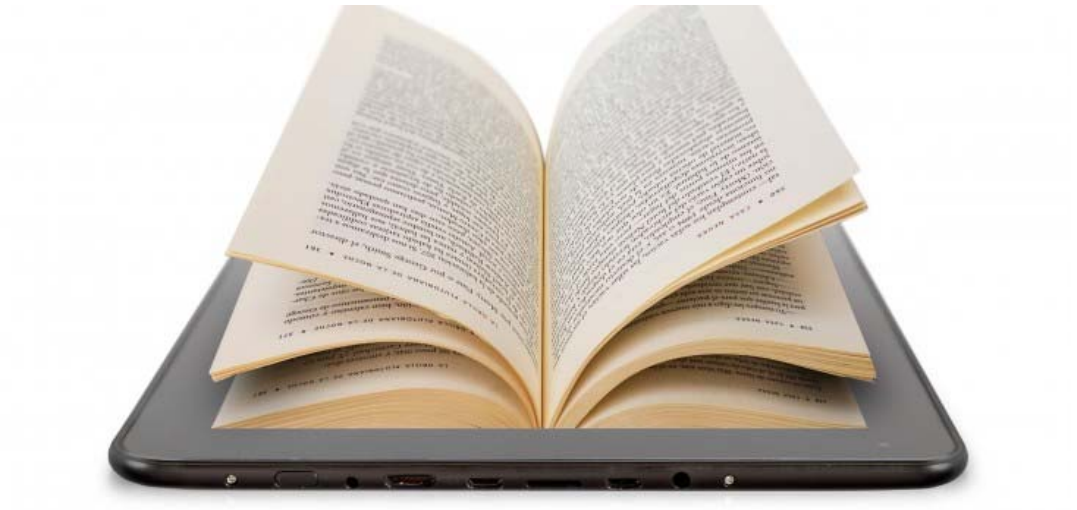
Par **Ariane MAYER**

Lecteur de soi-même : le sujet contemporain à l'épreuve des lectures numériques

Thèse présentée
pour l'obtention du grade
de Docteur de l'UTC



Soutenue le 26 octobre 2016
Spécialité : Connaissance, Organisation et Systèmes Techniques

D2306

LECTEUR DE SOI-MÊME

Le sujet contemporain à l'épreuve des lectures numériques

Présenté par ***Ariane MAYER***
Sous la direction de ***François-David SEBBAH***
Soutenu publiquement le ***26 octobre 2016***

Thèse pour l'obtention du grade de Docteur
de l'Université de Technologie de Compiègne

Membres du jury

Monsieur Serge BOUCHARDON
Professeur des universités, Université de Technologie de Compiègne

Monsieur Etienne CANDEL
Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne CELSA

Monsieur Pierre CASSOU-NOGUÈS
Professeur des universités, Université Paris-VIII Vincennes-Saint-Denis

Monsieur Bertrand GERVAIS
Professeur à l'Université du Québec à Montréal

Monsieur Vincent PUIG
Directeur exécutif de l'Institut de Recherche et d'Innovation

Monsieur François-David SEBBAH
Professeur des universités, Université Paris-Ouest-Nanterre-La-Défense

Monsieur Marcello VITALI-ROSATI
Professeur agrégé à l'Université de Montréal

LECTEUR DE SOI-MÊME

Le sujet contemporain à l'épreuve des lectures numériques

Présenté par ***Ariane MAYER***
Sous la direction de Monsieur le Professeur ***François-David SEBBAH***

Thèse réalisée dans le cadre du dispositif **CIFRE**
Conventions Industrielles de Formation par la Recherche

Cette thèse a été élaborée :

Dans le laboratoire **COSTECH**
de l'Université de Technologie de Compiègne
« Connaissance, Organisation et Systèmes Techniques », EA2223
Centre Pierre Guillaumat, BP 60319 Compiègne CEDEX

et

A l'**Institut de Recherche et d'Innovation**
du Centre Georges-Pompidou
4 rue Aubry-le-Boucher, 75004 Paris

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier chaleureusement mon directeur de thèse, François-David Sebbah, qui m'a accompagnée et soutenue tout au long de ce travail. Ses précieux conseils n'ont cessé d'aiguiller et d'approfondir ma réflexion.

Je remercie très vivement tous les membres du jury de cette thèse : Serge Bouchardon, Etienne Candel, Pierre Cassou-Noguès, Bertrand Gervais, Vincent Puig et Marcello Vitali-Rosati, pour avoir accepté de la lire et de l'évaluer.

J'exprime également ma grande gratitude envers les laboratoires qui m'ont accueillie. Merci à l'équipe de l'Institut de Recherche et d'Innovation qui a été un cadre stimulant pour approcher la lecture numérique, et fourni le point de départ de cette recherche. Merci à tous les membres du laboratoire Costech qui m'a encadrée à l'Université de Technologie de Compiègne, et dont les travaux imprègnent fortement les réflexions qui vont suivre.

Je remercie toute l'équipe du NT2 de Montréal, en particulier Bertrand Gervais et Sophie Marcotte, qui m'ont donné la chance de réaliser un stage aussi enrichissant que passionnant dans ce laboratoire.

Merci à Bernard Stiegler, directeur de l'Institut de Recherche et d'Innovation, qui est à l'origine de cette thèse et m'a permis de la réaliser ces trois années dans les meilleures conditions.

J'exprime ma reconnaissance à l'égard de toutes les personnes que j'ai rencontrées au cours de ce travail et qui, par nos discussions et leurs idées, m'ont aidée à le construire : en particulier Nicolas Sauret, pour tout ce que notre collaboration à l'IRI m'aura apporté.

Merci à Alain Busson, directeur de mon mémoire de Master II sur le livre numérique et désormais ami, grâce à qui l'idée de cette étude a pu naître. Son soutien humain et intellectuel continue toujours de m'encourager. Merci à Jacques Darriulat, qui avait dirigé un autre mémoire de Master II en philosophie esthétique : il a plus que jamais raffermi mon goût pour cette discipline et mon désir d'y consacrer les années à venir.

Enfin, un immense merci à tous mes proches pour leur soutien indéfectible, surtout à mes parents, Freyja, Aude et mon compagnon Lanval à qui je dois d'avoir mené à bien ce travail.

Résumé

Ce travail s'inscrit dans une réflexion philosophique sur les transformations de la lecture littéraire dans l'environnement numérique. Nous questionnons les enjeux des nouvelles formes et techniques de textualité du point de vue de la subjectivité, telle qu'elle se construit et s'interprète à la lumière de la lecture. Cette réflexion s'appuie sur deux hypothèses. La première, énoncée par Proust dans le *Temps retrouvé*, pose que « chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même », faisant ainsi de la lecture une matrice de subjectivation privilégiée, un lieu où le *soi* tout à la fois advient et se discerne. La seconde a été formulée par la neurologue Maryanne Wolf : « nous sommes la manière dont nous lisons ». Outre l'histoire qui est nous contée, les pratiques et techniques empiriques de l'acte de lecture participent eux aussi à notre constitution ontologique. Aujourd'hui, ces composantes empiriques sont bouleversées par le numérique qui offre de nouveaux supports, formes textuelles et espaces de lecture. Notre réflexion se situe à la rencontre entre une série de transformations technologiques et les métamorphoses herméneutiques qui en résultent. Si le livre a longtemps été une médiation pour se lire soi-même et un modèle de compréhension du monde, que devient notre relation à autrui et à soi quand il cède place à des objets inédits ? Nous abordons la lecture littéraire numérique comme un prisme à travers lequel interroger le devenir de la subjectivité contemporaine. Cette recherche invite à méditer sur le renouvellement de l'imaginaire esthétique, de l'imaginaire social et de l'imaginaire existentiel qu'éveille la rencontre du texte à l'heure électronique.

Mots-clés :
Esthétique, herméneutique, technique, littérature, théorie littéraire, subjectivité, numérique, lecture, écriture, texte

Reader of Oneself. The Contemporary Subject in the Light of Digital Readings

This work offers a philosophical research about the transformations of literary reading under the digital environment. We question the issues of the new forms and techniques of textuality regarding subjectivity, such as it builds and interprets itself in light of reading. This research is based on two hypotheses. The first one, stated by Proust in *Le Temps Retrouvé*, is that "every reader, as he reads, is the very reader of himself", equating reading to a privileged subjectivity

matrix, a place where the self comes out and discerns itself. The second one was expressed by the neurologist Maryanne Wolf: “we are how we read”. Beside the story we are told, the empirical practices and techniques of the reading act also participate in our ontological constitution. Today, those empirical elements are disrupted by the digital that gives birth to new mediums, textual forms and reading spaces. Our work is at the encounter of a series of technological transformations and the hermeneutic metamorphoses they arouse. If the book has long been a mediation to read oneself and a model for understanding the world, then what becomes of our relationship to the others and to ourselves when the book gives way to novel objects? We approach digital literary reading as a prism through which questioning the becoming of contemporary subjectivity. This research invites us to meditate on the renewal of aesthetic imagination, social imagination and existential imagination aroused by the experience of the electronic text.

Key words: aesthetics, hermeneutics, technics, literature, literary theory, subjectivity, digital, reading, writing, text

Tables des matières

Introduction : se comprendre devant l'œuvre……....P.09

Chapitre I – Le lecteur à l'œuvre…….……P.26

A – Organologie de la lecture……P.26

1 – Qu'est-ce que la lecture ?.....P.27
2 – Qu'est-ce que le numérique dans le cadre de la lecture ?.....P.36
3 – Quelle articulation entre technique et esthétique ?.....P.43

B – Gestes de la lecture numérique……P.56

1 – Un texte, plusieurs supports : *L'Etranger*.....P.57
2 – Récit nativement numérique : *La Disparue*.....P.66
3 – Traces lectrices : les dispositifs d'interprétation.....P.80

C – Une métamorphose de l'esthétique ? ……P.96

1 – La raison du corps.....P.98
2 – Participation et performance.....P.110
3 – Le droit de porter son jugement.....P.126

Résultats et questions.....P.141

Chapitre II – Le lecteur et la société……..P.146

A – Politique de la lecture……P.148

1 – Nouvelles lectures, nouveaux imaginaires sociaux.....P.149
2 – La nébuleuse conceptuelle du pouvoir.....P.164
3 – Les espaces de la littérature.....P.179

B – Pouvoirs du lecteur numérique……P.191

1 – La lettre du texte : *Un Conte à votre façon*.....P.193
2 – Le monde du récit : *Anarchy*.....P.206
3 – Les bibliothèques : Google Livres et Wikisource.....P.221

C – La société au miroir du lecteur……*P.237*

1 – Capacité et liberté.....P.238
2 – Qui a voix au chapitre ? P.250
3 – L'ordre du monde.....P.263

Résultats et questions.....P.275

Chapitre III – Le lecteur de soi-même……..…….……...P.281

A – Herméneutique du lecteur……*P.283*

1 – Généalogie textuelle du sujet.....P.284
2 – La question de l'identité.....P.297
3 – Mutation technique et transformation herméneutique.....P.316

B – Modèles littéraires……*P.329*

1 – Le questionnaire à choix multiples : *The Simulator* de Garnet Hertz.....P.332
2 – La boucle : *Etant donnée* de Cécile Portier.....P.343
3 – L'abrégé : Renkan et Twittérature.....P.354
4 – Le perpétuel printemps : poésie générative.....P.367

C – La vie comme un roman… numérique ? ……*P.382*

1 – Objections à la conception du sujet comme récit.....P.384
2 – Une hypothèse : l'identité poétique.....P.399

Résultats et questions……...P.415

Conclusion : une lecture des nouvelles lectures……...P.419

Annexe A – *Un Conte à votre façon* de Raymond Queneau……..P.425
Annexe B – *L'Etranger* de Camus, version Twittérature……..P.428

Bibliographie...……P.429

Liste des figures……P.449

« Il lisait, et il changeait au-dedans »

Saint-Augustin
Confessions, VIII

« Tandis qu'il lit un livre, il pense,
pourrait-on dire, à tous les livres qui ont été écrits
depuis le commencement du monde. »

Jules Lemaître
Les Contemporains : études et portraits littéraires,
« En guise de préface »

Introduction

Se comprendre devant l'œuvre numérique

Contexte : une crise de la lecture ?

En 2008, dans un célèbre article qu'a fait paraître *The Atlantic,* l'écrivain américain Nicholas Carr s'inquiétait :

> Ces dernières années, j'ai eu la désagréable impression que quelqu'un, ou quelque chose, bricolait mon cerveau, en reconnectait les circuits neuronaux, reprogrammait ma mémoire. Mon esprit ne disparaît pas, je n'irai pas jusque-là, mais il est en train de changer. Je ne pense plus de la même façon qu'avant. C'est quand je lis que ça devient le plus flagrant. Auparavant, me plonger dans un livre ou un long article ne me posait aucun problème. Mon esprit était happé par la narration ou par la construction de l'argumentation, et je passais des heures à me laisser porter par de longs morceaux de prose. Ce n'est plus que rarement le cas. Désormais, ma concentration commence à s'effilocher au bout de deux ou trois pages. Je m'agite, je perds le fil, je cherche autre chose à faire. J'ai l'impression d'être toujours en train de forcer mon cerveau rétif à revenir au texte. La lecture profonde, qui était auparavant naturelle, est devenue une lutte[1].

Il a ainsi contribué à ouvrir et nourrir le débat sur la lecture numérique, et plus particulièrement sur les nouvelles pratiques lectrices qui se développent à l'époque du web. Partant du constat que la rencontre de l'information et du patrimoine culturel est profondément reconfigurée par les usages véhiculés par Google, il s'attache aux conséquences que ceux-ci présentent sur notre manière de lire, s'exprimant en son nom propre comme en celui d'amis « amateurs de littérature » qui font état de la même expérience. Associant un témoignage personnel à une réflexion plus générale au sujet de l'impact des techniques contemporaines sur la pensée, il formule une dénonciation implacable des effets de ces dernières sur notre devenir. S'il est certain que lire à l'écran et en réseau nous transforme, il faudrait selon Nicholas Carr redouter que ce changement

[1] CARR, N., « Est-ce que Google nous rend idiot ? », traduit par Penguin, Olivier et Don Rico, publié sur le site du *Monde*, 2009, [en ligne] http://www.lemonde.fr/technologies/article/2009/06/05/est-ce-que-google-nous-rend-idiot_1203030_651865.html (consulté le 19 novembre 2015).

aille dans le sens d'un appauvrissement et d'une mécanisation de l'esprit. Comme il l'écrit en conclusion, « à mesure que nous nous servons des ordinateurs comme intermédiaires de notre compréhension du monde, c'est notre propre intelligence qui devient semblable à l'intelligence artificielle ».

Cet article, qui a été aussi médiatisé que commenté et discuté, peut sembler bien alarmiste. Mais que ses déductions soient fondées ou non, il paraît intéressant aujourd'hui de le lire en ce qu'il nous éclaire sur un débat de société toujours d'actualité, et dont les conséquences se font sentir au quotidien : l'effet de la lecture, en particulier de la lecture numérique, sur ce que nous pensons et ce que nous sommes. Une telle question n'est pas nouvelle, et se pose à chaque changement majeur qui affecte les technologies dominantes d'une culture. Des inquiétudes analogues ont accompagné le recul de l'oralité au profit de l'écriture, dont témoigne entre autres le *Phèdre* de Platon, ainsi que l'introduction de l'imprimerie au XV^{ème} siècle qui a soulevé les foudres de l'humanité italien Hieronimo Squarciafico qui craignait, comme Carr l'indique lui-même, que « la facilité à obtenir des livres conduise à la paresse intellectuelle, rende les hommes "moins studieux" et affaiblisse leur esprit »[2]. Ce débat de longue haleine pose une énigme à de nombreux champs du savoir, de la philosophie à l'histoire de la lecture en passant par la neurologie : dans quelle mesure sommes-nous influencés par ce que nous lisons, par la manière dont on lit et les matériaux où s'inscrit cette lecture ? Qu'est-ce qui en nous fait le jeu de cette influence ? Quelles sont ses conséquences, si elle est avérée, du point de vue de la psychologie des usagers du lire numérique, de l'organisation sociale qu'il induit, du rapport aux productions culturelles et au monde qu'il dessine ? A l'heure où se généralise la lecture sur différents écrans (tablette, liseuse, ordinateur, SmartPhone), en particulier chez les jeunes générations[3], ces questions théoriques redeviennent aussi vivantes que sensibles.

Pour mieux cerner leurs enjeux, regardons de plus près le raisonnement qui a conduit Nicholas Carr à une hypothèse aussi pessimiste. Dans son article, trois idées fondamentales attirent notre attention.

1. La thèse principale autour de laquelle s'articule la démonstration de l'auteur est une position qu'on pourrait qualifier d'organologique, au sens où l'entend Ars Industrialis[4] : les technologies

[2] CARR, N., *ibid*.

[3] D'après une étude réalisée par le National Literacy Trust, 52% des jeunes de 8-16 ans préfèrent lire sur écran contre 32% sur imprimé. Source : https://www.actualitte.com/article/lecture-numerique/les-jeunes-preferent-lire-sur-un-ecran-que-sur-papier/41332 (consulté le 19 novembre 2015).

[4] « L'organologie générale désigne une méthode tentant de saisir conjointement, au cours de l'histoire de l'humanité, les organes physiologiques, les organes artificiels et les organisations sociales. L'organologie générale décrire une relation à trois classes (physiologiques, techniques et sociaux). Un organe physiologique (y compris

qu'on utilise ont un impact effectif sur notre manière de penser et d'appréhender le monde. On ne peut pas postuler d'indépendance entre, d'une part, le devenir psychique et sociale des sujets et de l'autre, les techniques qui leur servent de médiation dans leurs propriétés et leur spécificité empiriques. Nicholas Carr reprend ainsi à son compte une réflexion médiologique comme celle de McLuhan, qu'il cite dans son article : « Comme le théoricien des médias Marshall McLuhan le faisait remarquer dans les années 60, les média ne sont pas uniquement un canal passif d'information. Ils fournissent les bases de la réflexion, mais ils modèlent également le processus de la pensée. Et il semble que le Net érode ma capacité de concentration et de réflexion »[5].

L'argument majeur qu'il mobilise pour asseoir cette thèse est de nature neurologique : c'est la malléabilité « presque à l'infini » de notre cerveau qui explique qu'il ne cesse d'être reconfiguré par les techniques à travers lesquelles il perçoit et interprète le monde qui l'entoure. C'est afin d'illustrer cet argument qu'il évoque, au titre de comparaison, les conséquences humaines du « tic-tac systématique de l'horloge ». Selon l'informaticien du MIT Joseph Weizenbaum, l'utilisation massive d'instruments de chronométrage a fait émerger une conception du monde qui se présente comme « une version appauvrie de l'ancien monde, car [elle] repose sur le rejet de ces expériences directes qui formaient la base de l'ancienne réalité, et la constituaient de fait »[6]. Et Carr d'ajouter : « en décidant du moment auquel il faut manger, travailler, dormir et se lever, nous avons arrêté d'écouter nos sens et commencé à nous soumettre aux ordres de l'horloge ». Si le chronométrage nous a conduits à penser que notre cerveau opérait « comme une horloge », cette influence selon Carr ne se limite pas à une métaphore. Elle a aussi une force opératoire, à l'œuvre dans une adaptation biologique. L'effet d'une technique est double : orientant la représentation qu'on se fait de nous-mêmes, elle module également notre identité elle-même dans sa réalité ontologique, elle est à la fois image et moteur d'une mutation.

2. Au sein de cette thèse fondamentale, Nicholas Carr développe une application locale. Si toute technique a des effets sur notre esprit, c'est en particulier notre manière de lire, telle qu'elle est fortement affectée par les dispositifs et pratiques numériques, qui présente un impact considérable sur notre manière de penser. En menant ce raisonnement, l'auteur de l'article a sans doute en tête certaines des spécificités les plus manifestes des usages de l'écran par rapport à la lecture

---

le cerveau, siège de l'appareil psychique) n'évolue pas indépendamment des organes techniques et sociaux ». Sur le site d'Ars Industrialis, « association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit » dirigée par le philosophe Bernard Stiegler, [en ligne] http://www.arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/organologie-g%C3%A9n%C3%A9rale (consulté le 19 novembre 2015).

[5] MCLUHAN, M., cité par CARR, N., *op. cit.*

[6] WEIZENBAUM, J., « Le pouvoir de l'ordinateur et la raison humaine : du jugement au calcul », 1976, cité par Nicholas Carr, *op. cit*.

« papier » : une lecture connectée et en réseau qui présente son lot de « distractions », une présence accrue de textes courts, dont on ne survole bien souvent que les titres et les résumés, une structuration hypertextuelle du web, qui nous pousse à « bondir » ou « surfer » rapidement d'un texte à un autre au gré d'hyperliens, mais sans approfondir aucun d'eux. Pour lui, donc, ces pratiques d'apparition récente transformeraient notre intelligence à leur image.

Sur quel argument s'appuie Nicholas Carr pour affirmer cette puissance de la lecture, qui serait un levier privilégié de la construction de soi ? C'est d'abord sur l'idée, soutenue par Maryanne Wolf, spécialiste de la lecture à l'Université Tufts, que « nous ne sommes pas seulement ce que nous lisons » : « nous sommes définis par notre façon de lire »[7]. La neurologue a en effet montré que le fait de lire n'a rien d'inné pour l'individu comme pour l'espèce humaine, et que le « cerveau lecteur » est une construction, tributaire d'un apprentissage au cours duquel il s'outille lui-même pour la lecture. C'est ce qui explique, affirme Carr, que les lecteurs d'idéogrammes « développent un circuit mental pour lire très différent des circuits trouvés parmi ceux qui utilisent un langage écrit employant un alphabet ». D'autre part, la pensée de l'auteur suggère une vision philosophique de la lecture qui fait d'elle un creuset privilégié de la formation de la subjectivité. Ainsi quand nous lisons en profondeur, « dans les espaces de calme ouverts par la lecture soutenue et sans distraction d'un livre […], nous faisons nos propres associations, construisons nos propres inférences et analogies, nourrissons nos propres idées ». La lecture d'un texte d'autrui est une médiation par laquelle on devient soi-même, et les spécificités sensibles de cette médiation ont toutes les chances de moduler la teneur de ce devenir.

