-ROM d'Andréa Davidson », dans Jean-Louis Weissberg et Pierre Barboza (dir.), *L'Image actée. Scénarisations numériques : parcours du séminaire L'action sur l'image*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 51-71.

D. Études multi-supports sur la lecture et la textualité

AARSETH Espen J., *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.

ARCHIBALD Samuel, *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Le Quartanier, 2009.

ARCHIBALD Samuel, *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des nouveaux médias*, thèse de doctorat, sous la direction de Bertrand Gervais, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008.

AUDET René, « Ne pas raconter que pour la forme : sur la diffraction dans les fictions narratives », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *La construction du contemporain. Discours et pratiques du narratif au Québec et en France depuis 1980*, Montréal, Presses universitaires de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2019, p. 201-237 (en ligne : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/35153>, consulté le 27 juillet 2022).

BIBLIOGRAPHIE

AUDET René, « L'objectification (visuelle, numérique) des romans, ou la narrativité à l'épreuve de l'expérience matérielle des œuvres », *textImage*, n° 11, 2019 (en ligne : https://www.revue-textimage.com/17_blessures_du_livre/audet1.html).

AUDET René et SAINT-GELAIS Richard, « L'ombre du lecteur. Interaction et lectures narrative, policière, et hyperfictionnelle », *Mosaic : An Interdisciplinary Critical Journal*, n° 36, 2003, p. 35-50 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/44030277>, consulté le 4 septembre 2022).

DEBEAUX Gaëlle, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, thèse de doctorat, sous la direction d'Emmanuel Bouju, Rennes, Rennes 2, 2017.

GERVAIS Bertrand, « Imaginaire de la fin du livre : figures du livre et pratiques illittéraires », *LHT Fabula*, n° 16, 20 janvier 2016 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/lht/16/gervais.html>, consulté le 20 septembre 2022).

GUILET Anaïs, *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, thèse de doctorat, sous la direction de Denis Mellier, Poitiers et Montréal, Université de Poitiers et Université du Québec à Montréal, 2013.

HAYLES N. Katherine, *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2008.

HAYLES N. Katherine, *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002.

JEANNERET Yves et SOUCHIER Emmanuël, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication & Langages*, n° 145, 2005, p. 3-15 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2005_num_145_1_3351).

MAYER Ariane, *Lecteur de soi-même : le sujet contemporain à l'épreuve des lectures numériques*, thèse de doctorat, sous la direction de François-David Sebbah, Compiègne, Université de technologie de Compiègne, 2016.

SOUCHIER Emmanuël, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, n° 6, Gallimard, 1998, p. 137-145 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-1998-2-page-137.htm>, consulté le 3 août 2022).

SOUCHIER Emmanuël, « Lire, écrire : éditer des manuscrits aux écrans autour de l'œuvre de Raymond Queneau », habilitation à diriger des recherches, Université Paris 7 Denis Diderot,

UFR Science des textes et documents, Centre d'étude de l'écriture, CNRS, 1998.

VANDENDORPE Christian, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Éditions La Découverte, 1999.

E. Narratologie

BAETENS Jan, « Remédiatisation / Remediation », sur *Glossaire du Réseau des narratologues francophone*, <https://wp.unil.ch/narratologie/2018/09/remediatisation-remediation/>, mis en ligne le 19 septembre 2018, consulté le 26 juillet 2022.

BELL Alice, « Interactional Metalepsis and Unnatural Narratology », *Narrative*, n° 24, The Ohio State University Press, 2016, p. 294-310.

CAÏRA Olivier, « Jeux vidéo et jeux d'interaction en face-à-face : vers un modèle unifié d'écologie de l'intrigue », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 27, 18 décembre 2014 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/narratologie.7058>, consulté le 19 septembre 2022).

CAÏRA Olivier, *Jeux de rôle : les forges de la fiction*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

FLUDERNIK Monika, « Second-Person Narrative as a Test Case for Narratology: The Limits of Realism », *Style*, n° 28, Penn State University Press, 1994, p. 445-479 (en ligne : <http://www.jstor.org.ezproxy.univ-paris3.fr/stable/42946261>, consulté le 26 juillet 2022).

GENETTE Gérard, *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Collection Poétique », 1983.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GŁOWIŃSKI Michał, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, Seuil, 1987.

LAVOCAT Françoise, « Et Genette inventa la métalepse », *Nouvelle revue d'esthétique*, n° 26, Presses Universitaires de France, 2020, p. 43-51 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2020-2-page-43.htm>, consulté le 8 août 2022).

LINTVELT Jaap, « Essai de typologie narrative : le point de vue », Librairie José Corti, 1981.

MONTALBETTI Christine, « Narrataire et lecteur : deux instances autonomes », *Cahiers de Narratologie*, n° 11, 1^{er} janvier 2004 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/narratologie.13>,

consulté le 26 juillet 2022).

MONTALBETTI Christine, « Pour une autarcie du narrataire », *Poétique*, n° 122, Seuil, avril 2000.

MONTALBETTI Christine, « Mise en fiction de la lacune et de l'interpolation dans le roman parodique », *Lalies*, Actes des sessions de linguistique et de littérature, n° 17, Presses de l'École normale supérieure, 1996, p. 161-173.

PRINCE Gerald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n° 14, 1973, p. 177-196.

PUNDAY Daniel, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

RYAN Marie-Laure, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001.

SCHUEREWEGEN Franc, « Réflexions sur le narrataire. Quidam et Quilibet », *Poétique (Collection)*, n° 70, 1987, p. 247-254.

WOLOCH Alex, *The One vs. the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

IV. Sciences humaines

A. Histoire de la lecture

BAUDRY Marie, *Lectrices romanesques : représentations et théorie de la lecture aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

BOUCHET Florence, « Lecteurs et lectrices dans l'iconographie médiévale », dans Fabienne Gaspari (dir.), *Le Corps du lecteur et ses représentations littéraires*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 21-47.

CARRUTHERS Mary J., *Le livre de la mémoire : une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Diane Meur (trad.), Paris, Macula, 2002 (édition originale : *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1990).

CARRUTHERS Mary J., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

CAVALLO Guglielmo et CHARTIER Roger (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997.

CERQUIGLINI-TOULET Jacqueline, « L'échappée belle. Stratégies d'écriture et de lecture dans la littérature de la fin du Moyen Âge », *Littérature*, n° 99, 1995, p. 33-52 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_99_3_2372).