3. Enfin, tirant des conclusions de ces hypothèses, Nicholas Carr adresse trois reproches principaux à la lecture numérique et à ses effets sur ce que nous sommes. A) Du fait de la navigation hypertextuelle et des distractions qu'apporte le flot d'informations au lecteur connecté, celle-ci présente un impact négatif sur nos facultés attentionnelles et mémorielles : « notre attention est dispersée et notre concentration devient diffuse ». B) Ceci transforme la « structure » même de notre « personnalité », qui délaisse la complexité et la profondeur interprétative au profit d'une recherche de l'efficacité et de l'instantanéité. Nicholas Carr cite l'auteur dramatique Richard Foreman qui craint de voir périr notre « densité interne », par où chacun « porte en soi-même une version unique et construite personnellement de l'héritage tout entier de l'occident »[8], au bénéfice d'une « surcharge d'information » et d'une quête de la disponibilité immédiate qui, finalement, aliènent l'épaisseur de notre subjectivité. C) Cette lecture superficielle fait le jeu de

[7] WOLF, M., *Proust and the Squid*: *The Story and Science of the Reading Brain*, Harper Perennial, 2008, cité par CARR, N., *op. cit*.
[8] FOREMAN, R., cité par CARR, N., *op. cit.*

modèles économiques des grandes firmes dominant l'Internet, qui ont tout intérêt à l'entretenir. « La plupart des propriétaires de sites commerciaux ont un enjeu financier à collecter les miettes de données que nous laissons derrière nous lorsque nous voletons de lien en lien : plus il y a de miettes, mieux c'est. Une lecture tranquille ou une réflexion lente et concentrée sont bien les dernières choses que ces compagnies désirent. C'est dans leur intérêt commercial de nous distraire »[9]. Nicholas Carr se réfère ici à la récolte, destinée à la publicité ciblée, des données que nous laissons au cours d'une lecture active de textes sur le web : évaluation d'ouvrages, annotations, mots-clés, partage sur les réseaux sociaux, qui se trouvent exploitées au profit d'une traçabilité marketing de nos centres d'intérêt. Outre leurs conséquences sur nos facultés cognitives et notre identité personnelle, les nouveaux modes de lecture présenteraient donc des enjeux colossaux en termes économique et politique.

Nous abordons ici l'article de Nicholas Carr comme une question et non une réponse. Les idées et les peurs que formule l'écrivain sont l'occasion de mettre en lumière les interrogations profondes que soulève la situation présente et non de se rallier aux conclusions qu'il leur apporte. Discutable, cet écrit a été discuté et a fait l'effet d'un pavé dans la mare déclenchant la réflexion et le travail de nombreux penseurs à travers une pluralité de disciplines. Des objections diverses lui ont été adressées, ciblant notamment son parti-pris philosophique (faisant preuve selon Alain Giffard d'une sorte de « déterminisme technique »[10]) et ses conclusions scientifiques (pour Kevin Kelly, ancien rédacteur en chef de *Wired*, les particularités de la lecture numérique seraient au contraire stimulantes pour le cerveau[11]). La démarche de Nicholas Carr a également été qualifiée de catastrophiste, pessimiste à l'excès en ce qu'elle condamne ce que les nouveautés technologiques nous font perdre sans mettre en évidence ce qu'elles nous font gagner (une manière de lire davantage sociale et partagée, par exemple, selon Bob Stein[12]). Enfin, comme si l'on se trouvait dans une nouvelle querelle des Anciens et des Modernes, certains théoriciens ont pu reprocher à Carr de rester accroché à l'amour nostalgique d'un monde passé sans prendre la mesure du « changement de culture » auquel on assiste, pour reprendre les mots de Clay Shirky.

---

[9] CARR, N., *op. cit.*

[10] GIFFARD, A., « Critique de la lecture numérique. *The shallows* de Nicholas Carr », *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n°5, 2011, http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-05-0071-013 (consulté le 20 novembre 2015).

[11] KELLY, K., « Will We Let Google Make Us Smarter? », *The Technium* [en ligne], 2008, http://www.kk.org/thetechnium/archives/2008/06/will_we_let_goo.php (consulté le 20 novembre 2015).

[12] Bob Stein (fondateur de l'Institute for the Future of the Book) d'après GUILLAUD, H., « Le papier contre l'électronique. Vers de nouvelles manières de lire », 2009, [en ligne] http://www.internetactu.net/2009/03/31/le-papier-contre-l%E2%80%99electronique-34-vers-de-nouvelles-manieres-de-lire/ (consulté le 20 novembre 2015).

Comme l'ironise ce dernier, « la crainte n'est pas de voir que les gens vont arrêter de lire *Guerre et paix*, mais qu'ils vont arrêter de faire une génuflexion à l'idée de lire *Guerre et paix* »[13]. Bref, Nicholas Carr serait de ceux qui déplorent l'effritement d'un modèle pour analyser celui qui lui succède d'après les critères et les valeurs du passé, à l'aune d'une vision de la noblesse littéraire axiologiquement et sociologiquement située.

Quoi qu'il en soit, avec toutes ses contestations et nuances, la réflexion de N. Carr ne cesse de nous faire réfléchir et de nous interpeler. Elle nous invite à un étonnement original, proprement philosophique : l'idée que cette chose immense qu'est le sujet humain, avec toutes ses émotions, son amour, ses mystères et ses doutes, puisse être en partie suspendue à de simples petites taches d'encre perdues sur une feuille ou un écran, à de la pâte de papier ou des câbles, à une couverture en carton ou des boîtiers en plastique, tout cet outillage de la lecture aux allures si contingentes et fragiles. Il y a quelque chose de mystérieux dans le fait que ce que nous sommes, pensons et imaginons repose en partie sur des techniques matérielles et spirituelles qui portent cette formidable émergence. La démarche de Carr nous rappelle enfin avec force que la lecture nous forme, à tous les niveaux : comme individu, comme citoyen présent ou futur, membre d'une société et d'une culture ; et que si ses modalités évoluent, alors il se pourrait que la lecture numérique nous transforme. C'est de cet étonnement que part notre recherche, non pour lui apporter une réponse figée mais entrevoir l'ampleur d'un champ de questionnement toujours ouvert.

Objet : comment la lecture numérique nous transforme

A bien regarder le raisonnement de Nicholas Carr, on s'aperçoit que les problématiques qu'il soulève sont les héritières de celles que mobilise Platon dans le *Phèdre*, auquel d'ailleurs il se réfère explicitement. Le maître d'Aristote interprétait les enjeux de la domination de l'écriture sur l'oralité à travers l'idée du *pharmakon*, que commenteront par la suite Jacques Derrida puis Bernard Stiegler[14] : tout en aidant à endiguer certains maux (l'oubli et l'ignorance), elle apporte son lot de poisons nouveaux. Dans la mise en scène narrative que construit Platon, le roi d'Egypte Thamous indique au dieu Theuth, qui lui apporte l'écriture, trois motifs de taille pour condamner cette invention. D'abord, elle produit l'hypomnèse : en plaçant les souvenirs hors de l'intériorité vivante de la mémoire pour les consigner à l'écrit, sur un texte figé et extérieur

[13] Clay Shirky, cité par GUILLAUD, H., *ibid*.
[14] DERRIDA, J., « La Pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972. Sur le concept de pharmacologie chez B. Stiegler, voir le site d'Ars Industrialis : « Tout objet technique est pharmacologique : il est à la fois poison et remède… », [en ligne] http://arsindustrialis.org/pharmakon (consulté le 20 novembre 2015).

au *logos* originel, elle nous dépossède de notre propre capacité mémorielle. Sur ce point, l'art d'écrire passe à côté de son objectif : il ne fait que « conserver » les souvenirs sans « enrichir » la mémoire, et nous rend désormais tributaires et dépendants de cette archive. En second lieu, Theuth croit-il que l'écriture aidera à fortifier la science ? C'est tout le contraire. Loin d'accéder à la vérité par son intermédiaire, on ne se frotte qu'à une apparence qui se fait passer pour telle, et flatte ainsi autant l'illusion que la vanité : « Tu donnes à tes disciples, dit le roi à Theuth, la présomption qu'ils ont la science, non la science elle-même. Quand ils auront, en effet, beaucoup appris sans maître, ils s'imagineront devenus très savants et ils ne seront pour la plupart que des ignorants de commerce incommode, des savants imaginaires au lieu de vrais savants »[15]. Ce faisant, le fait de communiquer par écrit bouleverse l'intimité et les profondeurs mêmes de notre conscience. « Parce qu'ils auront foi dans l'écriture, dit encore Thamous, c'est par le dehors, par des empreintes étrangères et non plus du dedans et du fond d'eux-mêmes, que les hommes chercherons à se ressouvenir ». La médiation par une extériorité technique nous prive de la continuité intérieure, autonome et silencieuse qui est à l'œuvre dans les circuits de formation de notre pensée. Nous ne sommes plus tout à fait les mêmes, selon qu'on ait l'habitude de prononcer des discours ou de déléguer le produit de nos âmes à un outil de rétention externe.

Ce que nous retenons surtout de l'analyse de Platon, en ce qu'elle trouve certains échos dans la critique qu'adresse Nicholas Carr à la lecture sur le web, c'est l'idée qu'un nouveau type de matérialisation du discours n'est pas simplement un changement anecdotique de support : il présente un impact sur ce que nous sommes, sur la façon dont nous communiquons les uns avec les autres, et dont nous sommes en relation avec les œuvres de l'esprit. C'est ce que nous voudrions étudier et approfondir dans ce travail : la mesure et la manière dont la lecture numérique nous transforme, remodelant les outils de construction de notre subjectivité. Et ce, en nous attachant en particulier (mais de manière non exclusive) au cas de la lecture littéraire, qui semble fournir une expression paradigmatique de notre rapport aux textes et à la culture, au patrimoine vivant que les autres nous ont légué à travers les mots.

Il se pourrait donc que l'environnement numérique transforme nos lectures et nous transforme. Mais qui est ce « nous » ? C'est d'abord l'acteur d'une expérience esthétique, le lecteur individuel ou collectif qui part à la rencontre d'une œuvre littéraire à travers de nouveaux dispositifs (les écrans qui s'offrent comme des terminaux de lecture), de nouveaux types de textes (notam-

[15] PLATON, *Le Phèdre*, traduction Mario Meunier, édition électronique sur Wikisource, [en ligne] https://fr.wikisource.org/wiki/Ph%C3%A8dre_(Platon,_trad._Meunier) (consulté le 20 novembre 2015).

ment la littérature et de l'art numériques, dont la conception et la diffusion reposent sur l'exploitation des spécificités de ce médium) et de nouveaux usages (navigation hypertextuelle, manipulation d'images, annotation, indexation, participation à l'écriture). C'est également la communauté organisée de tous les lecteurs, c'est-à-dire tous les internautes qui circulent dans et autour des textes et laissent des traces de leurs lectures, formant une société plus ou moins régulée de lecteurs numériques. Ce sont enfin les sujets que nous sommes, les subjectivités qui se forment et se découvrent à travers la lecture et dont l'interface entre lire et écrire est l'un des leviers d'affirmation et de prise de conscience.

Enfin, quelle est notre compréhension de ce qu'est la lecture, pour qu'on puisse la relier aussi intimement à ce que nous sommes, ce que nous pensons et la manière dont on s'interprète soi-même ? Il est possible de pointer trois types de liaisons entre lecture et subjectivité, qui constitueront le socle théorique de notre travail.

1. La lecture comme conscience de soi. Dans *Le Temps Retrouvé*, le narrateur proustien formule une idée aussi belle qu'intrigante : « Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même »[16]. Ce paradoxe donne à méditer : en lisant l'écrit de quelqu'un d'autre, un écrit qui nous est totalement extérieur et se présente au premier regard comme lointain et étrange, on ne fait en réalité que se saisir soi-même. Ou, comme le dit Ricœur : « Lecteur, je ne me trouve qu'en me perdant »[17]. Curieusement, l'expérience esthétique qu'est la lecture d'une œuvre littéraire, doublement éloignée de nous par son caractère fictif et par la personne autre, inconnue, qui l'a écrite, nous permet de lire au-dedans de nous comme si l'on était soi-même un texte dont cette médiation active les secrets accords et harmonies. Comment comprendre cette phrase de Proust, avec toute son épaisseur de mystère ? C'est peut-être qu'en lisant, on découvre un texte toujours incomplet. Plus que n'importe quel type de texte, la littérature a besoin du lecteur pour fonctionner : elle est, comme le note Umberto Eco, un « tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir », un « mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire »[18]. Par l'activité interprétative que met en branle toute œuvre littéraire, le lecteur insère son propre imaginaire et ses échos intérieurs dans le tissu d'un texte

[16] PROUST, M., *Le Temps retrouvé*, Garnier Flammarion, Paris, 2011.
[17] RICŒUR, P., « Se comprendre devant l'œuvre », *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Points Essais, Paris, 1998.
[18] ECO, U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes littéraires*, trad. Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1979.

qu'il rencontre non pas tout fait, mais d'abord muet. Un écrit ne signifie rien par lui-même, en soi ce ne serait qu'un ensemble d'arabesques d'encre qui ne veulent rien dire à défaut d'un travail de déchiffrage et d'interprétation qui repose sur des codes linguistiques (le « dictionnaire » d'Umberto Eco), contextuels et intertextuels (son « encyclopédie »[19]). Le lecteur n'est pas qu'un récepteur passif du texte : il est un acteur indispensable qui prend à sa charge une partie de son effet esthétique. Ce faisant, en mettant du sien là où l'œuvre suggère ou ne dit rien, il s'y voit, il s'y aperçoit. Il se lit lui-même entre les lignes. Lecture et subjectivité sont liées car le livre donne accès à ce qu'on est : c'est un outil de conscience et d'interprétation de soi.

2. La lecture comme technique de soi. Avec l'énoncé du *Temps retrouvé*, on envisage la lecture comme une médiation interprétative de soi-même. Cela suppose l'existence d'un « sujet » déjà formé avec ses caractéristiques propres et achevées, dont le texte d'autrui tout comme la thérapie par la parole en psychanalyse permet de jeter une lumière sur les ombres. Mais on peut aller plus loin en disant que la lecture n'est pas que l'outil de *révélation* du sujet, il est aussi celui de son *devenir*, de son changement et constitue l'un de ses lieux de naissance. Au lieu de postuler une substance qui se découvre elle-même dans son épreuve esthétique, on peut s'imaginer que chaque voie d'accès à soi-même en est en fait une altération, une évolution supplémentaire dans son perpétuel mouvement. En lisant à l'école, on ne fait pas que permettre aux enfants d'opérer un retour réflexif sur soi : on envisage la lecture comme un outil de formation de soi-même, qui aide à se cultiver, à grandir, à dégager d'une pluralité de lectures son propre point de vue sur le monde. Lire n'est pas seulement se discerner entre les lignes : c'est se former et se transformer. On peut rattacher ainsi la lecture à ce que Foucault, dans *L'Herméneutique du sujet*, appelle des « techniques de soi ». A côté de l'injonction delphique « connais-toi toi-même », qui suppose une transparence de l'esprit à lui-même autorisant sa saisie immédiate comme dans le geste de Descartes, Michel Foucault explore un autre adage socratique moins connu qui parcourut toute l'antiquité : « soucie-toi de toi-même »[20]. Avec l'idée de souci, il ne s'agit pas de se reconnaître soi-même mais de se travailler et se modifier par un ensemble d'exercices spirituels : la médiation, la mémorisation, l'examen de conscience, mais aussi la liaison entre lecture et écriture que Foucault développe plus amplement dans son analyse de la lettre 84 de Sénèque à Lucilius sur la lecture[21]. Comme le souligne Judith Revel, la lecture et l'acte d'écriture à laquelle elle donne

[19] ECO, U., *ibid*.
[20] FOUCAULT, M., *Herméneutique du sujet*, cours au Collège de France, première leçon, texte disponible sur le site des archives Michel Foucault, [en ligne] http://michel-foucault-archives.org/?Cours-au-College-de-France-L (consulté le 24 novembre 2015).
[21] FOUCAULT, M., « L'écriture de soi » in *Corps écrit* n°5, 1983, repris dans *Dits et écrits II*, Gallimard, 2001.

lieu sont pour Foucault une « matrice de constitution de la subjectivité », qui fait du sujet « le résultat de ses arts de vivre » et le « produit de ses pratiques d'existence »[22]. En somme, nous avons affaire à un deuxième type de liaison entre lecture et subjectivité : lire incarne une expérience transformatrice qui nous achemine vers une construction de soi-même.

3. La lecture comme ouverture au monde. La lecture constitue donc un regard sur soi-même et une main portée sur notre devenir. Mais elle ne reste pas confinée à ce cercle de solitude : elle est aussi une instanciation de notre rapport aux autres et au monde. Même si elle a la singularité d'une expérience esthétique qu'il faut prendre en compte en tant que telle, la lecture n'est jamais séparée de la vie, elle en est un moment et forme l'une des facettes de notre rencontre de ce qui est autour de nous. Par bien des aspects, la lecture par exemple d'un roman entretient une forte proximité avec notre parcours à travers la vie : non seulement en raison de la *mimêsis* qui régit l'art poétique défini par Aristote et fait du réel le modèle du drame, mais aussi parce que, comme le souligne Saint-Augustin, le monde est lui-même un vaste livre qu'on déchiffre et interprète. Pour ce dernier, note Alberto Manguel, « l'expérience de la lecture et celle du voyage dans la vie sont le reflet l'une de l'autre », ce dont témoigne « l'interprétation par Augustin de la relation entre la lecture et le trop rapide parcours de la vie »[23]. La lecture est une métaphore ou plus encore : une métonymie de notre chemin dans l'existence. On découvre un livre déjà-là et tout étranger comme le monde qui nous apparaît à la naissance, on y plonge et vit au rythme de ses péripéties comme à celui des aventures qui jalonnent nos âges ; cantonné au rôle restreint qu'est celui d'un simple individu, on constate, interprète, et peut-être sait-on jamais modifie un peu ce donné extérieur. A travers la manière dont on lit, on fait aussi l'épreuve d'une certaine présence au monde qui structure la façon dont on s'y positionne, s'y ressent, s'y pense et s'y représente. C'est en ce point que peut se nouer une troisième liaison entre la subjectivité et la lecture : celle-ci s'infiltre doucement dans la vie pour en façonner l'expérience.

En tant qu'outil de discernement de soi, que technique de soi et que modalité de notre rapport au monde, la lecture entretient donc une triple relation avec la question du sujet. On s'aperçoit aussitôt que ces trois types de liens sont susceptibles d'être affectés par une mutation technique. Parce que la lecture est étroitement liée au corps qui engage tous ses sens dans la rencontre du texte (les yeux qui parcourent des signes, l'ouïe capable d'y reconnaître la sonorité des mots, le

[22] REVEL, J., « La lecture comme scandale », séminaire de recherche sur la lecture animé à l'Université Paris-Ouest Nanterre par Judith Revel et Michèle Cohen-Halimi. Première séance, mardi 20 octobre 2015.
[23] MANGUEL, A., *Le Voyageur et la tour. Le lecteur comme métaphore*, traduit par Christine Le Bœuf, Actes Sud, 2013.

toucher, l'odorat), un corps lui-même pris dans une posture et un environnement spécifique, un changement dans la matérialité même de la lecture pourrait se répercuter sur ce que cette activité insuffle à l'esprit du lecteur. Ainsi, si l'ouvrage de l'écrivain n'est plus l'« instrument optique » dont parle Proust mais un instrument numérique, si en voulant se discerner lui-même le lecteur n'endosse plus la lentille du livre imprimé mais celle de l'écran, il se pourrait bien que ce qu'il y aperçoit diffère. De même, si le sujet n'est rien en lui-même et n'est pour Foucault que l'œuvre de ses pratiques d'existence, une transformation propre à ces techniques de soi pourrait influencer le cours de son devenir. Et si notre rapport au monde n'est plus mis en scène par le voyage dans un livre qui lui sert de modèle et de reflet, mais par des textes différents, jamais achevés, toujours ouverts, hypertextuels et délinéarisés, alors peut-être que nos grilles d'interprétation de l'expérience vécue s'en trouvent elles aussi bouleversées. Notre interrogation naît de ce point de départ : un nœud étrange semble lier le destin du sujet humain, de la lecture et des techniques de cette lecture, qu'il s'agit d'éclaircir dans le contexte qui est le nôtre.

Approche : une philosophie de terrain

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il nous reste quelques mots à dire sur notre approche, sur le cadre de cette recherche et l'itinéraire qu'on empruntera.

Nous concevons notre travail comme une philosophie de terrain. Cette expression traduira une volonté d'articuler étroitement une investigation empirique de notre objet (la lecture, en particulier littéraire, à l'heure du numérique) avec une réflexion théorique. Elle se reflète également par un cadre de travail particulier, celui d'une thèse CIFRE (Conventions Industrielles de Formation par la Recherche[24]), qui associe le doctorant à un laboratoire de recherche et à une entreprise ou une association directement liée à son sujet de travail. Ce cadre fécond, qui permet de ne jamais dissocier une analyse conceptuelle des cas et situations concrètes sur lesquels elle repose, semble le plus pertinent pour notre démarche dont l'objet est moins une idéalité qu'une réalité sensible qui s'observe dans la vie de tous les jours, et dont il s'agit, à partir de là, de tirer du sens. Nous allons brièvement présenter quels sont ici nos terrains, avant d'expliquer la manière dont on entend les intégrer au sein d'une approche philosophique.

Comment approcher ce qu'est et ce que fait la lecture, ce processus si éclaté, intime et silencieux qu'il en paraît presque insaisissable ? A défaut d'une observation directe de cet objet fluctuant

[24] Plus de précisions sur le dispositif CIFRE, régi par l'Association Nationale de la Recherche et des Technologies, se trouvent à cette adresse : http://www.anrt.asso.fr/fr/espace_cifre/accueil.jsp#.Vp0mrSrhDIU.

et hétéroclite, qui de plus nous est contemporain, nous pouvons avoir recours à l'exploration d'indices et de traces qui nous mettront sur sa piste. A l'époque du numérique, ces indices sont de trois sortes. Autour du point aveugle qu'incarnent les notions de « pratiques lectrices » et de « lecture numérique », convergent des sources observables que sont les nouvelles formes de la *textualité* (textes hybrides, multimédias, hypertextes, œuvres électroniques), les *espaces* de lecture nouveaux qui foisonnent à l'époque du web (bibliothèques et libraires virtuelles, réseaux de lecture), et les *dispositifs* qui permettent aux lecteurs de s'exprimer au sujet de ce qu'ils lisent (plateformes d'annotation, de critique collaborative et de commentaire, forums, blogs littéraires et fan-fictions). Il serait vain d'espérer avoir un tableau complet de ces indices et pratiques, qui sont de surcroît évolutives au cours du temps, avec la quantité d'acteurs entrants et sortants qui remodèlent chaque année les contours du lire numérique. Sans viser l'exhaustivité, nous pouvons cependant chercher une certaine représentativité de nos cas de terrain, qui passe par le choix d'un nombre limité mais varié d'expressions de la lecture contemporaine. Pour délimiter notre corpus, nos deux objectifs sont donc de sélectionner des terrains qui soient *hétérogènes*, autorisant une saisie des facettes plurielles de notre objet, et qui soient librement *accessibles*, permettant d'y revenir à loisir et à notre lecteur d'en faire lui-même l'expérience. Suivant ces deux critères, nous pouvons circonscrire notre champ d'investigations sensibles autour des acteurs engagés dans la lecture numérique qui nous ont accompagnés au long de cette recherche : l'IRI et le NT2.

C'est dans le cadre CIFRE que nous avons la chance d'être associé aux travaux de l'IRI (Institut de Recherche et d'Innovation, Paris), une association créée au sein du Centre Pompidou et qui interroge les mutations culturelles et scientifiques liées au numérique tout en participant activement à leur développement. Fondé par le philosophe Bernard Stiegler, l'Institut mêle en effet une réflexion théorique sur les nouvelles pratiques des amateurs à l'heure du web, et un travail d'ingénierie qui élabore des plateformes permettant d'outiller les lecteurs et spectateurs de productions de l'esprit. Ses recherches se cristallisent sur deux questions centrales. 1) Les « *digital studies* », soit la manière dont les nouvelles technologies bouleversent non seulement les méthodes et les instruments mais aussi les objets mêmes de la recherche scientifique, à travers une éclosion d'un nouvel *épistémè*. 2) Les études de l'amateur, c'est-à-dire les renouvellements de la relation entre l'œuvre et son public qui peuvent éclore à l'heure des dispositifs d'appropriation et de critique offerts par le web. L'IRI appréhende ces deux questionnements grâce à une méthodologie hybride, alliant recherche philosophique et recherche technologique dans un va-et-vient constant entre théorisation et prototypage.

De notre participation aux projets de l'IRI, nous retenons plusieurs éléments cruciaux. D'abord le parti-pris de ne jamais séparer une enquête intellectuelle de ses enjeux et répercussions pratiques : ce pari d'une recherche-action interdisciplinaire fournit à notre travail une inspiration épistémologique instructive et précieuse. En second lieu, les réalisations ingénieriques de l'IRI sont intimement liées aux objets que nous cherchons, et offrent un terrain d'observation et d'expérimentation fructueux et librement disponible sur Internet. En effet, dans le but d'approfondir la relation entre lecture et écriture en outillant les amateurs d'œuvres culturelles, l'Institut a élaboré des plateformes numériques dédiées à l'annotation contributive de vidéos (Lignes de Temps[25]) et à la constitution de cartes mentales à partir d'un texte ou d'un discours (Renkan[26]). Il contribue également au développement d'un logiciel de lecture et écriture collaborative (Co-ment[27] de Philippe Aigrain et la société SoPinSpace), et est aussi associé à un projet artistique : Anarchy.fr, fiction transmédia participative créée en 2014 par France 4 et les Nouvelles Ecritures de France Télévision[28]. Nous aurons l'occasion par la suite de présenter plus précisément ces initiatives. Elles apportent en tout cas de riches ressources pour nos recherches : sous forme de logiciels open-source, elles représentent un panel varié des usages numériques de la lecture, aussi bien au niveau de leur nature (œuvre, espace ou dispositif), des médias concernés (vidéos ou texte) que du type d'intervention lectoriale qu'elles suscitent (création à part entière ou annotation d'un texte existant). Nous avons pour notre part pu découvrir ces projets, prendre connaissance de leurs caractéristiques, mais aussi les mettre en pratique, les utiliser et annoter des textes à plusieurs pour en faire directement l'expérience.

Outre l'IRI, notre enquête de terrain a été complétée par un stage de recherche que nous avons eu la chance de faire au laboratoire NT2 (« Nouvelles Technologies Nouvelles Textualités »)[29], basé à Montréal. L'équipe, constituée par Bertrand Gervais en 2005, se consacre à l'étude des œuvres d'art et de littérature hypermédiatiques dans une perspective de recherche-création. Elle a notamment constitué un vaste Répertoire de ces œuvres nativement numériques, qui archive plus de 4000 d'entre elles au travers de fiches réalisées par les assistants de recherche, qui les décrivent, les critiquent, les analysent et en font ressortir des tendances artistiques et théoriques. Ce répertoire, dont la réalisation suit elle-même un processus de travail contributif, est destiné au plus large public dans l'objectif de faire mieux connaître ces œuvres, qui sont souvent assez

[25] Une description de cet outil, ainsi qu'un lien pour le télécharger, sont disponibles ici : http://www.iri.centre-pompidou.fr/outils/lignes-de-temps/.
[26] La plateforme se trouve à cette adresse : http://renkan.iri-research.org/renkan/ (consulté le 16 janvier 2016).
[27] Il est possible d'essayer le service d'annotation de texte et d'écriture collaborative Co-ment en accédant à ce lien : http://www.co-ment.com/fr/.
[28] Site de l'œuvre : http://anarchy.nouvelles-ecritures.francetv.fr/.
[29] Site du Laboratoire de recherche sur les œuvres hypermédiatiques NT2 : http://nt2.uqam.ca/.

peu médiatisées : il est donc dans son intégralité librement accessible et consultable. L'expérience très enrichissante que nous avons effectuée au sein de l'équipe nous a apporté à son tour plusieurs aides essentielles. Elle nous a permis de nous familiariser avec une diversité d'œuvres numériques, mais aussi avec certains outils de leur critique et de leur théorisation que le Répertoire fait émerger. Enfin, elle nous a aussi donné l'occasion de faire l'expérience directe d'une facette de notre objet, en nous impliquant dans la rédaction de fiches du Répertoire qui mobilisent notre propre interprétation en tant que lecteur numérique. Ce sont ces dispositifs et les pratiques qu'ils éveillent, joints à ceux de l'IRI et quelques autres cas complémentaires, qui formeront la base de notre terrain.

Comment, à présent, pouvons-nous faire dialoguer ces sources observables avec les ressources théoriques qui nous permettront de les penser ? Nous croyons qu'une approche philosophique, en association avec plusieurs disciplines qui étudient les effets de la lecture, est une voie nécessaire et pertinente pour aborder les questions qui nous concernent. Si la neurologie viserait à comprendre les conséquences de la lecture numérique sur l'organisation cérébrale, la psychologie sur nos capacités mémorielles et attentionnelles notamment, la théorie littéraire sur le rôle du lecteur dans le texte et la sociologie sur la répartition sociale des usages émergents, nous voulons interroger ses enjeux quant à l'interprétation qu'on se fait de soi-même et du monde, au devenir de la construction de notre subjectivité par la lecture. Nous cherchons précisément à explorer ce lien entre lecture de textes et lecture de soi. Un tel objectif fait appel principalement à trois champs philosophiques : l'esthétique, l'herméneutique et la pensée de la technique. C'est au point de rencontre entre ces trois champs de questionnement (le contact d'un sujet avec une œuvre d'art, la construction d'une interprétation, le rôle d'une évolution matérielle sur l'une et sur l'autre) que nous voulons situer ce travail. Celui-ci n'évolue donc pas autour d'un corpus théorique délimité à l'avance (un ou plusieurs auteurs), mais mobilisera une multiplicité d'outils conceptuels et bibliographiques susceptibles d'éclairer les cas concrets que nous allons découvrir.

Il ne nous semble pas que l'idée d'une philosophie de terrain soit en elle-même contradictoire. Même si la réalité sensible de nos objets est peut-être particulièrement manifeste dans notre cas, puisque ceux-ci sont pluriels, évolutifs, et que leur caractère contemporain nous prive de toute garantie d'objectivité par la distance historique, on a lieu de croire que toute philosophie s'ancre nécessairement dans le réel. Celui-ci forme le lieu de naissance de sa démarche, un étonnement radical qui nous laisse d'abord sans voix, et nous pousse à questionner par les instruments de la pensée ce qui dans notre expérience et celle des hommes apparaît au premier regard étrange et

insaisissable. Le monde empirique est aussi une ressource capitale de travail pour l'enquête du philosophe, quand bien même ce qu'il interroge paraît conceptuel et abstrait : c'est en lui qu'il puise un panel d'exemples et d'instances à examiner à partir desquels il pourra mener son effort de compréhension. Il incarne enfin l'horizon ultime vers lequel tendent ses recherches, l'espace vécu d'abord énigmatique auquel il pourra revenir en dernier ressort, désormais muni d'un nouveau regard. Ainsi, un philosophe qui explore un concept « abstrait » comme par exemple celui de la liberté, a-t-il sans doute connu pour une raison ou pour une autre une circonstance qui met cette notion peut-être vague au contact de sa peau, nourrissant son désir de le comprendre : un témoignage, un cas d'histoire ou d'actualité, ou même une sensation de liberté qu'il a lui-même vécue ne serait-ce qu'une seule fois, une sensation courte et fugace de liberté qui le plonge dans ce vaste questionnement. Lorsqu'il mène sa réflexion, c'est aussi ce tissu du réel qu'il convoque en cherchant des cas et des situations concrètes où la question de la liberté peut apparaître : au tribunal quand il s'agit de juger tel ou tel coupable, au moment de prendre une décision et de choisir entre deux branches de telle alternative, dans un dilemme cornélien ou celui de l'âne de Buridan. Et c'est à lui aussi qu'il revient finalement afin pour éclairer, fort de ce que lui a appris son travail de conceptualisation à partir de ces occurrences de son objet, dans l'espoir de donner un peu de sens aux bizarreries qui nous échappent. Au final, notre approche est tout-à-fait semblable à cet aller-retour naturel que la philosophie opère entre théorie et pratique. Il s'agit simplement d'en adapter la méthode à la spécificité de notre sujet.

Ainsi, de même que celui qui enquête sur la liberté va examiner certaines instanciations de cette dernière, nous considèrerons nos cas de terrain comme un échantillon de travail, un échantillon au sens où l'entend Goodman[30] : soit un nombre restreint d'expressions d'un objet qui en exemplifient les propriétés d'ensemble. Au sein de cet échantillon, chaque étude de cas constituera un *indice* sur lequel nous réfléchirons au moyen des *outils* que nous prodiguent des ressources conceptuelles et bibliographiques. De nos terrains, nous chercherons la valeur *heuristique*, c'est en ceci qu'ils ne sont pas de simples exemples : ils ne viennent pas en renfort de la théorie afin de l'illustrer, mais nous attendons d'eux qu'ils nous apprennent positivement quelque chose. Et de nos outils théoriques, nous chercherons la valeur *herméneutique* : ce en quoi ils nous aident à interpréter l'ensemble de ces données sensibles. C'est donc en observant des indices heuristiques au prisme d'outils herméneutiques que nous espérons articuler ces deux dimensions constitutives de notre travail.

[30] La théorie de l'échantillon comme exemplification de certaines propriétés est développée en particulier dans *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Gallimard, 2006 et dans *Languages of art*, Hackett Publishing Company, 1976.

Précisons que par conséquent, nous aborderons chaque élément de notre corpus moins comme un exemple que comme une authentique expérience, ce qui explique que nous les analyserons, dans une large mesure, en « première personne ». Puisqu'il s'agit de questionner chacun d'entre eux en tant qu'épreuve de la subjectivité, c'est ce « soi-même » à l'horizon de toute notre réflexion que nous engagerons dans ces lectures, cherchant précisément la formation et la transformation qu'elles opèrent. Le « je » et le « nous » qui guideront notre rencontre des nouvelles textualités et dispositifs revêtent donc un double statut méthodologique. Ils incarnent à la fois le regard de l'expérimentateur qui tente d'être objectif et descriptif face aux faits qu'il instruit ; et le point de vue d'une subjectivité singulière, point d'ancrage et résultante de ces lectures qui la font devenir, qui attend de se confronter à celle d'autres sujets-lecteurs qui se lisent différemment dans l'expérience des mêmes œuvres. C'est bien dans l'objectif d'assurer une cohérence entre notre objet – le sujet-lecteur, bien plus que l'opération lectrice – et notre méthode d'examen du corpus, que nous choisissons d'approcher celui-ci selon un regard phénoménologique, tâchant de mettre au jour la co-construction d'un sujet et d'un texte dans l'expérience du texte, telle qu'elle est réitérable mais jamais reproductible.

Notre parcours à travers ces questions se déroulera en trois temps, suivant la triple acception du sujet qu'on a posée en deuxième partie de cette introduction. S'il s'agit de savoir si et comment les pratiques numériques de la lecture transforment notre être et les voies de formation de notre subjectivité, nous pouvons interroger successivement trois de ses expressions directement liées à la lecture : le « soi-même » en tant que sujet *esthétique*, sujet *social* et sujet *herméneutique*. Il convient alors d'engager trois jeux de questions qui structureront notre cheminement.

1. Sujet esthétique. Dans quelle mesure et en quoi une évolution technique (le numérique dans sa matérialité propre et ses dispositifs textuels) peut-elle influencer un processus esthétique (la lecture littéraire) ? Qu'est-ce qui dans les transformations actuelles est vraiment imputable aux technologies numériques et à leur utilisation ? Notre subjectivité en tant que lecteur de littérature est-elle vraiment altérée si nous lisons un même texte sur papier ou à l'écran ? Y a-t-il lieu de croire que l'idée même d'expérience esthétique est bouleversée en profondeur par cette série d'évolutions empiriques ?

2. Sujet social. Le lecteur se définit aussi comme un personnage social gravitant dans un champ de force construit au sein de la page et qui inclut l'auteur, le critique et l'éditeur parmi d'autres acteurs, chacun exerçant un rôle plus ou moins stabilisé durant les dernières décennies de l'imprimé. Dans quelle mesure et comment le nouvel ordre relationnel qu'instaurent les pratiques numériques altère cette configuration ? Si les lecteurs laissent une multiplicité de traces de leurs

lectures sur le web, comment penser ces traces, les hiérarchiser, leur accorder un crédit ou une légitimité, par quelles valeurs ou critères examiner cet océan d'écrits ? A travers la redéfinition de notre place à tous en tant que lecteurs, est-ce, par métonymie, une transformation de notre situation en tant que sujet d'une société qui est en train d'advenir ?

3. Sujet herméneutique et existentiel. Notre interprétation de nous-mêmes s'est longtemps construite sur le modèle du livre-codex et du type de lecture littéraire qu'il suscite. Une relation mimétique qui peut se concevoir en deux sens lie intimement l'appréhension du roman avec celle de la vie. Que se passe-t-il si dès lors le livre n'est plus un « livre » ? Comment les nouvelles formes de textualités et les lectures qu'elles engendrent redessinent-elles les circuits de la lecture de soi, de notre expérience et de l'unité de notre vie ? En somme, pour emprunter les termes de Ricœur, quelles nouvelles relations peut-on tracer entre « identité narrative » et « identité personnelle »[31] ?

Ces questions seront quelques-unes des pistes qui nous permettront d'avancer dans une même énigme : l'effet des lectures numériques sur les sujets qui l'exercent, afin d'éclairer les enjeux du débat lancé par Nicholas Carr. Mais commençons, tout d'abord, par explorer les liens entre la technologie numérique et la lecture littéraire.

[31] RICŒUR, P., *Soi-même comme un autre*, cinquième et sixième études, Seuil, Paris, 1990.

Chapitre I – Le lecteur à l'œuvre

Le raisonnement de Nicholas Carr s'appuie comme on l'a vu sur une hypothèse fondamentale : un nouvel ordre technique (ouvert par le numérique) présente des conséquences sur une pratique culturelle (la lecture), et à travers elle sur les personnes qui en font l'usage, dans leur être même, leur constitution psychique et intellectuelle. On voit donc se dessiner une relation à trois termes entre technologie, pratique et subjectivité, dont les évolutions sont unies par un rapport causal. Nicholas Carr applique ce propos aux cas de la lecture savante (il parle de textes d'« argumentation » et des « habitudes de recherche »), de la lecture de presse (il évoque la navigation entre des articles, voire des résumés d'articles en ligne), mais aussi, semble-t-il surtout, à celui de la lecture littéraire. C'est ce que suggère le choix de ses exemples : le témoignage d'amis « amateurs de littérature », la lecture de *Guerre et paix*, mais aussi la notion de lecture profonde, qui consiste à plonger dans de « longs morceaux de prose », accomplir « l'acte de contemplation » propre à la rencontre du « livre ». Les outils numériques, en faisant perdre au livre imprimé son monopole de jadis, menaceraient ainsi notre capacité à lire de la littérature et altèreraient en profondeur notre relation aux œuvres de la culture.

C'est cette hypothèse de départ qui nous intéressera dans ce premier chapitre. On voudrait l'approfondir, mais aussi la discuter pour questionner ses fondements. Notre objectif sera de comprendre si ces technologies peuvent en effet transformer notre expérience en tant que lecteurs de littérature, et le cas échéant, d'interroger la nature et le sens de cette transformation. Pour ce faire, nous commencerons par définir et poser le problème qui nous occupe en explorant le type d'articulation qui peut se nouer entre le numérique et la lecture (A). Nous chercherons ensuite à décrire les nouvelles pratiques lectrices qui se développent à l'âge de l'écran et du web en se concentrant sur quelques exemples (B). Nous réfléchirons enfin à ce qu'elles peuvent signifier quant au renouvellement de l'expérience esthétique propre à la lecture littéraire (C).

I. A. Organologie de la lecture

Quels sont les effets des technologies numériques sur l'expérience du lecteur ? Et en particulier, sur son expérience en tant qu'amateur de littérature ? Voilà qui éveille un vaste questionnement

sur la nature des relations entre une réalité technique et un phénomène artistique ou symbolique, que nous allons tenter de documenter dans cette première section. Pour aborder une recherche sur ces questions, il nous faut commencer par éclaircir le sens des termes en présence : la « lecture » (A.1) et le « numérique » (A.2). Nous pourrons alors formuler un ensemble de problèmes soulevés par leur articulation dans le contexte d'une expérience esthétique (A.3), qui serviront de fil conducteur à une observation plus empirique des nouvelles pratiques lectrices. Mais tout d'abord, essayons de préciser ce que nous entendons par la lecture et le numérique, en ne cherchant ici qu'à poser des définitions de travail, qui seront certainement amenées à évoluer tout au long de cette réflexion.

1. Qu'est-ce que la lecture ?

La lecture fait certainement partie des mots-mystères de notre vocabulaire, que nous employons de manière fréquente et naturelle mais sans pouvoir lui assigner une définition claire. Chacun se représente aisément ce qu'est un lecteur : c'est une personne qui est face à un texte, parcourt les lettres des yeux, tourne les pages ou fait défiler l'ascenseur d'un document informatique, et qui sans doute, dans son intériorité silencieuse, convertit ces traces d'encre noire en un message intelligible. On en fait soi-même l'expérience au quotidien, parfois sans même en prendre conscience, en lisant ses courriels comme en plongeant dans un long roman, en consultant l'actualité du jour ou même simplement en posant le regard sur les affiches de publicité qui nous entourent. Et pourtant, quand il s'agit de définir exactement ce que c'est que « lire », quelque chose nous résiste. Comment unifier ces occurrences si différentes de la lecture ? Est-ce par le fait qu'elles désignent toutes une relation au texte ? Mais quelle est au juste cette relation ? Est-ce un travail de déchiffrement presque mécanique qui n'exige de nous presque aucun effort, ou un processus plus actif, d'interprétation et d'invention ? Peut-on être face à un texte, le regarder mais ne pas lire ? Et d'ailleurs, s'agit-il forcément d'un rapport au « texte » ? Ne parle-t-on pas de lecture d'images, et même de musique ? Si un lecteur peut aussi être un périphérique « qui permet de restituer des données visuelles ou auditives »[32] (lecteur audio ou vidéo), quel est le point commun entre ce traitement automatique de données et notre propre activité lectrice ? La notion de lecture ouvre donc un paradoxe : son sens paraît, étrangement, aussi intuitif qu'indéfinissable.

[32] WIKIPEDIA, « Lecteur multimédia » [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Lecteur_multim%C3%A9dia (consulté le 8 décembre 2015).

Si la lecture résiste ainsi à nos tentatives de définition simple, c'est sans doute parce qu'elle se présente d'abord à nous selon ses irrésistibles lignes de discontinuité. On s'aperçoit que lire est une opération infiniment variable en fonction des *circonstances* dans lesquelles elle s'effectue, impliquant des lieux, des moments, des postures corporelles hétérogènes, une opération qui va aussi de pair avec une variété de rituels et d'attitudes lectrices (ces lectures rêveuses, profondes ou absentes dont parle Jean-Marie Goulémot[33]), et qui met en jeu une infinie variété de *textes* (du plus court SMS au roman-fleuve). La lecture est aussi une activité difficile à isoler, dans la mesure où elle est souvent couplée à d'autres types d'action comme celle d'écrire : en bibliothèque, dans un contexte de travail et de recherche, la plupart des lecteurs sont en même temps des scripteurs, toujours un crayon à la main pour prendre des notes et annoter l'ouvrage qu'ils parcourent, sans qu'on puisse parfaitement dissocier ces deux processus. Les lignes de fracture de la lecture sont aussi imputables à son *historicité* et à sa *technicité* : les époques successives, avec propres leurs outils et pratiques de lecture, lui confèrent autant de manifestations sensibles qu'il y a d'âges et de cultures du lire. Entre le lecteur grec, pour qui la lecture consistait à dire à haute voix un discours consigné sur un rouleau de papyrus devant une foule d'auditeurs, pour le rendre intelligible, en séparer les mots à l'oral, lui donner son intonation et son expressivité, et le lecteur contemporain qui découvre un écrit dans la solitude et le silence, on peine à dégager des points de constance. Plus encore, au sein même d'un âge historique et technique donné, les historiens Roger Chartier et Guglielmo Cavallo font état de « plusieurs séries de contrastes » :

> Entre des compétences de lecture, tout d'abord. Le clivage, essentiel mais fruste, entre alphabétisés et analphabètes n'épuise pas les différences dans le rapport à l'écrit. Tous ceux qui peuvent lire les textes ne les lisent pas de la même façon, et, à chaque époque, l'écart est grand entre les lettrés virtuoses et les moins habiles des lecteurs. Contrastes, également, entre des normes et des conventions de lecture qui définissent, pour chaque communauté de lecteurs, des usages légitimes du livre, des façons de lire, des instruments et des procédures d'interprétation. Contrastes, enfin, entre les attentes et les intérêts fort divers que les différents groupes de lecteurs investissent dans la pratique du lire. De ces déterminations, qui commandent les pratiques, dépendent les manières dont les textes peuvent être lus, et lus différemment

[33] GOULEMOT, J.-M., « Représentations de la lecture », in CHARTIER, R. (dir.), *Pratiques de la lecture*, Payot et Rivages, 1993.