CHARTIER Roger, « Matérialité du texte et attentes de lecture. Concordances ou discordances ? », *Lumen*, n° 36, Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle, 2017, p. 1-20 (en ligne: <https://doi.org/10.7202/1037851ar>, consulté le 4 septembre 2022).

CHARTIER Roger, « La mort du livre ? », *Communication & langages*, n° 159, 2009, p. 57-65 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2009-1-page-57.htm>).

CHARTIER Roger, « L'écrit sur l'écran. Ordre du discours, ordre des livres et manières de lire », *Entreprises et histoire*, n° 43, ESKA, 2006, p. 15-25 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-entreprises-et-histoire-2006-2-page-15.htm>).

CHARTIER Roger (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003 (édition originale : 1985).

CHARTIER Roger, « Sociétés de lecture et cabinets de lecture en Europe au XVIII^e siècle : essai de typologie », dans Christiane Genequand (dir.), *Sociétés et cabinets de lecture entre Lumières et romantisme*, Genève, Société de lecture, 1995, p. 43-57.

CHARTIER Roger, « Le monde comme représentation », *Annales : Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 6, n° 44, 1989, p. 1505-1520 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1989_num_44_6_283667, consulté le 12 septembre 2022).

DÉCULTOT Élisabeth, « Introduction. L'art de l'extrait : définition, évolution, enjeux », dans Élisabeth Décultot (dir.), *Lire, copier, écrire : Les bibliothèques manuscrites et leurs usages au XVIII^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, coll. « De l'Allemagne », 2020, p. 7-28.

GASS William, « In Defense of the Book », *Harper's Magazine*, n° 299, 1^{er} novembre 1999, p. 45-52 (en ligne : <https://harpers.org/archive/1999/11/in-defense-of-the-book/>, consulté le 27 juillet 2022).

BIBLIOGRAPHIE

JACKSON Heather J., *Marginalia: Readers Writing in Books*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 2001.

JAHJAH Marc, « La temporalisation des *marginalia* de lecture : l'élan vital et la pierre tombale », dans Alain Milon et Marc Perelman (dir.), *Les temps du livre*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Livre et société », 2021, p. 119-138.

JAHJAH Marc, « Graffiti under Control : Annotation Practices in Social Book Platforms », dans Chloé Ragazzoli, Ömür Harmanşah, Chiara Salvador et Elizabeth Frood (dir.), *Scribbling through History: Graffiti, Places and People from Antiquity to Modernity*, Londres, Bloomsbury Academic, 2018, p. 189-196.

JAHJAH Marc, « L'annotation comme graffiti (1) : marcheurs et visiteurs dans les espaces numériques », sur *Marc Jahjah*, <https://marcjahjah.net/1372-lannotation-a-lecran-graffiti-1-introduction>, mis en ligne le 22 mai 2017, consulté le 27 juillet 2022.

JAHJAH Marc, « L'annotation, pratique et technique d'appropriation de la documentation », *Documentaliste – Sciences de l'information*, vol. 4, n° 49, 2012, p. 12-13 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01638122>, consulté le 12 septembre 2022).

JAHJAH Marc, « L'évolution des *marginalia* de lecture du papier à l'écran », sur *Implications philosophiques*, <https://www.implications-philosophiques.org/levolution-des-marginalia-de-lecture-du-papier-a-lecran/>, mis en ligne le 11 juillet 2012, consulté le 27 juillet 2022.

JEANNERET Michel, DUCIMETIÈRE Nicolas, HAYAERT Valérie et SUCIU Radu (dir.), *Le Lecteur à l'œuvre*, Gollion, Infolio, 2013.

JEANNERET Michel, « Œuvres à faire », *Littérature*, n° 99, 1995, p. 74-87 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1995_num_99_3_2375).

LYON-CAEN Judith, *La lecture et la vie : les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

MANGUEL Alberto, *Une histoire de la lecture*, Christine Le Bœuf (trad.), Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2006 (édition originale : *A History of Reading*, 1996).

MASSOL Jean-François, « Des lieux de lecture : de la littérature aux activités scolaires », *Recherches & Travaux*, n° 83, 31 décembre 2013, p. 57-75 (en ligne : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/668>, consulté le 6 septembre 2022).

MINZETANU Andrei, *Carnets de lecture : généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2016.

PENNANECH Florian, « Portrait du critique en enquêteur », *Romantisme*, n° 149, Armand Colin, 2010, p. 65-75 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-3-page-65.htm>, consulté le 15 juillet 2022).

B. Histoire des supports

ACTUALITÉ.COM, « Comment le Kindle d'Amazon change la lecture en données personnelles », 10 février 2020 (en ligne : <https://actualite.com/article/9131/acteurs-numeriques/comment-le-kindle-d-amazon-change-la-lecture-en-donnees-personnelles>, consulté le 27 juillet 2022).

BASSY Alain-Marie, « Le livre mis en pièce(s). Pensées détachées sur le livre romantique », *Romantisme*, n° 43, 1984, p. 19-28 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1984_num_14_43_5443, consulté le 17 septembre 2022).

BECHTEL Guy, *Gutenberg et l'invention de l'imprimerie : une enquête*, Paris, Fayard, 1992.

BURLE-ERRECADE Élodie et GONTERO-LAUZE Valérie (dir.), *Le manuscrit unique: une singularité plurielle*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2018.

CERQUIGLINI Bernard, « « Vingt ans après » », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 30, 20 juin 2010, p. 15-17 (en ligne : <http://journals.openedition.org/genesis/94>, consulté le 16 septembre 2022).

CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante : histoire critique de la philologie*, Paris, Seuil, 1989.

COMPUTER HISTORY MUSEUM, « Interactive Computing », <https://www.computerhistory.org/pdp-1/interactive-computing/>, mis en ligne le 2022, consulté le 19 septembre 2022.

DARNTON Robert, *Apologie du livre : demain, aujourd'hui, hier*, Jean-François Sené (trad.), Paris, Gallimard, 2010 (édition originale : *The Case for Books: Past, Present, and Future*, 2009).

BIBLIOGRAPHIE

DE GRAZIA Margreta et STALLYBRASS Peter, « The Materiality of the Shakespearean Text », *Shakespeare Quarterly*, vol. 3, n° 44, 1993, p. 255-283 (en ligne : https://www.academia.edu/6478660/Materiality_of_the_Shakespearean_Text, consulté le 4 septembre 2022).