> par des lecteurs qui ne partagent pas les mêmes techniques intellectuelles, qui n'entretiennent pas une semblable relation avec l'écrit, qui ne donnent pas la même signification ni la même valeur à un geste apparemment identique : lire un texte[34].

Loin de constituer un « invariant anthropologique », la lecture diffère donc selon les époques, les techniques textuelles, mais aussi les usages culturels et sociaux. On pourrait encore ajouter à ces contrastes une autre échelle de variation : celle de l'individu lui-même, chaque personne lectrice. Là où le texte de l'écrivain jouit d'une stabilité temporelle, d'une unicité incarnée dans la lettre toujours fixe et immuable, en revanche la lecture peut impliquer une infinité de postures et d'interprétations, qui parfois ne laissent pas de trace. C'est tout le sens de la distinction établie par Michel de Certeau, comme le rappellent les historiens, « entre la trace écrite, quelle qu'elle soit, fixée, durable, conservatrice, et ses lectures, toujours de l'ordre de l'éphémère, de la pluralité, de l'invention »[35]. Chacun lit à sa manière, dans un espace, un moment, un rapport à soi, à son corps et son expérience qui lui est propre, et fait de l'appréhension d'un écrit une rencontre à chaque fois singulière, qui est toujours l'œuvre d'un dialogue entre ce qu'il y voit et ce qu'il y met. Au vu de la variété des intentions qui nous portent vers un texte, de la variété de ce qu'on peut vraiment y lire, et des circonstances dans lesquelles cette rencontre s'effectue, il semblerait qu'il y a presque autant de définitions du lire qu'il y a de lecteurs.

Malgré cette irréductible singularité de chaque acte de lecture, elle-même prise dans un faisceau de contextes culturels, historiques et matériels, nous aimerions en dégager des traits structurels qui forment le creuset de cette variété. On part de l'approche la plus intuitive : lire, c'est être en relation avec un texte. Mais il faut introduire tout de suite deux précisions. Quand on parle d'un « texte », il ne s'agit pas nécessairement de cette « suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre » que mentionne le dictionnaire[36]. Certaines œuvres considérées communément comme des textes, à l'instar de *Nadja* d'André Breton, comprennent aussi des images ou des photographies qui font partie du dispositif textuel. Un mouvement comme le lettrisme noue étroitement les signes linguistiques écrits à la mise en valeur de leurs qualités visuelles, sonores et musicales : en acceptant « la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes (s'ajoutant ou remplaçant totalement les éléments poétiques et musicaux) »[37], il renonce même à l'idée de « suite » au profit d'un jeu autour de blocs signifiants multiples. Nombreux courants

[34] CAVALLO, G., et CHARTIER, R. (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Seuil, Paris, 2001. Introduction (p. 8-9).
[35] CAVALLO, G., et CHARTIER, R. (dir.), *ibid.*, page 7.
[36] Trésor de la Langue française informatisé, article « Texte » [en ligne], http://www.cnrtl.fr/lexicographie/texte, consulté le 8 décembre 2015.
[37] ISOU, I., *Pour un bilan lettriste / Introduction à une esthétique imaginaire*, Front de la jeunesse n°7, 1956, Centre de Créativité, 1977 et Cahiers de l'Externité, 1990.

de la littérature d'avant-garde du XXème siècle, du Futurisme au Surréalisme en passant par le Dadaïsme, tentent précisément de libérer l'œuvre littéraire du monopole du langage. Ainsi Kurt Schwitters qui crée en 1927 *Ur Sonate*, premier poème sonore, destiné à être seulement lu oralement, et la poésie concrète (par exemple les *Cantos* d'Ezra Pound) privilégient le travail sur les qualités matérielles du mot ou de la lettre, « les plaçant dans des contextes plastiques, au détriment de leur signifié »[38]. Le texte ne saurait donc se réduire à la linéarité d'un écrit linguistique. Les données verbales y sont présentes mais pas toujours exclusives : le texte peut être justement la mise en relation entre des productions signifiantes appartenant à des genres ou médias hétérogènes. Dès lors, nous ne pouvons que rejoindre Barthes dans l'idée qu'« on ne peut, en droit, restreindre le concept de "texte" à l'écrit (à la littérature). Sans doute, la présence de la langue articulée (ou, si on préfère : maternelle) dans une production donne à cette production une richesse de plus grande de signifiance […] ; mais il suffit qu'il y ait débordement signifiant pour qu'il y ait texte »[39]. Si l'on donne généralement le pas à la réalité linguistique comme paradigme de la textualité, c'est selon Barthes parce que celle-ci bénéficie de l'« existence d'une science préalable de la signification », et qu'elle est elle-même le matériau de cette science : « la langue est le seul système sémiotique qui ait le pouvoir d'*interpréter* les autres systèmes signifiants et de s'interpréter lui-même ». Mais cette force épistémique du langage n'empêche pas d'accorder à d'autres matérialités un statut textuel : « Toutes les pratiques signifiantes peuvent engendrer du texte : la pratique picturale, la pratique musicale, la pratique filmique ». En somme, s'il est erroné de définir le texte par son exclusivité linguistique, nous pouvons en proposer une caractérisation simple, tirée de son étymologie : le texte est un tissu de signes. Tissu de signes, il est aussi le tissu où s'entrelacent des signes de nature variée, l'unité où des éléments sonores, visuels et alphabétiques viennent tisser des relations signifiantes.

Une deuxième précision serait à formuler : de quel texte parle-t-on ? Plus exactement : le texte de qui ? Même s'il est possible de lire ses propres écrits, on s'en tiendra dans ce travail à l'idée suivante : en lisant, on lit le texte d'un autre. Quand bien même on relit le sien propre, d'ailleurs, c'est toujours un texte autre que celui qu'on a écrit qu'on découvre : l'œil du lecteur est distinct de celui de l'auteur, il suppose une altérité, une étrangeté, une réceptivité à la surprise et l'imprévu qui font défaut au travail de l'écrivain – à moins que celui-ci compose son propre texte à la manière d'un lecteur, sans savoir où chaque mot le mène, dans une écriture automatique par

[38] BOOTZ, Ph., « En quoi les avant-gardes poétiques du XX[ème] siècle anticipent-elles la littérature numérique ? » *Les Basiques : la littérature numérique*, Leonardo/Olats, décembre 2006 [en ligne] http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php (consulté le 8 décembre 2015).

[39] BARTHES, R., « Théorie du texte », *Encyclopedia Universalis*, 1973 [en ligne], http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/ (consulté le 8 décembre 2015).

exemple. C'est bien la différence de nature – et pas seulement de fonction – entre les concepts d'écrivain et de lecteur, telle que l'étaie Sartre : l'auteur ne peut exercer sur son ouvrage qu'une quasi-lecture, car il n'y perçoit que le résultat de son travail et continue à se mouvoir dans le cercle de sa propre subjectivité, qu'aucune altérité ne vient briser.

> Or, l'écrivain ne peut pas lire ce qu'il écrit, au lieu que le cordonnier peut chausser les souliers qu'il vient de faire, s'ils sont à sa pointure, et l'architecte habiter la maison qu'il a construite. En lisant, on prévoit, on attend. On prévoit la fin de la phrase, la phrase suivante, la page d'après ; on attend qu'elles confirment ou qu'elles infirment ces prévisions ; la lecture se compose d'une foule d'hypothèses, de rêves suivis de réveils, d'espoirs et de déceptions ; les lecteurs sont toujours en avance sur la phrase qu'ils lisent, dans un avenir seulement probable qui s'écoule en partie et se consolide en partie à mesure qu'ils progressent, qui recule d'une page à l'autre et forme l'horizon mouvant de l'objet littéraire. Sans attente, sans avenir, sans ignorance, pas d'objectivité. Or, l'opération d'écrire comporte une quasi-lecture implicite qui rend la vraie lecture impossible. Quand les mots se forment sous sa plume, l'auteur les voit, sans doute, mais il ne les voit pas comme le lecteur puisqu'il les connaît avant de les écrire ; son regard n'a pas pour fonction de réveiller en les frôlant des mots endormis qui attendent d'être lus, mais de contrôler le tracé des signes […]. Ainsi l'écrivain ne rencontre partout que *son* savoir, *sa* volonté, *ses* projets, bref lui-même ; il ne touche qu'à sa propre subjectivité[40].

Quand on parle de « relation avec un texte », on désigne donc une relation particulière qui est celle du lecteur, bien distincte du regard que l'auteur peut porter sur son écrit : une relation qui se donne d'emblée comme la rencontre d'un autrui.

Lire, d'après les observations qui précèdent, c'est donc être dans une relation avec un texte, qui se présente comme un tissu de signes pourvu d'une objectivité et renvoyant à une altérité. Mais comment caractériser au juste cette relation ? On se confronte de nouveau à une difficulté. Lire est une opération complexe et plurielle qui sollicite tout à la fois des activités neurologiques et sensitives (la perception visuelle), une discipline psychologique (attention, concentration, mémorisation), des capacités cognitives (connaissance du vocabulaire, de la syntaxe, mais aussi de données contextuelles et intertextuelles), et des facultés variées qui permettent d'interpréter (imagination, émotion, mémoire d'expériences personnelles…). Cette complexité est telle que, remarque Alberto Manguel, « Une analyse complète de ce que nous faisons quand nous lisons, admettait le chercheur américain E. B. Huey à l'aube [du XX^{e}] siècle, représenterait à peu de

[40] SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Folio Essais, Paris.

choses près, pour un psychologue, le couronnement de son œuvre, car elle reviendrait à décrire un très grand nombre des mécanismes les plus délicats du cerveau humain »[41]. Sans chercher à entrer dans le détail de ces opérations, on peut au moins en signaler certaines qui, dans le cadre de ce travail, nous intéressent particulièrement. Nous prenons appui sur les trois gestes de lecture que définit Bertrand Gervais, spécialiste de la lecture littéraire et numérique à l'Université du Québec à Montréal et fondateur du centre Figura. Pour ce dernier et son équipe, en effet, « la lecture suppose des rapports de manipulation, de compréhension et d'interprétation, trois gestes qui se complètent et assurent la progression à travers un texte, peu importent les particularités de ce dernier »[42]. Arrêtons-nous un instant sur ces gestes, qui peuvent nous permettre de préciser les contours de la pratique lectrice.

1. La manipulation. Quand bien même la lecture s'accomplit de manière tout à fait classique, à l'occasion d'un roman imprimé qui ne comprendrait aucun jeu sur la matérialité des signifiants, par exemple, elle implique toujours un « rapport matériel entretenu avec les textes et avec leurs supports ». Comme le rappelle Bertrand Gervais, « Lire, c'est avant tout manipuler du papier, ou encore un clavier et une souris, ce qui permet de suivre le déroulement du texte. La manipulation rend aussi compte du travail concret de saisie du texte, de la perception des lettres et des mots, et de leur reconnaissance comme signes »[43]. Des activités élémentaires comme celles de tourner les pages, d'ouvrir un texte en glissant les doigts sous sa couverture ou en cliquant sur l'icône d'un document électronique, sont des gestes quotidiens, rendus presque inconscients en raison de l'habitude, mais qui s'inscrivent déjà dans le processus manipulatoire propre à la lecture. Seulement, on a tendance à les négliger ou les oublier car dans la majorité des textes, elles ont un statut purement fonctionnel que notre maîtrise de la lecture a rendu quasiment évidentes. Comme l'indique Jean-Louis Weissberg dans un article sur ce qu'il a appelé la « lectacture » numérique, « La lecture d'un livre exige aussi une activité manuelle (tourner les pages). C'est exact, à ceci près que cette activité normalisée est devenue réflexe. Elle agit comme composante extérieure sans susciter et exiger une pensée spécifique »[44]. Mais il existe également des textes, qu'ils soient diffusés ou non sur support électronique, qui nous invitent à un retour réflexif sur

[41] MANGUEL, A., « La physiologie de la lecture », *Une histoire de la lecture*, Actes Sud, 1998.
[42] GERVAIS, B., *et al.*, *Nouvelles expériences de la textualité*, un site internet créé par le département des études littéraires de l'Université du Québec à Montréal (fermé aujourd'hui). Présentation par les auteurs : « Ce site présente un discours critique sur les nouvelles formes de textes et de fiction. On y traite d'hypertextes et d'hypermédias, de théories littéraires et d'informatisation du texte et de la culture ».
[43] GERVAIS, B., *et al.*, *ibid*.
[44] WEISSBERG, J.-L., « Figures de la *lectacture*. Le document hypermédia comme acteur », *Communication et langages*, 2001, vol. 130, n° 1, pp. 59-69 [article en ligne], http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2001_num_130_1_3107 (consulté le 8 décembre 2015).

ces opérations données habituellement comme naturelles. C'est le cas d'œuvres littéraires dans lesquelles l'auteur propose de mettre l'accent sur la matérialité du signifiant, à l'image des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau où le lecteur tourne les bandes horizontales où sont écrits chaque vers pour composer à chaque fois un nouveau poème, ou encore de *La maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski, qui exige de retourner l'ouvrage en tous sens pour pouvoir lire un texte où les lignes d'écriture figurent parfois à l'envers, ou à la verticale, et où un labyrinthe typographique complexe sollicite un constant réajustement de son regard. De nombreuses œuvres de littérature nativement numérique, comme on aura l'occasion de le constater, thématisent précisément ce jeu du lecteur avec la matérialité du texte. Cliquer sur une icône pour faire apparaître la séquence narrative suivante ou même la choisir (comme dans *Un Conte à votre façon* de Gérard Dalmon[45]), passer la souris sur une partie de l'écran pour y faire apparaître un texte ou une image (dans *Déprise* de Serge Bouchardon[46]) sont des processus manipulatoires pourvus d'une charge sémiotique consciente et indissociable du fonctionnement esthétique. Ils revêtent un rôle à la fois instrumental (en tant que condition physique d'accès au contenu du texte) et sémantique (ces gestes s'insèrent directement dans la construction du sens). Dans ce cas, écrit J.-L. Weissberg, « la dimension corporelle de l'appropriation de formes numériques (le geste manipulant la souris, par exemple) exige nécessairement une pensée de l'action étroitement imbriquée à l'activité interprétative dans ses dimensions intellectuelle et affective »[47]. Nous pouvons en tirer deux déductions. D'abord, la manipulation est toujours présente dans la lecture, mais peut s'accomplir à plusieurs niveaux. Aveugle dans la plupart des cas, où sa standardisation en fait un réflexe, elle peut être mise en exergue en tant que telle et s'inscrire dans le processus sémiotique et esthétique de l'œuvre. En second lieu, si on évoque souvent le texte numérique comme « dématérialisé » ou « virtuel », on s'aperçoit qu'il contient au contraire une matérialité qui lui est propre, qui renouvelle et explore la question corporelle de la manipulation plutôt que de la suspendre.

2. La compréhension. Après la manipulation, celle-ci apparaît comme un deuxième trait structurel de la lecture. Bertrand Gervais et son équipe la définissent comme suit : « La compréhension concerne cette partie de la saisie du texte qui ne pose aucune difficulté. La compréhension est cette fonction, naturalisante dans ses effets, qui repose sur des habitudes interprétatives […]. Ces habitudes, on peut les décrire comme un jeu d'interprétants déjà établis qui permettent que

[45] DALMON, G., *Un Conte à votre façon* (remédiatisation numérique de l'œuvre éponyme de Raymond Queneau), 2009 [œuvre en ligne], http://www.e-critures.org/conte/ (consulté le 8 décembre 2015).
[46] BOUCHARDON, S., *Déprise*, 2010 [œuvre en ligne], http://lossofgrasp.com/ (consulté le 8 décembre 2015).
[47] WEISSBERG, J.-L., *op. cit*.

des significations ou des objets de pensée soient attribués à des textes ». Pour les chercheurs, la compréhension est le propre des textes « lisses » ou « transparents » ; on pourrait la concevoir comme l'équivalent cognitif de ce qu'est la manipulation-réflexe au niveau physique. A la lecture d'un texte, notre connaissance des règles linguistiques et nos acquis culturels nous permettent de comprendre immédiatement ce qu'il veut dire – ou du moins, d'avoir l'illusion de cette immédiateté. On saisit aussitôt, sans avoir à réfléchir, le sens des mots que l'on parcourt, celui des phrases et le signifié global (information, opinion, intrigue) qu'ils véhiculent. Cette immédiateté apparente est le fruit d'un long apprentissage et d'une maîtrise devenue intuitive de ce qu'Umberto Eco appelle le « Dictionnaire » et l'« Encyclopédie ». Le Dictionnaire reflète une compétence purement linguistique : c'est la connaissance des lexèmes et règles grammaticales qui garantissent la bonne entente d'une unité sémantique. Mais une telle « entente » n'est pas suffisante pour en comprendre le sens : encore faut-il adapter tout ce qui est ambigu (ou implicite) aux circonstances spécifiques à l'énoncé. Umberto Eco donne un exemple éloquent : celui de la différence entre les expressions (1) « Nous devrions ramener Toto au zoo » et (2) « Nous devrions ramener le lion au zoo ». En dépit de leur parallélisme syntaxique, ces phrases ont des implications bien distinctes qui exigent du lecteur une « compétence extra-lexicale » :

> Aucun dictionnaire n'est susceptible d'offrir le moyen d'établir une différence sensible entre les deux expressions, si bien qu'il semble difficile de décider si le lion doit comprendre l'expression (2) comme une menace et si Toto peut comprendre la (1) comme la promesse d'une récompense. Dans les deux cas, seule une insertion cotextuelle de chaque expression peut permettre au destinataire une décision interprétative définitive[48].

A la compétence linguistique du dictionnaire doit donc être associée la compétence circonstancielle de l'encyclopédie, qui permet au lecteur d'« actualiser les structures discursives »[49] grâce à sa connaissance de postulats de signifiés. L'encyclopédie renvoie ainsi à des *règles de cotexte et de cooccurrence* qui l'aident à « immédiatement désambiguïser des expressions déictiques ou anaphoriques » (qui, cette dernière, voici…), mais aussi à des *scénarios contextuels et intertextuels* au moyen desquels il repère des systèmes sémiotiques familiers (styles, *topoi* ou motifs littéraires, situations déjà rencontrées dans d'autres textes). C'est grâce à cette culture extralinguistique qu'il peut comprendre des expressions comme « il était une fois », décoder l'univers auquel renvoie un motif comme le « supermarché », et reconnaître des scénarios-types comme

[48] ECO, U., *ibid*., p. 15.
[49] ECO, U., *ibid*., p. 95.

la « dispute comique entre mari et femme jaloux », présente dans la nouvelle d'Alphonse Allais *Un Drame bien parisien*. La connaissance lexicale du dictionnaire est donc complétée par cette compétence encyclopédique qui résulte des expériences personnelles et des lectures antérieures, et permet une identification circonstancielle de l'énoncé. Les deux prises ensemble constituent la compréhension du texte : un décodage de son intelligibilité première, qui la plupart du temps se présente comme transparente et n'exige pas d'effort de la part du lecteur.

3. L'interprétation. Celle-ci semble commencer, selon les travaux de Bertrand Gervais, au moment où l'opération compréhensive se heurte à une résistance. Ainsi la décrit-il :

> Elle entre en jeu et prend la relève quand le lecteur n'est pas parvenu à assimiler à sa satisfaction le texte lu. L'interprétation est, en ce sens, le contraire d'une illusion cognitive. Le lecteur ne fait pas mine de comprendre, mais accepte de ne pas avoir compris, il accepte d'être en situation d'opacité et de mettre en œuvre les moyens nécessaires pour réduire l'illisibilité du texte. L'interprétation est une mise en relation : si le texte ne se comprend pas d'emblée, s'il n'apparaît pas transparent, il faut le mettre en relation avec un autre texte (ou toute autre forme de savoir) qui saura éclairer ce qui a été réputé opaque. Cette mise en relation, qui est une interprétation, vise donc à résoudre une illisibilité résiduelle. L'interprétation suppose donc que le lecteur renouvelle son jeu d'interprétants, qu'il modifie quelque chose à ses habitudes interprétatives. Cela se fait à l'aide d'un coup de force : un savoir nouveau convoqué, permettant de faire de nouvelles relations[50].

L'interprétation consiste donc à mobiliser des ressources externes pour réduire les opacités du texte, ou combler les manques laissés par ses silences. Mais alors, si cette élucidation oblige de recourir à des données extérieures, intertextuelles ou contextuelles, en quoi se différencie-t-elle du travail de compréhension propre à l'encyclopédie d'U. Eco ? Sans doute de la même manière que la manipulation-réflexe (ou instrumentale) se distingue de la manipulation sémiotique. Là où dans la compréhension, c'est spontanément et sans en avoir conscience qu'on opère la mise en relation du texte avec des éléments circonstanciels, dans l'interprétation c'est à l'inverse un processus délibéré, qui impose de s'arrêter devant le texte pour déployer un effort attentionnel. L'une et l'autre se distinguent donc par leur nature (inconsciente ou intentionnelle) comme par leur temporalité (la compréhension est synchrone avec la lecture du texte, alors que l'interprétation s'accomplit dans une temporalité différée, un arrêt et une prise de distance qui ouvrent la voie à une seconde lecture). On pourrait ajouter également que si la compétence encyclopédique

[50] GERVAIS, B., *et al.*, *op. cit.*

de la compréhension opère un travail d'élucidation épistémique (il y a *une bonne* entente de la différence entre les phrases « Nous devrions ramener Toto au zoo » et « Nous devrions ramener le lion au zoo », il s'agit juste de la connaître), en revanche la mise en relation propre à l'interprétation se déploie à l'occasion d'une incertitude ontologique (il n'y a *pas* de bonne interprétation d'un énoncé, mais une pluralité de lectures subjectives). Là où la compréhension permet de retrouver et de décoder la « bonne » signification d'une expression ambigüe, l'interprétation consiste au contraire à la considérer dans son ambiguïté même, irréductible et plurielle. L'appréciation de la polysémie en poésie, que ce soit celle d'un seul mot ou d'une œuvre entière qui se prête à une lecture littérale ou métaphorique, fournit un exemple d'interprétation qui ne peut se dissoudre dans le processus de compréhension. Ce dernier geste de lecture est donc dépourvu du caractère mécanique et immédiat que revêt le deuxième : loin d'être systématique, il ne survient qu'à l'occasion de certains textes et exige une attitude lectrice spécifique.

Nous pouvons maintenant essayer de récapituler. Qu'est-ce que « lire » ? On a posé au départ : c'est être en relation avec un texte. Ce « texte » est un tissu de signes, pouvant appartenir à des registres médiatiques et formels différents, et dont l'articulation fait sens. Ce texte est aussi un objet qui nous est autre : il se présente d'emblée comme un être étranger, ce qui fait avant tout de cette relation une rencontre. A l'aide des travaux de Bertrand Gervais et de son équipe, nous avons pu caractériser cette rencontre au moyen de trois gestes qui lui sont propres : la manipulation (une rencontre matérielle des signifiants), la compréhension (une rencontre cognitive des signifiés) et l'interprétation (une ouverture de la pluralité des significations). Avant de plonger plus en détail dans la manière dont la « lecture » ainsi définie peut être affectée par une nouvelle matérialité textuelle, nous aimerions maintenant éclaircir ce que nous entendons par le « numérique », second terme-clé qui sous-tend cette recherche.

2. Qu'est-ce que le numérique dans le cadre de la lecture ?

A la polysémie qu'on a rencontrée au sujet de la lecture répond celle du concept de numérique. A l'origine, utilisé comme adjectif, comme le rappelle Alexandre Moatti, « il désigne un mode de traitement automatisé du signal : en informatique, le signal numérique a remplacé le signal analogique. Le terme est utilisé dans d'autres domaines que l'informatique ou les télécommunications : ainsi la photographie numérique a-t-elle remplacé la photographie argentique, et la

télévision numérique la télévision hertzienne »[51]. Employé par la suite comme substantif, il tend à se substituer à des termes connexes comme l'informatique et les nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC). Mais tout comme l'informatique, et même à plus forte raison que lui, le nom « numérique » renvoie à une pluralité d'éléments : « une branche scientifique (issue des mathématiques pour sa partie algorithmique et de la physique pour sa partie électronique) ainsi que des procédés et produits (matériels, logiciels) voire parfois leurs usages »[52]. De façon plus générale, le « numérique » substantivé semble mêler des réalités très diverses, des appareils avec les pratiques qu'ils induisent à un secteur florissant de l'économie et au mouvement sociétal et culturel qui les accompagne, auquel on peut donner le nom d'« ère numérique » ou, en suivant Milad Doueihi, de « culture numérique »[53]. Dans ce travail, nous ne chercherons pas à proposer une caractérisation intensive de ce mot, ce qui dépasserait largement le cadre et l'objectif de notre enquête. Nous essaierons plutôt d'exposer brièvement certains des objets qu'il recouvre en ce qu'ils sont directement liés à la question de la lecture.

1. Un support de texte. En général, quand on parle du numérique du point de vue de ses conséquences sur notre manière de lire, on se réfère à ce qu'il a de plus tangible et de plus manifeste : de nouveaux supports d'inscription et de diffusion des textes. A la longue domination du livre, dont la forme imprimée dérive de l'antique codex, se substitue en effet une variété de modes de consignation et de consultation d'un écrit : celui-ci peut toujours être lu « sur papier », comme autrefois, mais il peut aussi l'être sur ordinateur (depuis le début des années 1980 et l'avènement de l'ordinateur personnel), sur un outil dédié qu'est la liseuse électronique (principalement depuis le succès commercial de la Kindle d'Amazon lancée en 2007), mais aussi sur des dispositifs originellement dédiés à d'autres fonctions : la téléphonie mobile (avec les Smartphones, depuis l'iPhone d'Apple en 2007) et les tablettes tactiles (surtout depuis 2010 et l'iPad d'Apple). Face à ce constat d'une démultiplication des instruments matériels de la lecture, il nous faut apporter deux éclaircissements. D'abord, que désigne-t-on au juste par le mot « support » ? On l'entend ici selon son acception la plus élémentaire et la plus neutre : comme l'écrit Samuel Archibald, qui le distingue ainsi du plus énigmatique « médium », il s'agit de « désigner la choséité même

[51] MOATTI, A., « *Le* numérique, adjectif substantivé », in coll., *Le Débat*, mai-juin 2012, n°170, « Le livre, le numérique », Gallimard, Paris.
[52] MOATTI, A., *ibid*.
[53] Notion développée en particulier dans *La Grande conversion numérique*, Seuil, 2008.

du texte, quel qu'il soit »[54]. Mais on voit aussitôt que cette « choséité » est elle-même ambivalente. Le manuscrit, l'ouvrage imprimé, l'écran de l'ordinateur et de la tablette revêtent un rôle double vis-à-vis du texte : ils sont les instruments à la fois de sa consignation (un espace où il est stocké et dont la stabilité permet de conserver la lettre) et de sa consultation (un périphérique qui le rend accessible à la lecture). Un *support* répond donc à un double impératif de sauvegarde et de diffusion. On pourrait dire qu'en ce sens, plus large qu'une simple inscription, il coïncide avec les deux derniers des quatre acceptions que Régis Debray donne au mot « médium » : « 3/ un *support physique* d'inscription et de stockage (pierre, papyrus, support magnétique, CF-ROM), et 4/ un *dispositif de diffusion* avec le mode de circulation correspondant (manuscrit, imprimerie, numérique) »[55].

En second lieu, il convient de remarquer que si le numérique est support, il ne constitue pas *un seul* support mais plusieurs, et renvoie en fait à autant de supports qu'il existe de types d'écrans. Ceux-ci, que nous avons énumérés plus haut, sont en effet marqués par de nombreuses disparités. Certains sont exclusivement dédiés à la lecture (la liseuse), et d'autres la permettent au titre d'une application parmi d'autres fonctionnalités (l'ordinateur, le Smartphone, la tablette). Leurs propriétés physiques sont aussi très différentes, autant au niveau des dimensions de l'écran que des processus d'affichage visuels (techniques d'encre, rétroéclairage). Ils se distinguent enfin par des interfaces utilisateur hétérogènes : là où certains écrans (liseuses, tablettes, ordinateurs) permettent une personnalisation des paramètres de lecture (modification de la taille, de la police, édition du texte), d'autres n'offrent que très peu de possibilité d'ajustement (Smartphones). L'écran n'est donc pas toujours qu'un « simple » support, dans le sens de véhicule neutre d'une inscription : il peut aussi être un *outil* de lecture qui dote cette dernière de gestes et de fonctionnalités qui ne trouvent pas toujours d'analogon dans le monde imprimé (selon les cas : édition des propriétés du texte, modification du texte lui-même, insertion de sous-titres, de commentaires et de mots-clés, ajout de contenus multimédias, partage et recherche sur le web). Multiple, l'écran n'est donc pas seulement un *terminal* de lecture, qui permet l'affichage d'un texte, mais aussi un *dispositif* de lecture qui ouvre la voie à des gestes et pratiques spécifiques.

2. De nouvelles variétés de textes. Si ce qu'on appelle le numérique, en rapport avec la lecture, désigne d'abord une pluralité de supports inédits, il faut souligner qu'il renvoie également à un ensemble de nouveaux types de textes. Ce n'est pas seulement la matérialité, mais aussi la forme

[54] ARCHIBALD, S., *Le Texte et la technique. La lecture à l'heure des nouveaux médias*, Edition Le Quartanier, Montréal, 2009, p.84. Thèse de doctorat en sémiologie soutenue en 2008 à l'Université du Québec à Montréal, accessible en ligne : http://www.lequartanier.com/pdf/EE06_Texte.pdf (consulté le 18 janvier 2016).
[55] DEBRAY, R., *Cours de médiologie générale*, 1991, cité par ARCHIBALD, S., *ibid.*, p.84.

des écrits qui se métamorphose. On peut ainsi dégager trois principaux types de textes qui circulent sur nos écrans de lecture.

a) Des textes homothétiques. Cette expression désigne « la version numérique du livre papier, pouvant éventuellement comporter des éléments accessoires propres à l'édition numérique », comme le signale le ministère français de la Culture et de la Communication[56] en 2011. Autrement dit, il s'agit de la reproduction à l'écran d'un texte papier, que celle-ci résulte de la numérisation d'une œuvre préexistante ou de la création informatique d'un texte nouveau, mais qui préserve l'allure et le mode de lecture d'un imprimé. Ce premier type de texte n'a rien donc de spécifiquement numérique, si ce n'est qu'il peut être lu sur un écran, lequel se présente alors comme un simple terminal. Il s'inscrit dans une perspective de conservation vis à vis des formes imprimées dont il n'offre qu'un pur reflet, un analogon électronique. Par exemple, une version PDF de *Guerre et paix*, ou une œuvre numérisée en mode image (non modifiable) comme on en trouve sur le site Gallica de la BNF, constituent des textes homothétiques.

b) Des textes enrichis (ou augmentés). Ainsi sont nommés ceux qui ont pour origine une œuvre papier mais qui, au lieu de privilégier la ressemblance avec leur modèle, s'autorisent un nombre significatif de changements qui ne seraient ni imprimables, ni directement reproductibles sur la page. C'est le cas, par exemple, de l'édition enrichie de *Candide* que propose le site de la BNF en ligne[57], où le texte de Voltaire est présent dans son intégralité, mais selon une configuration formelle spécifique : hyperliens vers des définitions et explications, affichage de chaque page du manuscrit de l'auteur en face de sa transcription électronique, contenus multimédias (images, cartes, lecture à voix haute par Denis Podalydès). Les textes enrichis s'inscrivent donc dans un rapport d'évolution par rapport au papier, qui ne vise ni la conservation ni la rupture mais l'exploitation des propriétés spécifiques au numérique, pris comme outil plus que comme terminal, permettant de renouveler à travers lui notre approche de textes existants.

c) Des textes nativement numériques. Ceux-ci se distinguent des homothétiques et des enrichis en ce que non seulement leur lecture, mais aussi leur conception reposent sur l'exploitation des propriétés spécifiques aux technologies numériques. Non-reproductibles à l'imprimerie, ils se situent dans une perspective de rupture face à ce dernier, en essayant de tirer parti d'un nouvel environnement technique pour donner lieu à des formes textuelles radicalement inédites, avec les modes de lecture qui les accompagnent. Historiquement, comme on le sait, le premier type

[56] Assemblée nationale, XIII[e] législature, session ordinaire, de 2010-2011, compte-rendu intégral de la discussion sur le prix du livre numérique : http://www.assemblee-nationale.fr/13/cri/2010-2011/20110121.asp#P467_87534 (consulté le 18 janvier 2016).

[57] Orange et Bibliothèque Nationale de France, édition enrichie de *Candide ou l'optimisme* de Voltaire, avec la voix de Denis Podalydès, 2013 [en ligne], https://candide.bnf.fr/ (consulté le 18 janvier 2016).

de texte ainsi conçu est l'hypertexte, mot utilisé pour la première fois par Ted Nelson en 1965. Dans *Literary Machine*, ouvrage paru en 1981, cet inventeur le définit ainsi : « Par hypertexte, j'entends un texte qui se caractérise par son écriture non séquentielle, un texte qui bifurque et autorise le lecteur à choisir, un texte lu de préférence sur support interactif »[58]. Il faut préciser que l'hypertexte, ainsi caractérisé par sa structure non-linéaire et fragmentaire (il contient deux catégories d'objets : des blocs de textes, et des renvois – hyperliens – qui permettent de naviguer des uns aux autres selon un ordre que chaque lecteur et chaque lecteur peut redéfinir) n'est pas *né* de l'informatique. En effet, des œuvres « papier » dont le mode de lecture s'apparente à celui de l'hypertexte ont pu exister avant (*Un Conte à votre façon* de Raymond Queneau) ou après (*Traumgedanken* de Maria Fischer, un livre imprimé très esthétique sur le thème du rêve, où un entrelacement de fils à coudre imite un réseau d'hyperliens[59]) son utilisation numérique. Il n'en reste pas moins que si ni l'écran, ni le web n'ont « inventé » l'hypertexte, ils ont largement concouru à sa généralisation grâce à une interface particulièrement adaptée.

Outre les hypertextes, on peut aussi inclure dans la catégorie des textes nativement numériques la mouvance littéraire complexe et polymorphe qu'est la littérature électronique. Cette appellation renvoie à toute sorte d'œuvre littéraire qui, comme l'affirme le théoricien et auteur Philippe Bootz, « inclue dans sa structure, dès sa conception, une ou plusieurs propriétés spécifiques au médium numérique »[60]. Une telle définition articule un ensemble aussi large qu'hétéroclite, aux contours mouvants, qu'on s'efforcera par la suite de rendre plus sensible au moyen de quelques exemples. Pour l'instant, nous pouvons nous contenter de reconnaître que ce type d'œuvre fait usage des propriétés techniques du numérique dans un but expressément artistique : elles sont exploitées en tant qu'instrument de création littéraire, que matériaux poétiques (à la différence, par exemple, d'un hypertexte informatif sur Wikipédia dont la fonction est essentiellement instrumentale). Mues par une démarche qui comprend, comme le souligne Ph. Bootz, « un dessein technologique spécifique », de telles œuvres cherchent à tirer parti de propriétés comme la génération, la programmation, l'algorithmique et l'interactivité pour mettre au jour des esthétiques littéraires nouvelles, ou en raviver des anciennes portées par les avant-gardes : esthétiques hybrides, où le signifié verbal se mêle à des séquences sonores et vidéographiques (*Muti*, un roman policier feuilleton de Caryl Férey où le lecteur navigue sur une interface proche de celle du jeu

[58] NELSON, Ted, *Literary Machine*, 1981, traduit et cité par GIFFARD, A., « Des lectures industrielles », p.140, in ARS INDUSTRIALIS, *Pour en finir avec la mécroissance*, Flammarion, Paris, 2009.
[59] Un article et quelques images sur cette œuvre : http://www.thisiscolossal.com/2011/01/traumgedanken-a-physical-hyperlink-book-by-maria-fischer/ (consulté le 18 janvier 2016).
[60] BOOTZ, Ph., *La Littérature numérique*, Leonardo/Olats, décembre 2006, chapitre 2, édition en ligne : http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php (consulté le 18 janvier 2016).

vidéo, les fenêtres de texte surgissant sur des décors filmés[61]), esthétiques fragmentaires où le spectateur est invité à s'orienter dans un labyrinthe hypertextuel à choix multiples, pour opérer lui-même le montage des séquences narratives (*Un conte à votre façon* de Gérard Dalmon, une remédiatisation de l'œuvre du même nom de Raymond Queneau[62]), esthétiques interactives qui questionnent en profondeur la place du lecteur dans son contact avec le récit, en le sollicitant à écrire, manipuler des éléments, ou percevoir sa propre image dans l'œuvre au moyen d'une webcam (*Déprise* de Serge Bouchardon[63], où le thème narratif de la perte de maîtrise fait écho à la situation du lecteur dont les anciens repères sont bouleversés). La littérature numérique désigne ainsi un domaine très vaste d'exploration esthétique des outils propres à cette technique, érigés en matériaux poétiques ou contraintes créatives, afin de repousser les limites de l'art littéraire, de renouveler les contrats de lecture et de faire émerger de nouvelles mouvances du beau. Nous y reviendrons. On peut toutefois souligner que dans ce travail, on ne restreindra pas l'étude de la lecture littéraire à la seule sphère de la littérature numérique. Au contraire, il s'agira de nous interroger sur les enjeux du lire contemporain par-delà la poétique spécifiquement électronique, pour considérer de manière transversale les différents textes que nous lisons, quand bien même ils sont simplement « homothétiques ».

3. Un réseau. Nous avons vu que le numérique peut aussi bien recouvrir de nouvelles matérialités textuelles (écrans de sauvegarde et de lecture) que de nouvelles formes de textes. Ajoutons enfin que ce mot tend de plus en plus à désigner le réseau, le *World Wide Web*. Le web, inventé au début des années 1990 par Tim Berners-Lee, est une application d'Internet, distincte d'autres services que celui-ci propose et qui le précèdent (courriel, messagerie instantanée). Le noyau de son originalité, comme le remarque Alain Giffard dans sa réflexion sur la lecture numérique, consiste dans la technologie hypertextuelle sur laquelle il repose (HTML : *hypertext mark-up language*), et qui permet une mise en relation réticulaire de blocs textuels qui ouvre la voie à de nouveaux modes de lecture :

> Au cœur de l'innovation se situe l'orientation hypertextuelle. Les textes et fragments de texte ont leur propre adresse matérielle, ce qui assure leur publication et leur circulation sur le web. D'autre part, ils comprennent un objet particulier, le lien hypertextuel, dénommé hyperlien, qui assure l'association entre les textes et par là même la lecture. […] Du point de vue du lecteur, le lien hypertextuel est un raccourci qui permet de sauter d'un point du texte à un autre point, d'un texte à un autre quel que

[61] Une présentation de cette œuvre est disponible sur le site du laboratoire NT2 : http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/muti (consulté le 18 janvier 2016).
[62] Œuvre accessible à cette adresse : http://www.e-critures.org/conte/.
[63] *Déprise* peut être lue en suivant ce lien : http://www.utc.fr/~bouchard/works/Deprise.html.

> soit son emplacement logique et physique (le site dont il fait partie et l'ordinateur qui le stocke). Le réseau des hyperliens fonctionne comme une multitude de parcours matériels de lecture sur lesquels s'appuie la lecture horizontale. Non seulement le texte est accessible comme il pouvait l'être sur les dispositifs antérieurs au web, mais le lecteur a, pour ainsi dire, sous les yeux, à proximité, le réseau de textes immédiatement associés à ce qu'il lit[64].

Lire sur le web, c'est donc lire dans un *environnement* et selon une *approche* particulière. Dans un environnement d'abord, car à l'instar de la bibliothèque, le web est un espace de lecture, qui est gouverné par des règles qui lui sont propres. On lit *en ligne*, selon une topologie spécifique qui opère des liens entre les textes distincts de ceux qui tissent le monde physique (hyperliens, mais aussi recommandations statistiques d'autres ouvrages sur Amazon, ou suggestion par d'autres lecteurs sur des réseaux sociaux comme Babelio ou GoodReads). Le web est donc un environnement de lecture : espace matériel où la lecture s'opère, et géographie inédite de la textualité. Il est également une certaine approche de la lecture : de même que certains écrans ne sont pas seulement des terminaux mais aussi des dispositifs de lecture qui l'ouvrent à une palette d'outils spécifiques, il fait aussi émerger des gestes et des pratiques lectrices qui ne rencontrent pas de strict analogie dans l'univers imprimé. Ainsi, lire sur le web va de pair avec des opérations telles que le marquage de pages web, l'entrée de mots-clés dans un moteur de recherche, la navigation permise par un *browser*, ou encore le déplacement dans le texte selon un ordre particulier : « de haut en bas selon un sens de lecture qu'on a pu rapprocher du rouleau ou du *volumen* »[65], au moyen de l'ascenseur vertical. Depuis 2004 et à l'initiative de Tim O'Reilly, on peut aussi parler du web 2.0 ou « web social », qui ajoute à son tour de nouvelles fonctionnalités à la lecture. En effet, se définissant comme l'ensemble des « interfaces et [des] échanges permettant aux internautes ayant peu de connaissances techniques de s'approprier de nouvelles fonctionnalités du web » et offrant à chaque internaute non-spécialiste la possibilité de devenir, « grâce aux outils mis à sa disposition, une personne active sur la Toile »[66], cette évolution du web s'est caractérisée par de nouveaux modes de lecture-écriture comme les blogs, les forums de discussion et les réseaux sociaux, ou encore les folksonomies et tags collaboratifs[67] en vue

[64] GIFFARD, A., *op. cit.* p.143.
[65] GIFFARD, A., *op; cit.* p.146.
[66] WIKIPEDIA, « Web 2.0 » [en ligne], consulté le 19 janvier 2016, https://fr.wikipedia.org/wiki/Web_2.0.
[67] Ce mot-valise calqué de l'anglais *folksonomy* désigne une « classification de contenus de l'internet par l'attribution de mots-clés librement choisis par l'utilisateur ». Source : *Vocabulaire de l'Internet (liste de termes, expressions et définitions adoptées*, sur le site de Légifrance, 2009 [en ligne], http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000021530619&dateTexte=&categorieLien=id (consulté le 19 janvier 2016). Ce terme peut également être traduit par « Indexation personnelle ».

de l'édition contributive de métadonnées. Le web 2.0 est toujours très discuté, notamment pour savoir s'il constitue bel et bien une évolution du web vers un modèle réellement participatif ou si celui-ci continue d'être dominé par une oligarchie d'acteurs qui en maintiennent la centralité. Nous aurons également l'occasion d'y revenir ; mais nous pouvons pour l'instant affirmer que le web, tout comme cette possible orientation vers un paradigme plus collaboratif et horizontal, dessinent à la lecture un environnement qui s'accompagne d'une pluralité de gestes nouveaux, et d'une proximité reconfigurée entre la lecture et l'écriture.

Nous pouvons désormais récolter les principaux éléments que nous avons acquis lors de ce tour d'horizon provisoire du numérique dans son rapport avec la lecture. Comme on l'a constaté, ce mot aux contours vagues se ramène surtout dans notre cas à trois ensembles : un ensemble de supports (les écrans de lecture, qui forment autant de nouvelles matérialités du texte et en modifient ainsi la « choséité »), un ensemble de formes textuelles (homothétiques, enrichies, nativement numériques, qui circulent sur nos écrans sans nécessairement en exploiter les propriétés spécifiques), et une architecture de la textualité (le web, qui se présente aussi bien comme une interface réticulaire permettant de mettre les textes en relation et comme un environnement de lecture inédit). En opérant cette caractérisation de notre objet (et il en va de même pour la lecture), nous avons bien sûr dû laisser de côté certains aspects qui auraient eu toute leur place au sein d'une définition exhaustive, pour se concentrer sur ceux qui entrent pleinement dans notre problématique – celle d'une articulation à trois termes entre la lecture littéraire, les technologies numériques, et leurs effets sur le lecteur entendu ici, d'abord, comme acteur d'une expérience esthétique. C'est à présent sur cette articulation que nous allons nous pencher, en tentant de formuler les problèmes qui se posent effectivement à l'heure d'une conversion numérique de la lecture.