DRUCKER Johanna, *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1994.

DILLOW Clay, « Amazon Apologizes for Destroying 1984 Copies, Offers New 1984 Copies (or \$30) », sur *Fast Company*, <https://www.fastcompany.com/1347432/amazon-apologizes-destroying-1984-copies-offers-new-1984-copies-or-30>, mis en ligne le 4 septembre 2009, consulté le 27 juillet 2022.

FRANCE CULTURE, « Un livre d'Olga Tokarczuk, Nobel 2018, à la main et on voyage gratuitement à Wrocław en Pologne », 11 octobre 2019, en ligne, https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/un-livre-d-olga-tokarczuk-nobel-2018-a-la-main-et-on-voyage-gratuitement-a-wroclaw-en-pologne_3654509.html, consulté le 20 septembre 2022.

NUNBERG Geoffrey (dir.), *The Future of the Book*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1996.

GRAFTON Anthony, *La page de l'Antiquité à l'ère du numérique : histoire, usages, esthétiques*, Jean-François Allain (trad.), Paris, Éditions Hazan, 2012.

JOHANNOT Yvonne, *Tourner la page : livre, rites et symboles*, Grenoble, Jérôme Millon, 1988.

LABORDERIE Arnaud, *Le Livre augmenté, de la remédiatisation à l'éditorialisation*, thèse de doctorat, sous la direction de Ghislaine Azémard, Paris, Université Paris 8, 2017.

LE BAIL Marine, « Du biblioclasme appliqué aux liseuses », sur *Biblioclasmes*, <https://biblioclasm.hypotheses.org/349>, mis en ligne le 30 avril 2021, consulté le 12 septembre 2022.

LE BAIL Marine, *L'amour des livres la plume à la main : écrivains bibliophiles du XIX^e siècle*, thèse de doctorat, sous la direction de Fabienne Bercegol et de Françoise Mélonio, Toulouse, Université Toulouse-Jean Jaurès, 2016.

LEBERT Marie, *Le Projet Gutenberg (1971-2008)*, Projet Gutenberg, n° 27046, 2008 (en ligne: <https://www.gutenberg.org/ebooks/27046>, consulté le 6 septembre 2022).

LEMAIRE Alexandre, « Livres numériques et bibliothèques publiques en Europe francophone : quelle offre ? », *Documentation et bibliothèques*, n° 67, Éditions ASTED, 2021, p. 27-38 (en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/documentation/2021-v67-n2-documentation06012/1076996ar/>, consulté le 27 juillet 2022).

MAHRER Rudolf, « Anecdote », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 44, 9 mai 2017, p. 7-15 (en ligne : <http://journals.openedition.org/genesis/1603>, consulté le 20 septembre 2022).

MCGANN Jerome J., *The Textual Condition*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991.

MCKENZIE Donald Francis, *Bibliography and the Sociology of Texts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999 (édition originale : 1985).

MCKENZIE Donald Francis, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Marc Amfreville (trad.), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991 (édition originale : *Bibliography and the Sociology of Texts*, 1985).

MORAN Patrick, « Le texte médiéval existe-t-il ? Mouance et identité textuelle dans les fictions du XIII^e siècle », dans Cécile Le Cornec, Anne Rochebouet et Anne Salamon (dir.), *Le texte médiéval, de la variante à la recreation*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2012, p. 13-25 (en ligne : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03069760>, consulté le 14 septembre 2022).

MITROPOULOU Eléni et PIGNIER Nicole, « Introduction : Interroger les supports ? Matières, formes et corps », *Communication & langages*, vol. 4, n° 182, 2014, p. 13-28 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2014-4-page-13.htm>, consulté le 10 septembre 2022).

MYERS Brad A., « A Brief History of Human-Computer Interaction Technology », *Interactions*, vol. 2, n° 5, mars 1998, p. 44-54 (en ligne : <https://dl.acm.org/doi/10.1145/274430.274436>, consulté le 19 septembre 2022).

PERROUSSEAU Yves, *Histoire de l'écriture typographique*, La Fresquière, Atelier Perrousseau, 2005.

PETIT Nicolas, « Origines de la couverture illustrée moderne », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n° 12, 2002, p. 86-89.

BIBLIOGRAPHIE

ROSENTHAL Olivia et RUFFEL Lionel, « Introduction : La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, vol. 4, n° 160, 12 décembre 2010, p. 3-13 (en ligne : <https://www.revues.armand-colin.com/lettres-langue/litterature/litterature-ndeg-160-42010/introduction>, consulté le 5 septembre 2022).

RUDY Kathryn M., « Dirty Books: Quantifying Patterns of Use in Medieval Manuscripts Using a Densitometer », *Journal of Historians of Netherlandish Art*, vol. 1-2, n° 2, 2010 (en ligne : <https://doi.org/10.5092/jhna.2010.2.1.1>, consulté le 4 septembre 2022).

SORDET Yann, *Pierre Adamoli et ses collections : l'amour des livres au siècle des Lumières*, Paris, École des Chartes, 2001.

STONE Brad, « Amazon Erases Orwell Books From Kindle », *The New York Times*, 18 juillet 2009 (en ligne : <https://www.nytimes.com/2009/07/18/technology/companies/18amazon.html>, consulté le 27 juillet 2022).

THÉRENTY Marie-Ève, « Poétique historique du support et énonciation éditoriale : la case feuilleton au XIX^e siècle », *Communication & langages*, vol. 4, n° 166, NecPlus, 2010, p. 3-19 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2010-4-page-3.htm>, consulté le 1^{er} août 2022).

THÉRENTY Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, vol. 1, n° 143, Armand Colin, 2009, p. 109-115 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-1-page-109.htm>, consulté le 26 juillet 2022).

VERCELLONE Carlo, « Les plateformes de la gratuité marchande et la controverse autour du Free Digital Labor : une nouvelle forme d'exploitation ? », *Open Journal in Information Systems Engineering*, n° 2, 13 avril 2020 (en ligne : <http://www.openscience.fr/Les-plateformes-de-la-gratuite-marchande-et-la-controverse-autour-du-Free>, consulté le 27 juillet 2022).

WALSBY Malcolm, *L'imprimé en Europe occidentale, 1470-1680*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2020.

ZALI Anne et GIRARD Estelle (dir.), *L'aventure des écritures II : matières et formes*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1998.

ZUMTHOR Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.

C. Histoire littéraire

BREMOND Claude, SCHMITT Jean-Claude et LE GOFF Jacques, *L'Exemplum*, Turnhout, Brepols, 1982.

CORBELLARI Alain, « Le texte médiéval. La littérature du Moyen Âge entre *topos* et création », *Poétique*, n° 163, Seuil, 2010, p. 259-273 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-3-page-259.htm>, consulté le 27 juillet 2022).

CUSSET François, *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte, 2003.

FRANÇOIS Anne-Isabelle, « L'objet-livre et le lieu de l'œuvre : stratégies créatives et pratiques de lecture », dans *Nouveaux mondes, nouveaux romans ? Actes du XL^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, Amiens, CERCLL – UPJV, 2015, p. 156-169.

GIOVACCHINI Julie, « De la source à l'image : y a-t-il une philologie numérique ? », dans Frédéric Clavert et Caroline Muller (dir.), *Le goût de l'archive à l'ère numérique*, <https://gout-numerique.net/>, en ligne, 2018.

HAMON Philippe, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 2001.

MILNER Max, *La Fantasmagorie : essai sur l'optique fantastique*, Paris, France, Presses universitaires de France, 1982.

PITON-FOUCAULT Émilie, « Être exemplaire/être un exemplaire de l'exemplarité à l'époque de sa reproductibilité technique : *Le Rêve*, d'Émile Zola », dans Emmanuel Bouju, Alexandre Gefen, Guiomar Hautcœur et Marielle Macé (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 285-299.

D. Histoire des disciplines

BOURE Robert, « L'histoire des Sciences de l'Information et de la Communication », *Questions de communication*, n° 10, Presses universitaires de Nancy, 1^{er} décembre 2006, p. 277-295 (en ligne : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/7718>, consulté le 3 septembre 2022).

BRILLENBURG WURTH Kiene, « The Material Turn in Comparative Literature: An Introduction », *Comparative Literature*, vol. 3, n° 70, 1^{er} septembre 2018, p. 247-263 (en ligne : <https://doi.org/10.1215/00104124-6991688>, consulté le 3 septembre 2022).

JAHJAH Marc, « De la bibliographie matérielle aux “Digital Studies” ? », *Revue Française des Sciences de l’Information et de la Communication*, n° 8, 1^{er} janvier 2016 (en ligne : <https://doi.org/10.4000/rfsic.1968>, consulté le 4 septembre 2022).

KIRSCHENBAUM Matthew et WERNER Sarah, « Digital Scholarship and Digital Studies: The State of the Discipline », *Book History*, vol. 17, Johns Hopkins University Press, 2014, p. 406-458 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/43956362>, consulté le 26 août 2022).

LECLAIR Marion, BOUFFARD Alix et VÉRON Laélia, « Introduction. Matérialisme et critique littéraire : définitions d’une méthode », *Acta Fabula*, 18 octobre 2021 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/colloques/document7091.php>, consulté le 29 août 2022).

E. Humanités numériques

DRUCKER Johanna, *SpecLab: Digital Aesthetics and Projects in Speculative Computing*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

MORETTI Franco, « L’“opérationnalisation” ou, du rôle de la mesure dans la théorie littéraire moderne », Valentine Lèys (trad.), dans Franco Moretti (dir.), *La littérature au laboratoire*, Paris, Itaque, 2016, p. 93-112.

MORETTI Franco, « Graphs, Maps, Trees – 3 », *New Left Review*, n° 28, 1^{er} août 2004, p. 43-63.

MORETTI Franco et SOBCHUK Oleg, « Hidden in Plain Sight », *New Left Review*, n° 118, 9 août 2019, p. 86-115.

MOUNIER Pierre, *Les humanités numériques : une histoire critique*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l’Homme, coll. « Interventions », 2018.

MOUNIER Pierre (dir.), *Read/Write Book 2 : Une introduction aux humanités numériques*, Marseille, OpenEdition Press, coll. « Read/Write Book », 2012.

F. Philosophie et sociologie

BARTHES Roland, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

BAETENS Jan, « Autographe/allographe (À propos d'une distinction de Nelson Goodman) », *Revue Philosophique de Louvain*, n° 70, 1988, p. 192-199 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1988_num_86_70_6498, consulté le 10 août 2022).

BENJAMIN Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch (trad.), dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151 (édition originale : « Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows », 1936).

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Frédéric Joly (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2013 (édition originale : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936).

BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Lionel Duvoy (trad.), Paris, Éditions Allia, 2003 (édition originale : *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936).

BENJAMIN Walter, *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, Philippe Ivernel (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2015 (édition originale : 1931).

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Charlotte Nordmann (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2018 (édition originale : *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of « Sex »*, 2011).

BUTLER Judith, *Défaire le genre*, Maxime Cervulle (trad.), Paris, Éditions Amsterdam, 2006 (édition originale : *Undoing Gender*, 2004).

BOURDIEU Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

DERRIDA Jacques, « Où commence et où finit le corps enseignant ? », dans *Du droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, p. 111-153 (édition originale : 1976).

BIBLIOGRAPHIE

- DUMAZEDIER Joffre, *La Méthode d'entraînement mental*, Lyon, Voies livres, 1994.
- FOUCAULT Michel, *Le corps utopique – Les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.
- GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Jacques Morizot (trad.), Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- GOODMAN Nelson, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill Company, 1968.
- GROSZ Elisabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- HARAWAY Donna, « Manifeste cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XX^e siècle », Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Nathalie Magnan (trad.), dans Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Magnan (dir.), *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2007, p. 29-105 (édition originale : « A Cyborg's Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the 1980's », 1985).
- HORTON Donald et WOHL Richard, « Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance », *Psychiatry*, n° 19, août 1956, p. 215-229.
- KANT Emmanuel, *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, Catherine Petit (dir.), Louis Guillermit, Jules Vuillemin et Élisabeth Schwartz (trad.), Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2016 (édition originale : *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*, 1783).
- LAHIRE Bernard, *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
- LESSIG Lawrence, *Remix: Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*, Londres, Bloomsbury, 2008.
- POUILLAUDE Frédéric, *Le désœuvrement chorégraphique : étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, J. Vrin, 2009.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1976 (édition originale : 1943).
- SZENDY Peter, *Membres fantômes : des corps musiciens*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

SZENDY Peter, *Écoute : une histoire de nos oreilles*, Paris, Éditions de Minuit, 2001.