3. Quelle articulation entre technique et esthétique ?

Après avoir précisé l'approche générique de la lecture et des dispositifs numériques de lecture sur laquelle s'appuie ce travail, nous voudrions construire un cadre théorique et problématique qui permet d'envisager l'impact des seconds sur la première. On se souvient de la « désagréable impression » qu'évoquait Nicholas Carr à ce sujet, selon laquelle « quelqu'un ou quelque chose bricolait mon cerveau, en reconnectait les circuits neuronaux, reprogrammait ma mémoire. Mon esprit ne disparaît pas, je n'irai pas jusque-là, mais il est en train de changer. Je ne pense plus

de la même façon qu'avant. C'est quand je lis que ça devient le plus flagrant ». En écrivant cela, l'auteur postule donc 1) que nos outils et techniques particulières de lecture peuvent altérer en profondeur ce qu'est la lecture, en particulier la lecture profonde et immersive qu'est celle d'un texte littéraire, et 2) que cette altération s'accompagne de conséquences neurologiques et intellectuelles toutes aussi profondes, en modifiant nos circuits neuronaux et notre façon de penser. La question qu'on peut se poser est de savoir, justement, s'il ne s'agit que d'une « impression » ou si celle-ci peut être fondée, et dans quelle mesure il serait possible dans ce cas de démontrer l'existence d'un lien nécessaire entre l'outil (une technique matérielle et utilitaire avec ses propriétés spécifiques) et un ensemble de phénomènes noétiques (relatifs à l'âme, entendus au sens large de constructions culturelles, sociales et intellectuelles). Autrement dit, le problème auquel on se confronte est celui de la relation entre deux ordres très hétérogènes, qui pourraient même au premier abord sembler incommensurables : la matérialité technique et les contenus spirituels qui s'y déploient ou qu'elle suscite. Il s'agit ainsi non seulement de savoir si une telle relation peut être avérée, mais aussi de la qualifier (l'influence du technologique sur le noétique obéit-elle à une causalité déterministe unilatérale ? à une corrélation qui dépend d'autres paramètres ? à une causalité circulaire ou multifactorielle ?), et de se demander dans quelle mesure elle peut s'appliquer au cas particulier du lecteur de littérature devant son écran. Nous allons donc dans les pages qui suivent nous intéresser à trois questions successives : 1) le problème général du rapport logique entre technique et production intellectuelle, 2) sa validité dans le cas des techniques lectrices, et 3) les interrogations qu'elle soulève quant à l'aspect spécifiquement esthétique de l'expérience de la lecture.

1. Problème général : articulation entre la technique et la pensée. Nous appellerons technique, entendu comme substantif et suivant la définition du dictionnaire, l'« ensemble des procédés propres à une activité et permettant d'obtenir un résultat concret »[68]. Dans le cadre par exemple d'une activité artistique, il s'agira d'un ensemble protéiforme comprenant notamment des supports de création (feuille de papier, toile, écran) qui peuvent coïncider avec des véhicules de transmission, des matériaux de fabrication (stylo, pinceau), mais aussi des savoir-faire, c'est-à-dire à la fois la maîtrise des règles de maniement de ces instruments et le choix d'un certain procédé créatif (technique de l'écriture automatique, technique impressionniste…). Quant à la notion complexe de pensée, on l'entendra ici au sens large dans sa double dimension d'aptitude et de production : elle sera d'une part l'« ensemble des facultés psychologiques tant affectives

[68] TLFI (Trésor Informatisé de la Langue Française), « Technique » [en ligne], http://www.cnrtl.fr/lexicographie/technique (consulté le 19 janvier 2016).

qu'intellectuelles » (synonyme de l'âme, du cœur, de l'esprit comme siège de la vie psychique), et d'autre part une mise en œuvre spécifique de ces capacités (« manière d'user de cette faculté ; manière de penser et d'exprimer ce qu'on pense »[69]), qui fait le propre d'une personne ou d'un groupe. Cette définition encore trop générale enveloppe un faisceau d'activités allant des processus intellectuels et scientifiques de l'esprit à ses productions culturelles, qu'il sera nécessaire de préciser peu à peu. En tout cas, la confrontation de ces deux termes fait surgir un paradoxe, ou du moins un étonnement. Comment peut-on articuler des données matérielles à des pratiques (une théorie scientifique, une œuvre d'art) qui semblent précisément déborder ou transcender leurs modes d'émergence empiriques ? Postuler une influence des techniques, avec leurs caractéristiques pétries de contingence, sur nos produits de pensées, serait-ce finalement dissoudre tout ce qu'ils ont de spirituel dans un réductionnisme matérialiste ?

Face à cette question, nous pourrions adopter deux points de vue opposés. D'un côté, selon un présupposé dualiste ou au moins transcendantal, on pourrait imaginer que les facultés de l'esprit sont pourvues d'une irréductible autonomie, qui les rend pour une large part indépendantes des modalités empiriques dans lesquelles elles s'incarnent et s'exercent. La table des douze catégories de l'entendement exposée par Kant dans la *Critique de la raison pure* présente les catégories de l'esprit en tant que tel, de tout esprit, en tout temps et en tout lieu, peu importe le contexte historique, matériel et culturel où se déploie son activité. Que l'esprit raisonne devant une page de papier ou un écran, au moyen d'un stylo ou d'un clavier d'ordinateur, ces catégories seront toujours les mêmes car elles décrivent la structure universelle a priori (antérieure à l'expérience) de notre entendement. Lorsque Husserl décrit dans le premier tome des *Recherches logiques* le processus d'idéation, c'est-à-dire la manière dont on repère l'essence ou l'idéalité dans l'empirique, dont on dégage le général du singulier pour le ré-identifier dans le singulier, il présente un processus qui ne doit rien à ses circonstances spécifiques d'effectuation. Tout en cherchant à s'affranchir du transcendantalisme kantien en envisageant une intuition intellectuelle au sein même de la rencontre du sensible, il revient finalement à un modèle apriorique des idéalités en voulant s'opposer à un psychologisme qui réduirait nos constructions logiques à des naturalités empiriques – même si Husserl, on va le voir, reviendra sur cette position une trentaine d'années plus tard en thématisant le procédé technique. Mais d'un autre côté, on pourrait envisager une influence des données matérielles dans leur spécificité sur les formations intellectuelles qui s'y déploient. Celle-ci peut être conçue moins comme un déterminisme (au sens où l'infrastructure

[69] TLFI (Trésor Informatisé de la Langue Française), « Pensée » [en ligne], http://www.cnrtl.fr/definition/pens%C3%A9e (consulté le 19 janvier 2016).

de Marx *détermine* la superstructure culturelle[70]) que comme ce que Derrida pense comme une « contamination » du transcendantal par l'empiricité, ou ce qu'Ars Industrialis après Simondon appelle un rapport de « transduction » (il y a une coévolution entre les organes physiologiques, les organes artificiels et les organisations sociales, où « la variation d'un terme d'un type engage toujours la variation des termes des deux autres types »[71]). Dès lors, nos produits de pensée ne sont pas tout à fait indépendants de leurs conditions sensibles de surgissement, et devraient en partie (mais en partie seulement) pourvoir s'expliquer par leur moyen. Essayons d'examiner un peu plus en détail cette deuxième hypothèse.

Nous connaissons la phrase de Nietzsche : « nos outils d'écriture participent à l'éclosion de nos pensées ». Cette mystérieuse idée est née sous sa plume à l'occasion d'un épisode biographique, que rapporte Nicholas Carr dans son article : en 1882, alors que sa vue baisse et qu'il lui est de plus en plus douloureux de se concentrer sur l'écriture, le philosophe se procure une machine à écrire qui étrangement, et subtilement, en vient à métamorphoser son style. C'est depuis ce moment-là que sa prose, déjà fragmentaire, acquiert une tournure staccato, qu'elle délaisse le raisonnement logique au profit du cheminement associatif, « passe des arguments aux aphorismes, des pensées aux jeux de mots, de la rhétorique au style télégraphique »[72]. Un ami compositeur lui écrit : « peut-être […], grâce à ce nouvel instrument, tu vas même obtenir un nouveau langage », arguant du fait que dans son propre travail, il a observé que ses « pensées sur la musique et le langage dépendaient souvent de la qualité de son stylo et du papier »[73]. Nous pourrions citer de nombreux exemples du même ordre. Le phénoménologue Nicolas de Warren, directeur des Archives Husserl à l'Université de Louvain, montre ainsi que l'emploi d'une technique d'écriture, la sténographie, a joué un rôle décisif dans le projet philosophique même de Husserl. Cette méthode de notation, qui utilise des signes conventionnels pour écrire « plus vite que la pensée », a en effet engendré une pratique d'écriture que Nicolas de Warren met en relation avec la démarche phénoménologique de Husserl : c'est notamment à ce procédé qu'il doit son style « télégraphique et exploratoire », sa recherche d'une « réécriture des grammaires

[70] « Ainsi, dans la production sociale de leur existence, les humains nouent des rapports déterminés, nécessaires, indépendants de leur volonté ; ces rapports de production correspondent à un degré donné du développement de leurs forces productives matérielles. L'ensemble de ces rapports forment la structure économique de la société, la fondation réelle sur laquelle s'élève un édifice juridique et politique, et à quoi répondent des formes déterminées de la conscience sociale. Le mode de production de la vie matérielle domine en général le développement de la vie sociale, politique et intellectuelle. Ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur existence, c'est au contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience ». MARX, *Contribution à la critique de l'économie politique*, Edition la Pléiade, 1859, Avant-propos.

[71] ARS INDUSTRIALIS, « Organologie générale », *Vocabulaire* [en ligne], http://www.arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/organologie-g%C3%A9n%C3%A9rale (consulté le 19 janvier 2016).

[72] KITTLER, F., cité par CARR, N., *op. cit.*

[73] Cité par CARR, N., *op. cit.*

de la philosophie », et son mode d'appréhension de ses objets de réflexion : « l'écriture serait elle-même la matérialisation de la temporalité que Husserl essaye de penser phénoménologiquement »[74]. Ces exemples suggèrent bien une influence des instruments et procédés techniques d'écriture sur les productions spirituelles elles-mêmes. Mais, au-delà de ces cas particuliers, qu'est-ce qui peut démontrer en droit la systématicité d'une telle influence ?

Revenons justement sur les travaux de Husserl. C'est dans *L'Origine de la géométrie*, en 1936, qu'il met en évidence le rôle fondamental de l'écriture en tant que telle, dans la constitution des sciences géométriques. Chaque idéalité géométrique (concept, théorème) se présente au départ comme une évidence dans l'esprit du savant, évidence vive mais transitoire qui connaîtra deux couches de sédimentation pour devenir une connaissance objective et apodictique. Elle passera d'abord par la médiation du dialogue, qui lui confère sa « chair linguistique » grâce à laquelle elle s'ouvre à un destin intersubjectif, puis par la médiation de la notation écrite alphabétique, qui pour sa part permet à chacun, même après la mort de l'inventeur, de réveiller l'évidence par l'anamnèse pour lui rendre sa présence vivante : « le lecteur peut la rendre de nouveau évidente, il peut réactiver l'évidence »[75]. L'écriture n'est donc pas un simple mode de diffusion dont les propriétés distinctes de l'oralité seraient anecdotiques. C'est grâce à elle que se produit la réminiscence, c'est elle qui confère aux objets géométriques la « présence perdurante des "objets idéaux" »[76] qui garantit leur universalité. L'appareil notationnel est ainsi une condition de possibilité de la géométrie elle-même, car c'est par son truchement que s'effectue le passage d'une genèse intrapsychique des idéalités (elles émanent d'un individu, pris dans des facticités historiques) à leur objectivité apodictique. L'écriture revêt dès lors un caractère originaire : elle n'est pas un reflet neutre du discours oral, mais un mode d'accouchement de la pensée dont on peut mesurer la force opératoire sur l'orientation de cette dernière. Ainsi, comme l'indique Derrida, la technique scripturale n'est aucunement, en dépit de ce que voudrait Saussure, une « image », un « vêtement » ou un « travestissement » factice de la parole, ni un « dangereux supplément » à la langue qu'imaginait Rousseau : la trace en tant que telle est constitutive d'un ordre propre,

[74] DE WARREN, N., « L'éveil de Husserl à la parole et son écriture », Séminaire *Digital Studies* organisé par l'Institut de Recherche et d'Innovation, séance du 27 janvier 2015. Vidéo et compte-rendu de la séance sur le site *Digital Studies* [en ligne], http://digital-studies.org/wp/nicolas-de-warren-et-giuseppe-longo-270115/ (consulté le 19 janvier 2016).
[75] HUSSERL, E., *L'Origine de la géométrie*, trad. et intro. Jacques Derrida, PUF Epiméthée, 2010, p.186.
[76] HUSSERL, E., *ibid*., p.185.

trop souvent oublié par ceux-là même qui l'utilisent, mais dont il s'agit de déconstruire et réévaluer les implications sur les processus culturels et intellectuels au moyen d'une science positive que Derrida nomme la grammatologie[77].

Le raisonnement épistémologique que Husserl mène au sujet de la géométrie pourrait s'étendre à d'autres constructions spirituelles. L'idée d'une influence de la notation écrite sur les produits de nos pensées est notamment mise en évidence dans le champ anthropologique par le penseur britannique Jack Goody, dans son ouvrage *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Dans ce livre paru en 1977, l'anthropologue s'interroge sur une énigme au cœur de sa discipline : qu'est-ce qui explique la disparité des modes de pensée, des organisations sociales et culturelles qu'on observe à travers le temps et l'espace entre les hommes ? L'hypothèse qu'il émet est originale : une fracture cruciale serait liée à la dichotomie entre les sociétés dominées par l'oralité et celles où la communication repose avant tout sur l'écrit. En effet, la « technologie intellectuelle » qu'est l'écriture, en permettant à chacun de pouvoir revenir sur un discours au lieu de se laisser prendre dans son flux temporel, et ainsi d'examiner un passage, de le vérifier ou de le critiquer, favorisa l'émergence d'un ensemble de pratiques intellectuelles inédites. Elle « permit d'accroître le champ de l'activité critique, favorisa la rationalité, l'attitude sceptique, la pensée logique »[78]. C'est donc en elle que se trouve la source de certaines orientations culturelles des sociétés modernes occidentales : « En rendant possible l'examen successif d'un ensemble de messages étalés sur une période beaucoup plus longue, [elle] favorisa à la fois l'esprit critique et l'art du commentaire d'une part, l'esprit d'orthodoxie et le respect du livre d'autre part »[79]. Il faut ajouter que la technique scripturale ouvre aussi la voie à des sous-techniques ou formes d'écriture spécifiques, comme la liste, la formule ou le tableau, qui favorisent à leur tour le développement de certaines pratiques intellectuelles. Ainsi par exemple, la liste écrite tend à favoriser la création de taxonomies et la recherche de classifications systématiques, et le tableau à double-entrée induit une distribution spatiale de la pensée sous forme d'oppositions binaires et de paires dichotomiques, qui ont notamment « permis à Aristote de formuler les distinctions nécessaires pour pouvoir poser les bases du "carré des oppositions" et, partant, du "principe de contradiction" et du "principe du tiers exclu" »[80]. Loin de n'être qu'un « redoublement matériel du discours oral », l'écriture exerce donc bien une influence sur les productions culturelles : à

[77] Réflexions développées en particulier dans : DERRIDA, J., *De la Grammatologie*, Les Editions de Minuit Paris, 1967.
[78] GOODY, J., *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa, Les Editions de Minuit, Paris, 1979 p.86-87.
[79] GOODY, J., *ibid*., p.86-87.
[80] GOODY, J., *ibid*., p.136.

la fois en tant que telle, et du fait des outils notationnels particuliers auxquels elle donne lieu. C'est ce qui explique le sous-titre que Jack Goody donne à son ouvrage : nombre d'ethnologues, en essayant de formaliser la pensée des sociétés orales dans leurs propres formes écrites (en les mettant par exemple sous forme de tableau) ne font que trahir celle-ci tout en croyant la traduire, et domestiquent, par l'écriture, ce que leur communication orale a d'irréductible.

On a entrevu, avec les travaux de Husserl sur la géométrie et de Goody sur la variété des cultures humaines, deux réflexions très hétérogènes. Les raisonnements de ces deux penseurs diffèrent au niveau de leur objet (idéalités logiques chez le premier, pratiques intellectuelles et culturelles chez le second), comme à celui de leur point de départ (universalité transcendantale pour Husserl, disparités anthropologiques pour Goody). En dépit de ces points de vue et champs disciplinaires contrastés, on observe que tous deux contribuent à mettre en évidence le rôle de l'outil de communication qu'est la trace écrite, dans sa sensibilité distincte de l'oralité, sur les productions intelligibles qu'elle véhicule. Cela tend donc à confirmer l'idée d'une contamination des processus de pensée par l'empiricité de l'instrument. Dans les deux cas, on remarque aussi que la *lecture* est un pivot central : c'est le lecteur, chez Husserl, qui réactive l'évidence du premier géomètre et garantit ainsi la réitération indéfinie de l'idéalité ; c'est lui également, chez Goody, qui peut revenir sur un discours, le commenter et le critiquer dans une démarche qui favorise le rationalisme. Cependant, tous deux semblent aborder la lecture comme une conséquence ou un corollaire de l'écriture, une pratique qui en dérive nécessairement mais dont les modalités concrètes ne sont pas envisagées dans leur spécificité. Or, si l'idée que l'écriture altère le travail de l'auteur peut paraître intuitive (ce qu'atteste le cas de Nietzsche et sa machine à écrire), l'idée que les techniques particulières de la lecture puissent jouer *aussi* un rôle sur la pensée du lecteur semble bien plus problématique. Peut-on établir en effet une analogie entre la façon dont un instrument matériel transforme le processus de création, et celle dont il infléchit l'expérience de réception ? Autrement dit, en reprenant la formule de Nietzsche, est-ce que nos outils de *lecture* participent eux aussi à l'éclosion de nos pensées ?

2. Articulation entre techniques de lecture et pensée. Tentons tout d'abord de considérer cette question d'un point de vue neurologique. Nicholas Carr, on l'a rappelé, avait l'impression que face aux technologies de lecture sur le web, quelque chose « bricolait [son] cerveau, en reconnectait les circuits neuronaux », si bien qu'il ne « pense plus de la même façon qu'avant ». Mais comment établir que des pratiques et outils de lecture puissent avoir un quelconque effet sur la vie psychique et intellectuelle du lecteur ? Les travaux de Maryanne Wolf cités en introduction peuvent nous aider à étayer cette idée. Sa thèse centrale est annoncée dès la première phrase de

Proust and the Squid : « Nous ne sommes pas nés pour lire ». La genèse historique du « *reading brain* » se fonde sur une découverte neurologique fondamentale : la plasticité du cerveau. S'appuyant sur les travaux de Stanislas Dehaene sur le « recyclage neuronal » – grâce auquel, par exemple, les premiers hommes qui ont appris les mots et les nombres ont adapté des circuits neuronaux déjà existants à ces nouvelles spécialisations – Wolf montre qu'une invention culturelle comme la lecture n'est pas préprogrammée dans notre appareil cérébral, mais résulte d'une reconfiguration des structures neuronales par laquelle le cerveau s'outille lui-même pour cette pratique. Une telle instrumentation du biologique par l'exercice de la lecture se vérifie au niveau de l'espèce humaine comme à celui de chaque individu dans son apprentissage de cette activité. Il y a ainsi un rapport de coévolution, ou mieux une « relation dynamique entre la contribution du cerveau à la lecture et la contribution de la lecture aux capacités cognitives du cerveau »[81]. Dès lors, il se pourrait que de nouvelles pratiques de la lecture, dans leur outillage spécifique, influencent la réorganisation de nos connexions neuronales et, partant, nos facultés et processus intellectuels : « nous ne sommes qu'au début de l'analyse des implications cognitives de l'utilisation, par exemple, du bouton "retour" du navigateur, de la syntaxe des URL, des "cookies" et des "tags pédagogiques" au niveau de la compréhension et de la mémoire », rappelle-t-elle. Mais il convient selon elle de rester vigilant, face aux techniques lectrices propres au numérique qui risquent de raviver le cauchemar du *Phèdre* : « je crains que nombre de nos enfants risquent de tomber dans le piège contre lequel Socrate nous a avertis : une société de décodeurs d'informations, qu'une illusion de connaissance distrait du développement approfondi de leur potentiel intellectuel »[82]. Si, comme l'écrit Joseph Epstein, « nous sommes ce que nous avons lu », il faut donc ajouter avec Maryanne Wolf que « nous sommes la manière dont nous avons lu »[83], c'est-à-dire que les modalités et circonstances empiriques de la lecture jouent un rôle peut-être aussi fort que celui des histoires que nous lisons sur notre vie intellectuelle et affective, notre mémoire et notre imaginaire.

S'il y a bien une « relation dynamique » entre l'acte de lecture et l'appareil psychique, essayons de voir plus précisément pourquoi le numérique lui-même devrait entrer dans un tel rapport de coévolution avec notre pensée. Nous pouvons nous appuyer pour ce faire sur l'écrit de certains pères fondateurs des technologies qui nous intéressent : Vannevar Bush (pionnier de l'Internet et de l'hypertexte à travers le projet du « Memex ») et Douglas Engelbart (inventeur de la souris,

[81] WOLF M., *Proust and the Squid. The Story and Science of the Reading Brain*, Harper Perennial, 2008, p.223-224 (ma traduction).
[82] WOLF M., *ibid*., p.226 (ma traduction).
[83] EPSTEIN, J., cité par WOLF, M., *ibid*.

développeur du système hypertexte, des réseaux informations, des interfaces graphiques et des interfaces homme-machine). Ces deux inventeurs et théoriciens partagent l'idée d'une relation intime entre les processus de lecture et les processus de pensée, qui prend cependant tour à tour des voies très différentes. Dans son célèbre article « As We May Think », publié dans *Atlantic Monthly* au lendemain de la guerre[84], Vannevar Bush imagine un dispositif, le « Memex », qui permette de faciliter l'enregistrement de données scientifiques et d'améliorer la consultation de ces enregistrements. Cette volonté part de son constat d'une difficile lisibilité des savoirs enregistrés dans l'état actuel des choses, difficulté qui tient selon lui à l'« artificialité des systèmes d'indexation » existants, qui tendent à catégoriser les données stockées selon un ordre alphabétique. Or ce mode de catégorisation est problématique à deux égards. Il rend plus complexe l'accès aux données en exigeant la connaissance de règles spécifiques d'indexation, et surtout, il ne correspond pas au fonctionnement du cerveau humain. En effet, celui-ci procède selon Bush par « association ». A partir d'un objet, il « saute instantanément vers un autre qui est suggéré par une association de pensée, selon la toile enchevêtrée des parcours véhiculés par les cellules du cerveau »[85]. S'il est vrai qu'on ne peut pas répliquer artificiellement ce processus, on peut toutefois s'en inspirer en créant une externalisation de la mémoire construite à l'image de ces parcours associatifs. C'est tout le projet du Memex, que Bush présente comme une forme de « bibliothèque privée et mécanisée » où l'utilisateur pourrait stocker tous ses dossiers, livres et enregistrements tout en pouvant aisément les consulter au moyen de codes mnémotechniques, effectuer des liens entre eux à travers des « pistes » ou parcours associatifs, fonctionnalités auxquelles il adjoint le clavier grâce auquel le lecteur peut écrire des notes marginales. Le Memex est donc un dispositif de stockage mais aussi de lecture, dont la relation qu'il entretient avec les processus de pensée obéit avant tout à un principe mimétique. C'est de la volonté de reproduire la structure naturelle de notre mémoire que sont issues ces techniques lectrices, qui à leur tour peuvent jouer un rôle sur le devenir de notre fonctionnement intellectuel, le but étant, en automatisant les processus de pensée « répétitifs » (formalisables en une routine), d'en libérer l'esprit qui peut dès lors se concentrer sur les pensées « approfondies » ou « créatives ».