G. Anthropologie et études culturelles

CITTON Yves, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017.

CITTON Yves, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

CITTON Yves, *Gestes d'humanités : anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, 2012.

DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien – 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990 (édition originale : 1980).

GINZBURG Carlo, *Le fil et les traces : vrai faux fictif*, Martin Rueff (trad.), Lagrasse, Verdier, 2010.

GINZBURG Carlo, *Il filo e le tracce : vero, falso, finto*, Milan, Feltrinelli, 2006.

GLON Marie et LAUNAY Isabelle, *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012.

JAHJAH Marc, « Usages ou pratiques : une (simple) querelle de mots ? », sur *La Revue des Médias*, <http://larevuedesmedias.ina.fr/usages-ou-pratiques-une-simple-querelle-de-mots>, mis en ligne le 14 janvier 2015, consulté le 12 septembre 2022.

JENKINS Henry, ITO Mizuko et BOYD Danah, *Participatory Culture in a Networked Era: A Conversation on Youth, Learning, Commerce, and Politics*, Polity Press, Cambridge, 2016.

MERCIER Édith, « Tentative d'épuisement des postures de lecteurs : galerie de croquis à la Bibliothèque Publique d'Information », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 4, 2013, p. 13-18 (en ligne : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2013-04-0013-003>, consulté le 4 août 2022).

OSTROM Elinor, *Gouvernance des biens communs : pour une nouvelle approche des ressources naturelles*, Laurent Baechler (trad.), Bruxelles, De Boeck Supérieur, 2010 (édition originale : *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*, 1990).

PEREC Georges, « Lire : esquisse socio-physiologique », *Esprit*, n° 453, Editions Esprit, 1976, p. 9-20 (en ligne : <http://www.jstor.org/stable/24264535>, consulté le 4 août 2022).

SCHECHNER Richard, « Les “points de contact” entre anthropologie et performance », *Communications*, n° 92, 2013, p. 125-146 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2698, consulté le 12 septembre 2022).

TAYLOR Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press, 2003.

H. Dictionnaires et encyclopédies

CORNU Marie, ORSI Fabienne et ROCHFELD Judith (dir.), *Dictionnaire des biens communs*, 2^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 2021.

FOUCHÉ Pascal, PÉCHOIN Daniel et SCHUWER Philippe (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du livre*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2002.

GREEN'S DICTIONARY OF SLANG, Article « Dingus », <https://greensdictofslang.com/entry/5plsmay>, consulté le 29 juillet 2022.

LES MÉDIATHÈQUES AVEYRONNAISES, « L'exemplarisation », <https://mediatheque.aveyron.fr/metier/ressources-pro/informatique-et-numerique/202-l-exemplarisation>, mis en ligne le 23 septembre 2020, consulté le 26 juillet 2022.

TRÉSOR LINGUISTIQUE DE LA LANGUE FRANÇAISE INFORMATISÉ, Article « Exemplaire », <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?14;s=2189278785;r=1;nat=;sol=3>, consulté le 20 septembre 2022.

I. Rapports et articles de loi

BENABOU Valérie Laure et LANGROGNET Fabrice, « Mission du CSPLA relative aux créations transformatives », <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Propriete-litteraire-et-artistique/Conseil-superieur-de-la-propriete-litteraire-et-artistique/Travaux/Missions/Mission-du-CSPLA-relative-aux-creations-transformatives>, mis en ligne le 23 décembre 2014, consulté le 27 juillet 2022.

COMMISSION NATIONALE DE L'INFORMATIQUE ET DES LIBERTÉS, « L'autorité luxembourgeoise de protection des données a prononcé à l'encontre d'Amazon Europe Core une amende de 746 millions d'euros », <https://www.cnil.fr/fr/lautorite-luxembourgeoise-de>

[protection-des-donnees-prononce-lencontre-damazon-europe-core-une](#), mis en ligne le 3 août 2021, consulté le 27 juillet 2022.

COMMISSION NATIONALE DE L'INFORMATIQUE ET DES LIBERTÉS, « Cookies et autres traceurs : le Conseil d'État rend sa décision sur les lignes directrices de la CNIL », <https://www.cnil.fr/fr/cookies-et-autres-traceurs-le-conseil-detat-rend-sa-decision-sur-les-lignes-directrices-de-la-cnil>, mis en ligne le 19 juin 2020, consulté le 27 juillet 2022.

GINSBURG Jane, « Droit d'auteur et propriété de l'exemplaire d'une œuvre d'art : étude de droit comparé », *Revue internationale de droit comparé*, vol. 3, n° 46, 1994, p. 811-821 (en ligne : https://www.persee.fr/doc/ridc_0035-3337_1994_num_46_3_4913, consulté le 21 septembre 2022).

LESCURE Pierre, « Rapport de la Mission « Acte II de l'exception culturelle » : Contribution aux politiques culturelles à l'ère numérique », sur *Ministère de la Culture*, <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Rapport-de-la-Mission-Acte-II-de-l-exception-culturelle-Contribution-aux-politiques-culturelles-a-l-ere-numerique>, mis en ligne le 13 mai 2013, consulté le 27 juillet 2022.

ORGANISATION DE COORDINATION ET DE DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUES, *La littératie à l'ère de l'information: Rapport final de l'Enquête internationale sur la littératie des adultes*, France et Canada, OECD, 2000.

PARLEMENT EUROPÉEN, « Règlement 2016/679 du Parlement européen et du Conseil du 27 avril 2016 relatif à la protection des personnes physiques à l'égard du traitement des données à caractère personnel et à la libre circulation de ces données, et abrogeant la directive 95/46/CE (règlement général sur la protection des données) », dans *Journal officiel de l'Union Européenne*, 119, 4.5.2016, p. 1–88 (en ligne : <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=CELEX%3A32016R0679>, consulté le 4 septembre 2022).

Table des matières

MATIÈRES DE LECTURE.....	1
Remerciements.....	7
Notes préalables.....	13
I. Sur le matériel informatique employé pour consulter les œuvres numériques.....	13
II. Sur les traductions.....	13
Introduction générale.....	15
A. Exemplaire unique ?.....	15
B. Second exemplaire unique.....	17
C. D'un exemplaire à l'autre, penser la matière de nos lectures.....	19
D. Retrouver la matérialité littéraire : tournant lectoral et tournant matériel.....	20
E. Principes d'une théorie matérielle de la lecture.....	36
F. Théorie littéraire et comparatisme d'objets.....	41
G. (D)écrire l'exemplaire, situer la théorie.....	45
H. Exemples d'exemplaires : de l'exemplarité théorique des objets de lecture.....	47
I. Structure et progression.....	51
Partie 1 : Les matières de l'exemplaire. Penser l'objet de lecture en régime matériel.....	53
Chapitre 1 — Langue contre matière : analyse du dualisme de la théorie littéraire.....	57
Introduction.....	57
I. L'œuvre et l'exemplaire : allographisme de la littérature et paradigme opéral.....	59
A. <i>Languages of Art</i> : règne de la notation et indifférence de la matière.....	60
B. <i>L'Œuvre de l'art</i> : idéalité de l'œuvre et secondarité de l'exemplaire.....	64
II. Dualisme des théories de la lecture et logique de métaphorisation : la langue sans la matière.....	70
A. Virtualisation du texte : lire dans la langue, lire sans les mains.....	71
B. Intériorisation théorique du texte : lire, un phénomène mental.....	76

C. Les modèles constructivistes et la fabrique du paradigme opéréal.....	81
III. Dualisme de la pensée hypertextuelle et logique de réification : la matière sans la langue.....	84
A. Du linguistique au technique : la pensée hypertextuelle et le renversement axiologique du paradigme opéréal.....	85
B. L'idéal technique de la lecture hypertextuelle : de la libération à la réification....	93
C. La fin du rêve hypertextuel.....	106
IV. Survivances et disséminations de la logique de réification.....	110
A. Le texte computable des humanités numériques quantitatives.....	110
B. Lecture papier contre lecture sur écran : le retour de la guerre des supports.....	115
Conclusion.....	122
Chapitre 2 — Repenser la matérialité littéraire : pour une lecture de l'exemplaire.....	125
Introduction.....	125
I. Voir l'exemplaire : le prisme de la page blanche, étude de cas.....	128
A. Présence du blanc : la page blanche comme espace de résistance au paradigme opéréal.....	128
B. Dessiner, ou non : la page blanche comme espace de différenciation.....	135
C. « Paint Her to Your Own Mind » : vers l'autographisme, la page blanche exposée	148
II. Les matérialités de l'exemplaire : de la scission dualiste à la tension signifiante....	156
A. La relation bibliophilique : matérialité et fétichisme autographique de l'exemplaire.....	157
B. <i>Material turn</i> et redoublement théorique : les matérialités plurielles de l'inscription.....	168
C. Des matérialités hantées : de la page à l'écran, et retour.....	174
III. Lire la matérialité littéraire : théorie des deux exemplaires.....	182
A. L'exemplaire réel et l'exemplaire imaginaire.....	183
B. <i>It is as if you were doing work</i> : exemplaire double et fiction parodique sur écran	187
C. Styles matériels de la littérature.....	192

Conclusion.....	198
Chapitre 3 — Construire la divergence matérielle : variations d'exemplaires, du papier au numérique.....	199
Introduction.....	199
I. Construire la différence matérielle : vers une unicité des objets de lecture.....	203
A. « Nous n'avons pas lu le même texte » : déconstruire l'identité textuelle.....	205
B. De l'identité textuelle à la collection des exemplaires.....	214
II. Reproduire en différenciant : l'exemplaire comme copie remarquable.....	225
A. Stratégies et effets de convergence et de divergence dans la production d'exemplaires.....	225
B. L'aura de ma lecture et la collection personnelle des singularités.....	233
III. Étude systématique des modes de variabilité des exemplaires : niveaux et phases de différenciation.....	236
A. Spatialité et temporalité des exemplaires papier et numériques.....	237
B. Tableau récapitulatif des variantes de production.....	242
C. Les variantes d'enregistrement.....	244
D. Les variantes de conservation.....	248
E. Les variantes de restitution.....	258
Conclusion.....	262
Partie 2 : Lire matériellement. Corps, performances, créations.....	265
Chapitre 4 — Corps de lecteur·ice·s, corps de lecture.....	269
Introduction.....	269
I. Retrouver le corps : enjeux méthodologiques.....	275
A. Le « corps de moins » et le « corps de trop » des théories de la réception.....	276
B. Du Lecteur aux lecteurs : vers la pluralisation.....	287
C. Normes matérielles et expériences corporelles différenciées.....	294
II. Matières plurielles du corps de lecture.....	303

A. Soi-même comme une autre : présences et absences du corps de lecture.....	303
B. Organes et instruments : composer les corps de lecture.....	319
Conclusion.....	333
Chapitre 5 — Performer sa lecture : action et appropriation.....	335
Introduction.....	335
I. Que faire ? Un répertoire de gestes de lecture.....	338
A. Tableau synthétique et catégories de classement.....	341
B. Les gestes de consultation.....	344
C. Les gestes de réaction.....	353
D. Les gestes d'édition.....	363
II. La lecture en propre : styles de performance et exemplaires vécus.....	377
A. « Faire le lecteur » : conduites d'adhésion.....	380
B. Résister au corps de lecture.....	393
C. Incorporations particulières et exemplaires vécus.....	403
Conclusion.....	414
Chapitre 6 — L'exemplaire interactif : une poétique de la divergence des lectures.....	417
Introduction.....	417
I. Inventer l'exemplaire interactif.....	423
A. Les deux langues de l'interactivité littéraire : de la rétroaction à l'interaction....	424
B. Le « programme » interactif : d'une distinction technique à une distinction matérielle.....	432
C. Faire et ne pas faire. Interactivité et agentivité, pour une séparation.....	436
II. Structures et modes de divergence des exemplaires interactifs.....	443
III. Interactivité fictive.....	446
A. Virtualisation de la divergence par impossibilité matérielle : l'interactivité fictive comme « inter-exemplarité ».....	448
B. Virtualisation de la divergence par dysfonctionnement : les pièges de l'interactivité factice.....	455