Même s'il s'appuie sur les recherches de V. Bush et consacre un long commentaire au projet du Memex, Douglas Engelbart développe une approche bien différente des implications cogni-

[84] BUSH, V., « As We May Think », *Atlantic Monthly*, juillet 1945. L'article peut être consulté sur le site de *The Atlantic* [en ligne], http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/ (consulté le 19 janvier 2016).
[85] BUSH, V., *ibid*.

tives et intellectuelles des technologies. Dans son essai *Augmenting Human Intellect: a Conceptual Framework*, publié par le Stanford Research Institute en 1962, il conçoit en effet celles-ci comme un moyen non pas d'imiter mais d'*améliorer* le fonctionnement de l'intelligence humaine, en rendant plus rapides et plus efficaces nos processus de compréhension et de résolution des problèmes, dans un objectif affirmé de progrès des sociétés[86]. Un chapitre de sa réflexion nous intéresse particulièrement[87], où Engelbart entreprend d'étudier la progression des facultés intellectuelles dans leur développement historique, à travers une synergie entre l'évolution naturelle et ses prolongements dans des dispositifs techniques. Ce tableau diachronique des outils d'amplification de l'intelligence est jalonné par quatre étapes : a) la manipulation de concepts (non-symboliques et non-verbalisés, qui permettent de produire et mettre en relation des abstractions), b) la manipulation de symboles (par lesquels l'homme devient capable de représenter les concepts de son esprit), c) la manipulation manuelle de symboles externes (tels que ceux de la représentation graphique, qui permettent de suppléer à la mémoire de l'individu et à sa capacité de mémorisation), et enfin d) la manipulation automatique de symboles externes. Avec cette dernière, les symboles de concepts peuvent être disposés sous nos yeux, stockés, déplacés, rappelés et utilisés grâce à une « coopération » spécifique entre l'homme et les dispositifs technologiques. Dès lors, « l'automatisation de la manipulation symbolique associée aux processus mentaux en temps réel semble offrir l'étape logique suivante dans l'évolution de nos capacités intellectuelles »[88], et constituer le fil directeur de travaux de recherche en ingénierie. Engelbart relit donc les propositions de Bush sur les modes de lecture, de sélection et d'association d'enregistrements et d'archives assistés par ordinateur dans un sens aux implications philosophiques nouvelles : il s'agit, grâce à la coopération homme-machine, d'augmenter et non de répliquer le fonctionnement effectif de notre esprit. Les outils de lecture automatisés de traces et données pourraient donc jouer un rôle opératoire sur l'évolution de nos processus de pensée.

On se demandait plus haut quelle relation pouvait exister entre la lecture, dans ses instrumentations particulières, et les « façon de penser » qu'évoquait Nicholas Carr, à travers l'idée d'une reconnexion de ses circuits neuronaux. Les recherches de Maryanne Wolf nous ont montré que la plasticité du cerveau était au fondement d'une relation circulaire entre la pratique lectrice et la restructuration de notre appareil cérébral, influant ainsi sur le devenir de nos capacités intel-

[86] ENGELBART, D.-C., *Augmenting Human Intellect : A Conceptual Framework*, compte-rendu publié par le *Stanford Research Institute*, Menlo Park, Californie, USA, octobre 1962. Introduction, p.1.
[87] ENGELBART, D.-C., *ibid.*, p.21 à 28.
[88] ENGELBART, D.-C., *ibid.*, p.129.

lectuelles et cognitives. Plus encore, nous avons pu voir que les technologies numériques, conçues dès l'origine comme des dispositifs de *lecture*, étaient directement au cœur d'une réflexion autour du fonctionnement de l'esprit humain, que les outils de lecture soient destinés à répliquer ce dernier ou à le transformer. Mais nous avons abordé, jusqu'à présent, les processus de lecture du seul point de vue de leur articulation avec « la pensée », notion à laquelle on a pu donner le sens d'appareil cérébral, en tant que siège biologique de la vie psychique et cognitive (M. Wolf), et de mode de compréhension du monde, d'une situation ou d'un problème (Bush et Engelbart). Mais qu'en est-il de leur articulation, non pas avec les phénomènes intellectuels, mais avec les phénomènes esthétiques ? En d'autres termes, si nos outils de lecture « participent à l'éclosion de nos pensées », participent-ils aussi à l'éclosion de nos sentiments, de nos émotions, de notre imagination lors de la rencontre d'une œuvre d'art ?

3. Problématiques : techniques de lecture et esthétique. Comment peut-on d'abord comprendre le nom « esthétique » ? Si dans un sens courant et adjectival il tend à être synonyme de « beau », son usage comme substantif renvoie à une acception distincte. Ce mot a été forgé en 1750 par le philosophe allemand Baumgarten, discipline de Wolf et de Leibniz, dans son livre *Aesthetica.* Ainsi le définit-il : « L'esthétique (ou théorie des arts libéraux, gnoséologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison) est la science de la connaissance sensible »[89]. Les parenthèses glissées à l'intérieur de cette description indiquent bien qu'à contre-courant de la tradition platonicienne, qui postule une non-intelligibilité du sensible, Baumgarten affirme que celui-ci peut faire l'objet d'une science même si cette dernière relève, dans la terminologie leibnizienne, d'une faculté de connaissance « inférieure ». L'esthétique, c'est donc l'étude et la connaissance de la sensibilité : des perceptions, des goûts, des émotions et des jugements d'un sujet qui reçoit un objet par les sens. Au cœur et à l'origine de cette discipline réside bien l'idée de sensation, qui en est la racine étymologique (« esthétique » dérive du grec *αίσθησις* qui signifie « faculté de percevoir par les sens, sensation ; faculté de percevoir par l'intelligence »[90]). Notons également que si notre emploi le plus fréquent du nom « esthétique » tend à l'appliquer à l'étude du phénomène artistique abordé du point de vue de sa réception, et même plus précisément aux beaux-arts (peinture, sculpture), il ne s'y limite pas. Il s'agit de décrire notre relation aux sensible en général, qu'il s'agisse de productions artistiques ou d'objets naturels : ainsi, la

[89] BAUMGARTEN, A. G., *Aesthetica*, trad. J.-Y. Pranchère, première phrase.
[90] BAILLY, A., « *Αίσθησις* », *Abrégé du dictionnaire grec ancien*, [en ligne] http://home.scarlet.be/tabularium/bailly/ (consulté le 9 janvier 2016).

plupart des analyses esthétiques que Kant déploie dans la *Critique de la faculté de juger* s'appuient sur des exemples tirés de notre rencontre de la nature (« la beauté des fleurs, des plumes d'oiseaux, des coquillages »[91]). Pour Kant, la beauté des êtres naturels forme même l'exemple-type le plus pur de la sensibilité esthétique car ceux-ci donnent le paradigme de la beauté libre, absolument déliée de toute finalité là où les constructions de l'art – ainsi que de certains objets naturels comme le cheval dont on perçoit aisément « l'utilité » – relèvent d'une forme de beauté quelque peu inférieure qu'est la beauté adhérente, qui « suppose un concept de fin qui détermine ce que doit être la chose »[92]. Quoi qu'il en soit, dans notre cas, il s'agira de limiter l'esthétique à la rencontre sensible de l'art, et en particulier, puisque la lecture en fait partie au titre de région spécifique, à la rencontre de l'art littéraire.

Notre objectif, dans la suite de ce premier chapitre de notre mémoire, est d'explorer les enjeux des techniques numériques sur le lecteur comme sujet d'une expérience esthétique. Si nous avons pu démontrer qu'il existe bien une influence (une contamination, une relation transductive) des instruments d'écriture et de lecture sur les productions intellectuelles, il nous reste à formuler un certain nombre de problématiques soulevées par son applicabilité à la réception littéraire. En effet, l'extension du modèle organologique (de l'analyse conjointe du technologique et des phénomènes culturels et sociaux, tel que la définit Ars Industrialis[93]) à la lecture littéraire fait appel à plusieurs questions.

Nous avons vu (I.A.2) que le nom de « numérique » désignait tout d'abord un *support*, voire un ensemble de supports de conservation et de consultation des textes. Faire l'hypothèse que de nouveaux supports puissent avoir un impact véritable et décisif sur notre expérience des œuvres, c'est donc présupposer que cette expérience (notre perception, sensibilité, émotion face à l'art littéraire) n'est pas indifférente à son substrat matériel, au véhicule empirique par lequel on l'appréhende. Or, on pense souvent la littérature comme une affaire de « contenu ». En lisant un roman, on pourrait avoir l'impression que la matérialité des signifiants s'efface sous l'effet esthétique, se résorbe en lui et que ce qu'on cherche vraiment, ce qu'on atteint et qui constitue le véritable pouvoir de la littérature, c'est l'intrigue, le message, l'histoire qui nous porte, nous fait sentir et nous fait réfléchir. Il s'agit donc de se demander : quelle est la place de la matérialité dans l'expérience esthétique spécifiquement littéraire ? N'est-elle que le truchement quasi-

[91] KANT, E., *Critique du jugement*, trad. J. Barni, Librairie philosophique de Ladrange, Paris, 1846, [en ligne] http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Kant_Critique_du_jugement.pdf (consulté le 9 janvier 2016). §LVII.
[92] KANT, E., *ibid*., §XVI.
[93] ARS INDUSTRIALIS, « Organologie générale », *Vocabulaire* [en ligne], http://www.arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/organologie-g%C3%A9n%C3%A9rale (consulté le 19 janvier 2016). Voir aussi en introduction.

transparent grâce auquel on peut atteindre la beauté ou l'ivresse d'un message qui le transcende, ou est-elle au contraire, comme dans l'opéra ou la peinture, une partie-prenante de l'expérience artistique, voire le fond même de l'œuvre ? *Toucher* un livre, par exemple, est-ce simplement un moyen d'accéder à l'histoire qu'il raconte et qui s'oublie en elle, ou est-ce un ingrédient qui participe, à l'instar du relief des touches de peinture ou de l'impact de la force des couleurs sur nos yeux, du plaisir qu'on y prend ? Un premier jeu de questions porte donc sur la place de la *manipulation* en littérature, nous invitant à discuter les dichotomies entre instrument et finalité, entre contenant et contenu.

Le « numérique » désigne aussi, dans le cadre de la lecture, un ensemble de *nouveaux types de textes*. Qu'il s'agisse de versions enrichies de textes existants (à l'image de *Candide* sur le site de la BNF), ou d'œuvres littéraires nativement numériques (poésie animée, littérature générative, hypertextes de fiction), on a constaté dès le départ que celles-ci se signalent par un renouvellement des pactes de lecture, qui exploitent les ressources techniques propres au numérique pour offrir de nouvelles expériences au lecteur et ouvrir la création à des possibilités inédites. Un deuxième lot d'interrogations peut donc s'intéresser à l'influence de ces textes sur les procédures de *compréhension* : celles-ci sont-elles finalement tributaires de la nature des œuvres ? Le fait d'interagir avec le texte à travers des gestes comme le clic, le montage, le choix lors d'un embranchement dans un labyrinthe hypertextuel, ou même d'être orienté par des outils didactiques (images, cartes, index, lexiques) peut-il modifier l'activité par laquelle on comprend un écrit ? Dans quelle mesure le Dictionnaire et l'Encyclopédie d'Umberto Eco, ainsi que la notion même de transparence d'un texte, sont-ils affectés par les pactes de lecture qu'éveillent ces nouvelles structures de la textualité ?

Enfin, nous avons souligné que le numérique renvoie à l'idée de *réseau*, de lecture sur le web comme l'évoquait l'article de Nicholas Carr. Avec ce nouvel espace et ce nouvel environnement, caractérisé par des possibilités accrues de partage des textes, de commentaires et de liaisons entre lecture et écriture, il convient dès lors de réfléchir au devenir de l'*interprétation*. Celle-ci, de manière générale, fait-elle partie intégrante de l'expérience esthétique, ou est-elle son prolongement critique et cognitif ? L'interprétation d'un texte est-elle son acte de réalisation effective ou, à l'instar de l'interprétation d'un morceau musical à partir d'une partition, une création esthétique à part entière ? Quels éclairages sur l'interprétation peut nous apporter le contexte numérique de lecture, marqué par une prolifération de critiques et d'interprétations transmises par les internautes, dont on peine encore à bien identifier le statut ?

On voit donc que la réflexion autour des impacts du numérique sur la lecture littéraire invite en même temps à réinterroger cette dernière, pour rendre mieux intelligibles ses constances et ses

lignes de fracture. Questionner le rôle de la technique dans le processus lecteur revêt donc une dimension heuristique, au sens où l'entend Serge Bouchardon au sujet du récit littéraire interactif : « plus que dans la qualité des réalisations, l'intérêt principal de ce type de récits réside dans sa valeur d'objet heuristique : le récit littéraire interactif permet d'interroger le récit dans son rapport au support, mais aussi d'interroger la littérature elle-même »[94]. La technologie peut être appréhendée comme un autre, une médiation par l'altérité grâce à laquelle faire retour sur la lecture pour saisir plus clairement ses invariants et ses points de variation. A travers une mise à l'épreuve qui bouleverse nos habitudes sédimentées, elle nous pousse à revenir sur ce qu'est la place du lecteur et l'acte de lecture, à l'heure où de nouveaux supports semblent reconfigurer la manipulation, des formes de textes émergentes redessiner les modes de compréhension, et un espace de lecture en réseau questionner le statut de l'interprétation. C'est cet ensemble de problématiques que nous souhaitons adresser à la lecture numérique, afin de comprendre si celle-ci s'apparente à une rupture (une « crise ») dans notre rapport à la littérature, ou si elle en est au contraire un révélateur, une expression nouvelle qui la réinstancie et nous instruit davantage sur ce qu'elle est. Ces questions nous permettront d'explorer le rôle de la matérialité dans l'expérience littéraire, mais aussi à travers elle d'interroger le devenir du sujet-lecteur à l'heure de ce que Bernard Stiegler et Nicolas Donin appellent le « tournant machinique de la sensibilité »[95].

Le champ de notre investigation étant précisé, il convient désormais, pour l'explorer, de se mettre à l'écoute des pratiques.

I. B. Gestes de la lecture numérique

Dans la première section de ce premier grand chapitre (I.A), nous avons cherché à caractériser notre approche de la lecture, du numérique (dans le cadre de lecture) et de l'articulation de l'une et de l'autre. On a pu voir que la lecture, s'il fallait lui assigner une définition unitaire par-delà ses nombreuses séries de contrastes, se présenterait comme une relation avec un texte, ou mieux comme la rencontre d'un texte, qui s'accomplit à travers des opérations remarquables comme

[94] BOUCHARDON, S., « Les Récits littéraires interactifs », in *Formules* (« revue des littératures contraintes »), n°10, « Littérature numérique et caetera », avec Serge Bouchardon, Eduardo Kac et Jean-Pierre Balpe, Noesis, Paris, 2006 [en ligne], http://www.formules.net/pdf/formules-10.pdf (consulté le 19 janvier 2016).
[95] STIEGLER, B. et DONIN, N., « Le tournant machinique de la sensibilité », *Cahiers de médiologie*, 18, 2004.

la manipulation, la compréhension et l'interprétation. Le substantif polysémique « numérique » serait pour sa part à entendre comme une variété d'écrans qui dessinent un ensemble de supports inédits, comme une nébuleuse de formes textuelles qui lui sont propres, et comme un espace et un environnement de lecture marqué par sa structure réticulaire. L'interrogation autour du lien entre ces deux termes a fait surgir de vastes questions théoriques concernant l'influence d'une technique sur les productions intellectuelles et culturelles qui s'y incarnent, questions parmi lesquelles nous avons simplement cherché à nous situer en montrant qu'une telle influence, attestée pour l'écriture et la lecture dans leurs implications neurologiques et cognitives, continuait de soulever un certain nombre de questions spécifiques à ses implications sur l'esthétique littéraire. Pour documenter ces questions, il s'agit maintenant d'entreprendre un examen plus empirique des pratiques numériques de la lecture. Dans cette deuxième section, nous nous livrerons donc à une description phénoménologique[96] de notre expérience de la textualité, que nous confronterons à trois exemples. D'abord, nous chercherons à lire un même texte sur différents *supports* en interrogeant les mutations de la manipulation (I.B.1). Nous lirons ensuite un *texte littéraire* nativement numérique en observant les modes de compréhension qu'il suscite (I.B.2). Enfin, nous mobiliserons des *dispositifs d'annotation* et de critique qui permettent aux lecteurs d'exprimer leurs interprétations des œuvres (I.B.3). Guidées par les problématiques posées plus haut qui leur serviront de fil conducteur, ces descriptions se destinent à être avant tout des études de terrain : elles ne visent pas à illustrer un cadre conceptuel, mais à le bousculer, à le mettre à l'épreuve de ce que nous apprend l'observation.

1. Un même texte, plusieurs supports : L'Etranger

Que se passe-t-il si on lit une même œuvre littéraire sur un écran plutôt qu'en livre imprimé ? Les transformations de l'acte de lecture et de la psyché du lecteur que pointe Nicholas Carr peuvent-elles valoir dès le niveau du « support », en amont même du type de texte lu ? Dans quelle mesure la matérialité de l'écran, distincte de celle de la page, participe-t-elle du phénomène littéraire ? Nous allons nous confronter à ces questions grâce à une expérience. Il s'agira de lire sur écran un récit classique de la littérature française : *L'Etranger* de Camus. Nous rencontrerons successivement cette même œuvre sur ordinateur sous forme de document .doc, puis

[96] Au sens de « phénoménologie expérimentale » comme le théorise le philosophe américain des sciences et des technologies Don Ihde. IHDE, D., *Experimental Phenomenology – An Introduction*, SUNY Press, 1986.

sur iPad sous forme d'application iBooks. Dans les deux cas, l'œuvre que nous lirons sera entièrement fidèle à la lettre et à la structure du roman de Camus : ces versions électroniques ne contiennent pas d'enrichissement propre aux techniques numériques. Elles se veulent au contraire fidèles à l'œuvre originale, ce qui nous permettra pour notre part de mettre en exergue les changements manipulatoires imputables au support.

Commençons donc par une lecture à l'ordinateur. Si je désire lire *L'Etranger* depuis un PC de bureau, une simple requête sur Google permettra d'accéder à une bibliothèque virtuelle qui le publie en accès libre, les *Classiques des sciences sociales*, qui met à disposition de tout internaute un ensemble de textes dactylographiés de manière bénévole, fondé par le sociologue Jean-Marie Tremblay de l'Université du Québec à Chicoutimi[97]. On y trouve une page consacrée à l'édition électronique de *L'Etranger*, qui comprend un ensemble d'hyperliens pointant vers des contenus divers : trois formats de fichiers à télécharger pour lire l'œuvre (le livre en Word 2008, le livre en PDF et le livre en RTF – format destiné à des éditeurs de texte comme OpenOffice Writer et Libre Office Writer), mais aussi un enregistrement audio du texte intégral lu par Albert Camus en 1954, et une recension d'articles universitaires portant sur l'œuvre de Camus[98]. Nous pouvons d'ores et déjà télécharger le document Word et tenter de décrire nos perceptions les plus immédiates et les plus simples, en se contentant de noter ce qui apparaît à notre expérience sensorielle.

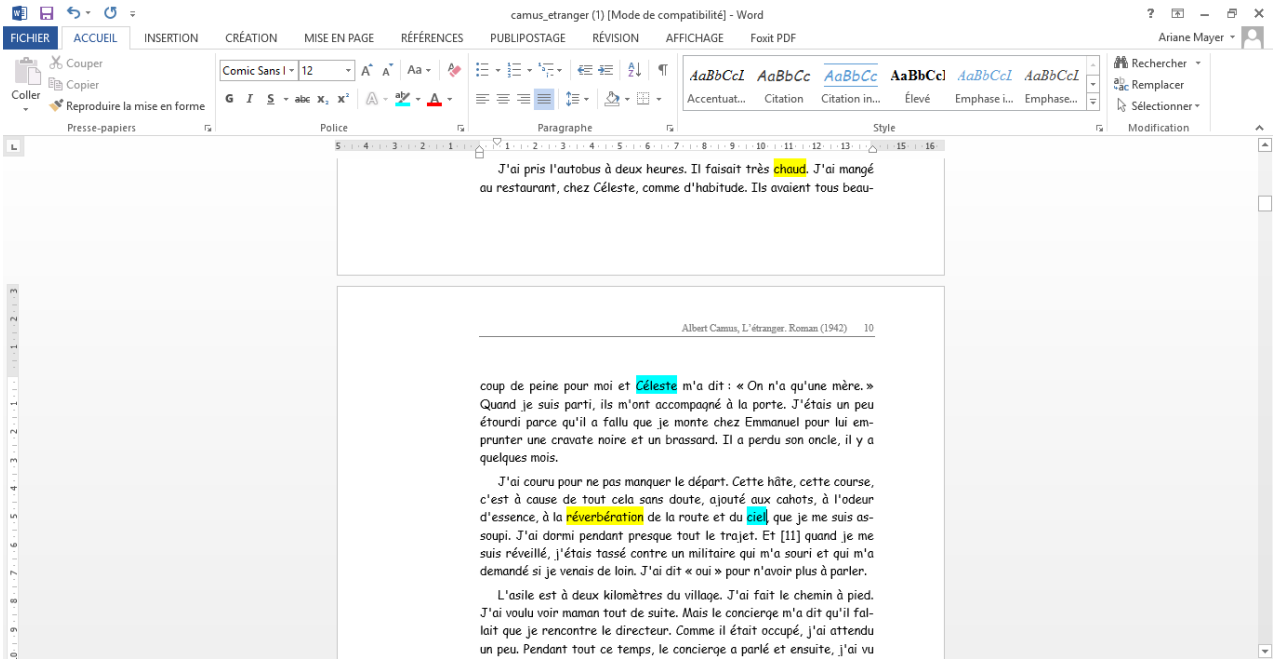


Figure 1. L'Etranger *de Camus sur ordinateur : Microsoft Word, avec surlignage (Capture d'écran)*

[97] Adresse web des *Classiques des sciences sociales* : http://classiques.uqac.ca/ (consulté le 19 janvier 2016).
[98] Adresse web de la page dédiée à *L'Etranger* de Camus : http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/etranger/etranger.html/ (consulté le 19 janvier 2016).