C. Interactivité fictive et théorie des exemplaires possibles.....	462
IV. Interactivité sélective.....	464
A. Lire la diffraction : les enjeux de l'étoilement.....	465
B. La règle du texte et la partie de lecture.....	469
C. Valeurs de la divergence en interactivité sélective.....	475
V. Interactivité évolutive.....	481
A. Temps de la transmission et temps de la transformation : les enjeux de la structure évolutive.....	482
B. « Faire le texte » en interactivité évolutive : autorité du geste participant et conséquences agentives.....	489
C. Styles de performances en contexte interactif collectif : l'exemple de <i>Your World of Text</i>	495
Conclusion.....	502
Chapitre 7 — Exemplariser sa lecture. La production lectorale en régime matériel.....	505
Introduction.....	505
I. Produire en lecteur·ice : quand la lecture se matérialise.....	511
A. L'exemplarisation comme création dérivée.....	512
B. Visibilités et invisibilités de la re-production : les postures exemplarisantes.....	523
C. Garder trace : l'exemplarisation comme archivage des lectures ?.....	531
II. Lire une autre lecture : exemplarisation et réception.....	538
A. Entre privé et public, régimes de visibilité de la lecture d'autrui.....	539
B. Entre compagnonnage et antagonisme, les défis éthiques de la lecture d'exemplarisation.....	552
III. Vers un lieu commun ? Droits de la lecture et partage des exemplaires.....	562
A. À qui profite l'exemplaire ? Les ambiguïtés légales de la participation lectorale.....	563
B. L'exemplaire comme bien commun de la lecture ?.....	572
C. La bibliothèque des exemplarisations : idéal théorique d'un lieu commun.....	582
Conclusion.....	595

Conclusion générale.....	597
Bibliographie.....	607
I. Exemples cités.....	607
A. Exemplaires manuscrits.....	607
B. Exemplaires imprimés incunables (antérieurs au xvi ^e siècle).....	607
C. Exemplaires imprimés modernes.....	607
D. Exemplaires numériques.....	611
E. Livres-objets et livres d'artistes.....	615
II. Sur les exemples cités.....	616
III. Théorie littéraire.....	619
A. Théories de la lecture.....	619
B. Théories du numérique.....	626
C. Études sur la lecture numérique.....	631
D. Études multi-supports sur la lecture et la textualité.....	633
E. Narratologie.....	635
IV. Sciences humaines.....	636
A. Histoire de la lecture.....	636
B. Histoire des supports.....	639
C. Histoire littéraire.....	643
D. Histoire des disciplines.....	644
E. Humanités numériques.....	644
F. Philosophie et sociologie.....	645
G. Anthropologie et études culturelles.....	647
H. Dictionnaires et encyclopédies.....	648
I. Rapports et articles de loi.....	648

Table des illustrations

Figure 1 : Photographie de la page noire, première édition de <i>Tristram Shandy</i> , source : https://www.bl.uk/restoration-18th-century-literature/articles/the-stuff-of-tristram-shandy .145	145
Figure 2 : Capture d'écran de la page noire, édition numérique de <i>Tristram Shandy</i> par Masaru Uchida, https://www1.gifu-u.ac.jp/~masaru/TS/i.60-79.html#alas , 2018.....145	145
Figure 3: « Lady in Red », page n°78, « Paint Her to Your Own Mind », 2016.....150	150
Figure 4: Page n°59, « Paint Her to Your Own Mind », 2016.....151	151
Figure 5: Page n°63, « Paint Her to Your Own Mind », 2016.....153	153
Figure 6: Xavier Malbreil, <i>De la déception</i> , page consacrée aux œuvres de littérature numérique, http://www.0m1.com/deception/decept16.htm , 2007.....162	162
Figure 7: Sébastien Cliche, <i>Principes de gravité</i> , animation d'introduction, 2005. Capture d'écran issue de la fiche de répertoire du laboratoire NT2 : http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/principes-de-gravite-0178	178
Figure 8: Céline Minard et Fanette Mélier, <i>Bastard Battle</i> , Editions Dissonances, 2008. Déformation typographiques : la police Times New Roman évolue vers la lettrine gothique et la police de comics.....181	181
Figure 9: Pippin Barr, <i>It is as if you were doing work</i> , 2017 : capture d'écran dans un navigateur Firefox.....188	188
Figure 10 : Marcel Proust, <i>Un amour de Swann</i> , Hatier Poche, 2006. Les plis correspondent aux cahiers surnuméraires.....201	201
Figure 11: B. S. Johnson, <i>Albert Angelo</i> , Constable, 1964, p. 149.....212	212
Figure 12: B. S. Johnson, <i>Albert Angelo</i> , MacMillan, 2017, édition numérique.....212	212
Figure 13 : Anne-Cécile Brandenbourger, <i>Apparitions inquiétantes</i> , « The Gun Speaks », http://www.anacoluth.be/bulles/apparitions/inquietantes/reunions.html219	219
Figure 14 : Édith Mercier, « Tentative d'épuisement des postures de lecteurs », 2013 : les tables de lecture.....271	271
Figure 15 : Édith Mercier, « Tentative d'épuisement des postures de lecteurs » : lire assis·e par terre.....272	272
Figure 16: Miniature montrant Vincent de Beauvais au travail, issue du manuscrit du xv ^e siècle fr. 6275, BNF, folio 50v, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10528616s/f106.item.zoom#329	329
Figure 17 : John Barth, <i>Coming Soon!!!</i> , 2001, p. 23.....358	358

Figure 18 : Vue des pages 340 et 341 du tome I de Raymond Queneau, <i>Œuvres complètes</i> , Claude Debon (dir.), Paris, Gallimard, 1989.....	375
Figure 19 : Recto et verso de la nouvelle « Frame-Tale » du recueil <i>Lost in the Funhouse</i> ...	383
Figure 20 : François Descraques, <i>3ème droite</i> , dernier tweet du récit, 28 mars 2018.....	388
Figure 21 : François Descraques, <i>3ème droite</i> , Exemples de contributions lectorales avec reprise du signe retweetées par l'auteur, 29 mars 2018.....	388
Figure 22 : William Gass, <i>Willie Masters' Lonesome Wife</i> , Dalkey Archive Press, 1968, recto puis verso.....	400
Figure 23 : Schéma récapitulatif de la construction du corps de lecture et des performances lectorales.....	403
Figure 24 : Structure d'exemplaire à interactivité fictive.....	444
Figure 25 : Structure d'exemplaire à interactivité sélective.....	445
Figure 26 : Structure d'exemplaire à interactivité évolutive.....	445
Figure 27 : Schéma de divergence virtuelle par impossibilité matérielle.....	448
Figure 28 : John Barth, <i>Coming Soon!!!</i> , 2001, p. 105.....	451
Figure 29 : John Barth, <i>Coming Soon!!!</i> , 2001, p. 251.....	452
Figure 30 : John Barth, <i>Coming Soon!!!</i> , 2001, p. 204.....	453
Figure 31 : Schéma de divergence virtuelle par dysfonctionnement.....	455
Figure 32 : Julie Potvin , <i>Perte de temps</i> , 2003. Ici on procède au choix des cartes face cachée.	458
Figure 33 : Julie Potvin , <i>Perte de temps</i> , 2003. Le résultat du premier tirage est toujours le même et correspond au premier vers de la strophe.....	458
Figure 34 : Serge Bouchardon, <i>Déprise</i> , 2010, scène 6.....	459
Figure 35 : Nicolas Brossard et Simon Dumas, <i>Les univers parallèles du Mauve Motel</i> , 2016, plan du site sous forme de plan de motel.....	468
Figure 36 : Shelley Jackson , <i>Patchwork Girl</i> , Eastgate Systems, 1995.....	468
Figure 37 : Jean-Pierre Balpe , <i>Contre-Haïkus</i> , 2015.....	474
Figure 38 : Schéma des modes de divergence en interactivité sélective. Les lignes en gras correspondent à des parcours privilégiés par l'exemplaire.....	475
Figure 39 : Bruno Solinski, arbre de possibilités du <i>Sorcier de la Montagne de feu</i> (Jackson & Livingstone, 1982).....	476
Figure 40 : <i>Almanach 1901</i> , Éditions Hachette. Les lecteurs sont invités à détacher la page et à l'envoyer aux éditeurs afin de leur faire parvenir leurs suggestions pour l'année suivante..	484

Figure 41 : <i>Almanach 1901</i> , Éditions Hachette. Les pages consacrées aux différents mois contiennent entre autres des espaces dédiés aux comptes de la famille.....	484
Figure 42 : Randi Strand, <i>Norisbo</i> , 1992.....	486
Figure 43 : Martine Neddam , <i>David Still</i> , 2001, extrait de la F.A.A.Q. (Frequently Asked and Answered Questions). Il a fallu, pour voir les réponses à cette question, y apporter moi-même une « réponse ».....	495
Figure 44 : Capture d'écran de <i>Your World of Text</i> , mai 2022.....	498
Figure 45 : Capture d'écran de <i>Your World of Text</i> , avril 2019. L'entrée 7 du « Journal du capitaine » est visible en haut à gauche.....	500
Figure 46 : Capture d'écran de <i>Your World of Text</i> , octobre 2018.....	501
Figure 47 : Rabidduckwit, « Day 204: filling in », 1 ^{er} Mai 2019, https://duckrabbithole.com/2019/05/01/day-204-filling-in/	509
Figure 48 : <i>Your World of Text</i> , « Alice's Adventures in Wonderland », capture d'écran prise le 1 ^{er} octobre 2018.....	518
Figure 49 : <i>Caviardage</i> sur Tumblr : capture d'écran d'un site marchand proposant à la vente l'anthologie de poésie <i>Voix intermédiaires</i> , caviardé pour mettre en avant les seuls noms de poétesses incluses dans le projet. Mis en ligne le 21 février 2016, consulté le 4 septembre 2022.....	526
Figure 50 : Lemony Snicket, <i>Lemony Snicket: The Unauthorized Autobiography</i> , Harper Collins, 2002, p. 23.....	543
Figure 51 : Jonathan Basile, <i>Library of Babel</i> , 2015. Image des livres de la 4 ^e étagère du 1 ^{er} mur de la salle hexagonale « e ».....	575
Figure 52 : Virginia Woolf, Kajsa Dahlberg et alii, <i>Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek</i> , p. 12, déplacement des annotations sur la tranche photocopiée.....	587
Figure 53 : Virginia Woolf, Kajsa Dahlberg et alii, <i>Ett Eget Rum / Tusen Bibliotek</i> , p. 77, phrase la plus soulignée du volume.....	589

Index des tableaux

Tableau 1 : Variantes de production.....	243
Tableau 2 : Répertoire des gestes de lecture.....	341
Tableau 3 : Types de gestes de réaction.....	443

Matières de lectures. Pour une théorie de l'exemplaire, de la littérature papier à la littérature numérique

Résumé

Cette thèse a pour objectif de proposer, à partir de la notion d'exemplaire, une théorie matérielle de la lecture. Compris comme objet individuel de la réception, l'exemplaire y est conceptualisé et détaché de la notion d'œuvre, dont la philosophie esthétique le fait traditionnellement dépendre. Sa matérialité est appréhendée, dans une perspective comparatiste, en considérant les différents supports et modes d'inscription (manuscrit, imprimé, numérique) qui produisent des objets de lecture. On propose des outils théoriques qui permettent de penser la diversité et les variations des exemplaires aussi bien que de celles des corps particuliers qui les lisent. La manière dont nous nous inventons des corps dans la lecture, ainsi que les différentes modalités de l'action lectorale envisagée comme performance matérielle seront également analysées. La perspective adoptée s'écarte d'une appréhension purement linguistique de la lecture qui a dominé la théorie littéraire depuis les années 1960. En considérant non plus la lecture d'un texte se tenant seulement « dans la langue », mais la lecture d'un exemplaire où s'entremêlent langue et matière de façon non-dualiste, on tentera de déplacer l'attention théorique vers des phénomènes matériels et individuels jusqu'ici inaperçus.

Mots clés : théorie de la lecture, exemplaire, matérialité littéraire, littérature numérique, littérature comparée

Reading Matters. A Theory of the Reading Copy, from Paper to Screen.

Abstract

Building on a conceptualization of the reading copy, this thesis intends to develop a material theory of reading. Taken as a singular object of reception, the copy is conceptualized and separated from the notion of literary work, upon which it traditionally depends according to aesthetic philosophy. Its materiality is apprehended, through a comparative lens, by considering the various media and modes of inscription (manuscript, print, digital) which produce reading objects. I propose new theoretical tools to seize the diversity and the variability of the reading copies as well as those of the individual bodies that read them. I will also analyze the way in which we invent bodies through the act of reading, as well as the different aspects of the reading action, viewed as material performance. This perspective departs from a purely linguistic apprehension of reading that has dominated literary theory since the 1960s. By considering not only the abstract act of reading a text, but the reading of a particular copy where language and matter are intertwined in a non-dualistic way, I will try to shift the theoretical attention towards material and individual phenomena that were previously unnoticed.

Key words : literary theory, reading copy, materiality, digital literature, comparative literature