Au niveau visuel tout d'abord, on se retrouve face à un fichier de quatre-vingt-dix-sept pages qui s'ouvre sur quelques éléments de paratexte (bibliographie de Camus, politique d'utilisation et remarques sur cette édition électronique, reproduction de la couverture originale) suivis d'un sommaire cliquable. Le fichier se décompose bien en « pages », mais on constate que ce terme est à entendre en un sens plus métaphorique que littéral. Il semble plutôt qu'on ait affaire à un long rouleau, analogue au *volumen* antique comme l'ont souligné certains chercheurs[99], qu'il s'agit de faire défiler de haut en bas au moyen d'un ascenseur vertical, situé à gauche du document. Si des pages sont bien représentées sous forme de feuilles blanches virtuelles, numérotées et séparées les unes des autres par quelques millimètres d'espace gris, ces pages ne sont qu'une discrétisation artificielle de ce qui est en fait une textualité continue, destinée à mimer la structure livresque qui nous est connue. Visuellement, on remarque aussi que l'objet qui est sous nos yeux est sans épaisseur : le « livre » ainsi représenté n'est qu'en deux dimensions. Il y a certes la profondeur et le relief de l'ordinateur lui-même, mais cette troisième dimension est celle du périphérique de lecture, de l'objet qui sert de terminal, et non celle du texte qui en est dépourvu. Si l'on cherche à *feuilleter* l'ouvrage virtuel, dès lors, un constat nous frappe aussitôt. Il ne nous est pas possible d'avoir une vue globale sur le livre entier (comme on peut le faire sur papier en regardant par exemple l'ensemble des tranches, pour battre rapidement les pages comme un jeu de cartes avant d'arriver à un numéro choisi) : c'est toujours une page seulement que l'on voit, une page qui coïncide avec la fenêtre de l'écran. Si l'on veut regarder plusieurs pages en même temps, on peut dé-zoomer jusqu'à avoir une vue plus panoramique du document ou de l'une de ses parties, mais dans ce cas, la police du texte rétrécit jusqu'à perdre sa lisibilité. En lisant un livre imprimé, on peut facilement revenir en arrière en tournant quelques pages ou se rappeler un chapitre en le survolant. Mais avec le texte sur ordinateur, la *visibilité* et la *lisibilité* semblent mutuellement exclusives : l'affichage permet soit une vue de détail dédiée à la lecture, soit une vue d'ensemble, prise en main véritablement livresque avec ses jeux d'échos et de rétention propres, mais où les caractères individuels sont devenus illisibles.

Considérons maintenant ce qui se passe au niveau du toucher. Ma version imprimée de *L'Etranger* en collection Folio se compose, comme tout livre-codex, de feuilles de papier pliées une ou plusieurs fois, reliées entre elles et collées au niveau de la tranche, que le lecteur tournera pour avancer dans le récit. Ses deux mains sont mobilisées : la gauche qui tient l'ensemble des pages

[99] Par exemple Alain Giffard, cité plus haut, qui pointe l'analogie entre la barre de défilement vertical d'un ordinateur et la lecture d'un rouleau (« Des lectures industrielles », *Pour en finir avec la mécroissance*).

déjà lues, et la droite dont le pouce et l'index chasseront à gauche chaque nouvelle page terminée. Notre rencontre tactile avec le document Word est toute différente. On peut avant la lecture se servir des deux mains pour redresser l'écran et lui donner une inclinaison adéquate, mais ce sont ensuite seulement les doigts que l'on agite. Pour passer d'une « page » virtuelle à l'autre, il suffit d'appuyer sur la flèche « descendre » du clavier au fil de la lecture, ou de cliquer sur le côté bas de l'ascenseur vertical. L'entièreté de la main n'est plus mobilisée, ni la complémentarité entre l'index et le pouce réversible : notre seul contact tactile avec le texte passe par l'élément du *doigt*, index ou majeur (on sent bien ici la spécificité d'une lecture « digitale »). Même s'il y a toujours une pagination visuelle dans le fichier, celle-ci ne correspond plus à une réalité tactile : les données de la vue (où l'ouvrage est discrétisé en pages) et celles du toucher (geste continu de défilement vertical) ne coïncident plus dans notre progression temporelle au sein du livre. Par ailleurs, en-dehors du « clic » nécessaire pour avancer dans le document, on remarque que le lecteur n'a pas besoin de *toucher* le texte pour le lire. Contrairement à sa version imprimée, où il est nécessaire de *tenir* l'ouvrage, de le maintenir ouvert sous peine qu'il se referme, son analogon imprimé tient tout seul, grâce à l'écran fixé en position verticale, comme un objet parfaitement extérieur dont le maintien et l'ouverture n'ont aucun compte à rendre à l'effort de nos muscles.

Imaginons à présent qu'au cours de ma lecture je souhaite souligner une phrase ou annoter un passage. Dans l'édition Folio imprimée de *L'Etranger*, il faudrait alors utiliser un objet tiers, le stylo ou le crayon, pour effectuer des marques et des annotations manuscrites, qui ne viendront jamais modifier le texte à lire mais seulement l'étoffer de traces supplémentaires. Les ajouts du lecteur sont bien des ajouts : ils viennent en plus du texte et ne s'y substituent jamais. La même chose pourrait dans certains cas se produire avec son avatar numérique : si, par exemple, j'utilise l'outil « révision » du traitement de textes Microsoft Word pour rédiger des commentaires en marge. Apparaissant alors en-dehors de la page représentée, sur la droite, ces commentaires de mon cru sont clairement dissociés du texte camusien en étant relégués dans un espace propre. Mais je peux aussi intervenir directement sur le texte (non pas certes sur le récit, ou alors seulement pour moi, mais au moins sur sa lettre et son apparence), en soulignant et surlignant des passages, ainsi qu'en insérant des mots, phrases ou sous-titres dans le corps même du texte qui se trouve dès lors altéré par ces modifications. C'est-à-dire que mes interventions ne consistent pas seulement en des ajouts, mais peuvent aussi être des retraits, suppressions et substitutions, qui apparaissent sur le même plan et éventuellement dans la même police que l'original camusien. Elles revêtent un aspect d'emblée officiel en quelque sorte, dactylographiées et intimement mêlées à l'écrit de l'auteur, sans en être séparées par une démarcation spatiale (corps/marge) ni

typographique (écriture manuscrite/écriture imprimée). On peut donc en déduire, tout d'abord, que l'unité de modification et de mobilité du texte est la *lettre*, indéfiniment déplaçable et altérable par le lecteur, là où dans le livre imprimé cette unité était la page (que le lecteur pouvait corner, déchirer, arracher…). On remarque également que le texte ainsi inscriptible devient un document, où des écritures de sources plurielles se mêlent et se rencontrent sans que s'affirme visuellement une trace originaire distincte des interventions lectoriales : c'est dès ce niveau que peut se poser la question, très débattue dans les réflexions autour de l'écriture numérique, de la frontière entre auteur et lecteur. Enfin, pour revenir à notre exploration sensorielle du document numérique, nous constatons qu'à la différence de l'imprimé, où la page est à la fois le lieu de lecture et le lieu d'inscription des annotations du lecteur, dans le cas de l'électronique il y a une séparation physique entre ces deux espaces. Nous assistons bien à une dissociation entre l'espace de *gestualité* (le clavier) et l'espace de *textualité* (l'écran).

Plusieurs observations peuvent venir compléter ces remarques. D'abord, parmi nos cinq sens, tous ne sont pas également éveillés par la rencontre de l'imprimé et du fichier Word. Certaines interfaces sensorielles sont sollicitées dès l'ouverture du livre papier, comme l'odorat : la proximité physique du livre avec notre visage ouvre aussitôt nos narines à l'odeur vieillie ou neuve des pages, et crée subtilement une atmosphère, une ambiance olfactive accompagnant la durée de la lecture, alors que dans le cas de l'électronique le nez ne sent presque rien. A l'inverse, un sens comme l'ouïe paraît beaucoup plus – ou du moins, autrement – sollicité par l'appréhension du document informatique. Si la lecture de l'édition Folio de *L'Etranger* peut se faire en silence, ou au gré d'une musique extérieure, choisie et variable, la lecture de sa version électronique est accompagnée par le ronronnement de l'ordinateur, qui lui sert de bruit de fond calme et continu. Ces différences ne sont pas entièrement anecdotiques, dans la mesure où elles participent peut-être de l'ambiance, de la disposition d'abord sensorielle dans laquelle se trouve le lecteur et qui module, dans ses modalités les plus concrètes, le charme et l'espèce de magie du processus de réception. C'est peut-être une somme de petits détails subtils et infimes, comme les gouttes de la mer chères à Leibniz dans sa théorie des « petites perceptions »[100], qui contribuent à bercer l'esprit du lecteur, le plonger dans un certain être au monde imperceptible qui façonnera à son tour sa réceptivité à l'œuvre et sa sensibilité au charme qu'elle opère. Ce que bien des lecteurs et spectateurs éprouvent comme la « magie » d'une œuvre d'art, cette fantastique émergence d'un sens et d'un plaisir au contact de simples arrangements matériels, s'explique peut-être en partie par cette coalition de minuscules détails laissés au hasard qui ne deviennent palpables,

[100] L'exemple des vagues est exposé dans la préface des *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Garnier Flammarion, Paris, 1966.

n'atteignent de seuil critique que dans l'impression globale, tout aussi intangible, dans laquelle il vit la présence de l'œuvre, et le moment irréductiblement présent de sa rencontre.
Une seconde remarque va dans le même sens. On perçoit dans notre expérience visuelle de cette œuvre de menues différences auxquelles habituellement on ne prête guère attention : les lettres, légèrement irrégulières à l'impression du fait d'une épaisseur variable de l'encre, semblent plus exactes, plus parfaitement standardisées dans l'affichage numérique qui ne tolère aucune irrégularité. Il peut aussi arriver parfois, en fonction de l'éclairage, que le visage et les épaules du lecteur se reflètent légèrement sur l'écran, dont la surface est moins opaque que le livre papier, et se mêlent ainsi à l'image du texte qu'il est en train de lire. Le texte semble perdre son caractère fascinant, cet aspect surplombant et solitaire qu'il avait lorsqu'une double page de papier se détachait sur un arrière-plan neutralisé et où il capturait toute notre attention et envoûtait le regard : sur écran, il entretient une plus grande interaction avec son environnement (le lecteur qui s'y miroite, la fenêtre du logiciel de traitement de textes avec ses menus apparaissant au-dessus du récit, la proximité du web où le lecteur peut basculer à tout moment en interrompant sa lecture). L'écran devient peut-être fascinant à son tour, en tant que support, mais le texte lui-même, pris dans un jeu de confrontation permanente avec des éléments externes, cesse d'incarner une force de focalisation unique et centrale de notre attention captive. Ces simples détails visuels ne sont pas neutres, eux non plus : peut-être participent-ils de façon sourde aux effets poétiques involontaires qui nourrissent notre appréciation de l'œuvre. La rencontre, sur le papier, entre un mot au sens trouble ou frappant et une encre que l'impression a rendue plus fine ou un peu effacée n'est pas sans jouer sur l'effet que produira sur nous ce mot, de même que le son, presque jamais repéré par le lecteur, du papier qui bruisse lorsqu'il tourne la page et qui réanime, à chaque fin de page alors que la phrase n'est pas terminé, le suspens court mais réel qui précède la découverte du mot suivant. Peut-être que de même, le « clic » plus continu de l'ascenseur sur ordinateur enivre l'esprit du lecteur au rythme d'une berceuse bien différente ; que la parfaite régularité de l'encre électronique lui donne une autre vision du texte, plus solennel, plus effrayant d'une certaine manière mais aussi plus banal car il partage cette standardisation typographique avec n'importe quel texte informatique, et que l'ensemble de ces effets sensoriels concourt à définir le type d'expérience esthétique qu'il est en train de vivre, expérience qui ne naît pas seulement du jeu des signifiés mais aussi des hasards et surprises involontaires qui émanent de sa rencontre des signifiants.

Laissons à présent l'ordinateur et passons à un autre écran : celui du iPad, pour lire *L'Etranger* sous forme d'application iBook. Nous noterons ici encore simplement ce qui nous apparaît.

Observons d'abord que l'objet visuel qu'on découvre est très différent : la tablette de lecture et le texte sont couchés en position horizontale, ils sont disposés sous nos yeux et non devant nos yeux comme avec l'ordinateur où l'écran est redressé. Le document de cent trente-deux pages peut s'afficher de plusieurs façons selon l'ajustement de l'utilisateur : en double-pages si l'on tient la tablette dans le sens de sa largeur, en page simple dans le sens de sa longueur. En haut à droite du texte, une fenêtre d'édition permet de paramétrer certaines données comme le niveau d'éclairage, la taille de la police et le choix de la police, la couleur de l'encre et de la page (noir sur blanc, noir sur beige, blanc sur gris ou blanc sur noir). L'iPad nous laisse également le choix entre deux modes de mise en page : le défilement informatique (le texte devient, comme avec l'ordinateur, un long rouleau à parcourir de manière verticale), ou l'imitation du livre (les pages se tournent alors de manière horizontale, on accède à la suivante en glissant le doigt sur le côté). On remarque, en-dessous du texte, la présence d'un outil de navigation : une ligne horizontale représente la totalité de l'ouvrage de son début (à gauche) à la fin (à droite), où l'on peut passer l'index pour accéder rapidement à une page éloignée. Un autre élément nous surprend, qui est absent du texte lu sur Word : sous cette ligne de défilement, nous apercevons un indicateur du nombre de pages restantes dans ce chapitre. S'il demeure impossible d'avoir une vue panoptique du livre entier, et qu'il y a ici encore une dissociation entre visibilité d'ensemble et lisibilité, l'interface de l'iPad semble toutefois y remédier en permettant au lecteur d'être conscient de sa situation au sein de l'ouvrage, qui se présente moins comme un rouleau unitaire qui nous prend dans son flux temporel que comme une carte géographique où naviguer.

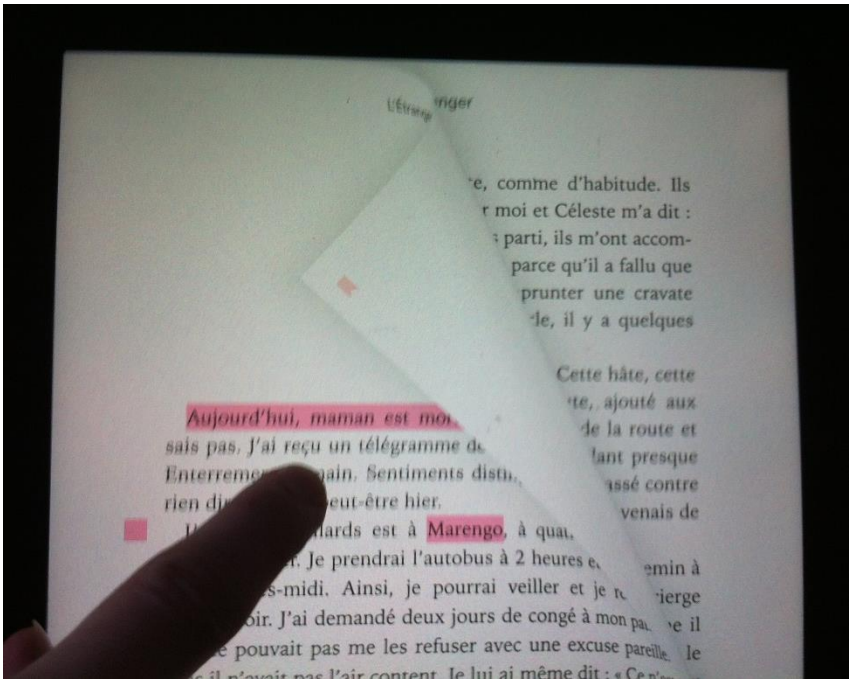


Figure 2. L'Etranger *de Camus sur iPad, page qui se tourne (Photographie)*

L'une des spécificités les plus marquées de la lecture sur iPad se trouve au niveau du toucher : si le mode « défilement » n'est pas activé, le lecteur *tourne* les pages comme celles d'un livre, comme s'il s'agissait en effet d'un objet en trois dimensions alors que le texte présenté est plat. Ce geste de tourner n'en est pas moins distinct de celui qu'on accomplit sur un volume imprimé. En effet, pour passer de la page onze à la page douze, je pose l'index sur le coin ou le bord droit de la première et le glisse vers la gauche jusqu'à ce que la page suivante apparaisse. Il s'agit de glisser le doigt, de le déplacer sur la surface de la tablette là où l'opération analogue sur papier consiste à saisir, pincer et tenir une feuille entre le pouce et l'index. Notre situation dans l'espace et le déploiement de notre main comme outil revêtent selon ces deux cas des significations très différentes. Il y a entre ces deux gestes une distinction semblable à celle que Merleau-Ponty établit entre le mouvement concret de saisie et le mouvement abstrait de monstration (*Zeigen* et *Greifen*) : là où le premier, celui d'une page prise et pincée dans la main, s'accomplit dans une action effective sur un objet du monde (il est centripète, pour Merleau-Ponty), le second, ce doigt tendu et pointé sur une page qui ressemble davantage à un geste de désignation, se donne comme une action non-finie qui se caractérise par sa nature projective (il est centrifuge). Là où la saisie manuelle d'une page imprimée opère un mouvement de déplacement effectif sur le monde, le doigt tendu, pointé sur une surface agit plutôt comme un signe, il est construit et il fait signe, comme « je fais signe [à un ami] à travers le monde »[101]. On découvre à travers ces deux gestes deux façons différentes d'habiter et d'investir l'espace : « Le mouvement abstrait creuse à l'intérieur du monde plein dans lequel se déroulait le mouvement concret une zone de réflexion et de subjectivité, il superpose à l'espace physique un espace virtuel ou humain. Le […] premier a lieu dans l'être ou dans l'actuel, le second dans le possible ou dans le non-être, le premier adhère à un fond donné, le second déploie lui-même son fond »[102]. Même si la lecture sur iPad, bien plus que celle sur ordinateur, s'efforce d'imiter le mode de lecture d'un ouvrage physique, on constate ainsi que notre relation à l'objet demeure cependant très différente dans l'approche tactile qu'il instaure, et que le déploiement de notre motricité y révèle une situation dans l'espace à la fois plus réflexive et plus projective.

Considérons maintenant ce qui se passe si je souhaite annoter cette version iBooks de *L'Etranger.* Si je passe le doigt sur un mot ou un passage du texte, une fenêtre d'édition apparaît et me

[101] MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, chapitre « La Spatialité du corps propre et la motricité », p.147, édition numérique sur le site des *Classiques des sciences sociales* [en ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/phonomenologie_de_la_perception/phonomenologie_de_la_perception.html (consulté le 19 janvier 2016).
[102] MERLEAU-PONTY, M., *ibid*, p.148.

laisse la possibilité de le surligner (selon un choix de six couleurs), de le souligner, mais aussi de le commenter. L'annotation une fois rédigée est représentée à la lecture comme un petit carré de couleur à gauche du passage, sur lequel on peut cliquer pour que le commentaire apparaisse. D'autres fonctionnalités de lecture sont offertes, également présentes (la recherche d'un terme dans l'intégralité du texte) ou absentes (l'insertion de signets pour marquer des pages) avec la lecture sur Word. On remarque enfin une spécificité de cette interface : l'existence d'un espace personnel de stockage des informations, auquel accéder grâce à une icône en haut à gauche de l'écran. Cet espace consigne en une liste cliquable l'ensemble des commentaires et des signets introduits dans le texte, ainsi qu'une table des matières de l'œuvre également cliquable en forme d'hyperliens. Si les remarques formulées plus haut au sujet des interventions du lecteur dans et sur le texte avec l'ordinateur semblent s'appliquer aussi bien au cas de l'iPad, il faut cependant souligner la singularité de cet outil de navigation personnalisé, qui semble ici encore reproduire la structure du livre papier en dissociant physiquement le texte original et les annotations écrites par le lecteur, auxquelles est consacré un espace séparé.

Nous venons d'expérimenter, avec le fichier Word et l'application iBooks de *L'Etranger*, deux façons bien distinctes de manipuler le texte littéraire. Avec la lecture à l'ordinateur, nous avons observé plusieurs séries de ruptures marquées par rapport à la prise en main papier : une dissociation entre visibilité et lisibilité concernant la perception d'ensemble de l'ouvrage, une séparation entre l'espace de gestualité (clavier) et l'espace de textualité (écran), un enchevêtrement intime entre le texte originaire et les traces de lecture, et une sollicitation sensorielle différenciée qui éveille d'autres types d'effets poétiques involontaires, propres à dessiner une ambiance de réception de l'œuvre. Avec l'iPad, nous avons mis en évidence une approche manipulatoire fondée sur la *mimêsis* de nos repères hérités du livre imprimé, que traduisent les outils de navigation panoptiques qui permettent de s'orienter dans l'ensemble du texte, la démarcation de l'espace des ajouts personnels par rapport à celui du texte original demeurant inaltérable, ainsi que le geste de tourner les pages qu'Apple emprunte au codex. Cependant, ces tentatives mimétiques trahissent, et même ont pour raison d'être fondamentale, une différence dans la nature des objets manipulés, le « livre » virtuel (non pas le support de lecture, mais bien l'objet-texte) étant un objet bidimensionnel, sans relief, où tout mouvement ne peut être que représenté et signifié au lieu d'être effectif, où la préhension concrète cède place à la désignation abstraite, et où la manipulation même se déploie à un autre niveau : celui des signes et de nos repères et non celui des choses pesantes du monde. Dans les deux cas ainsi, la manipulation semble jouée :

on ne manipule pas un objet, situé dans un espace tridimensionnel et pris dans des forces physiques et une gravitation propres, mais on manipule ce qu'on se représente comme ses marques distinctives.

Il y a lieu de croire que ces différences jouent un rôle dans l'expérience esthétique qui en résulte. En évoquant des stimulations sensorielles qui sont parfois inconsciences lors de la lecture (ouïe, odorat, toucher), on s'aperçoit que l'expérience du texte, même si on a tendance à l'associer à l'approche exclusive du signifié, est une expérience sensorielle presque « totale » qui mobilise et investit tout l'espace de notre corps, dans nos multiples voies d'interaction physique avec le monde extérieur. C'est peut-être ce qui explique l'intérêt que certains métiers peuvent porter à l'objet-livre envisagé dans sa matérialité même comme objet esthétique, des bibliophiles passionnés par les livres rares ou uniques, amateurs d'incunables, de beaux-livres, de couvertures, reliures, typographies et illustrations singulières, aux sculpteurs qui s'attachent à travailler sur l'épaisseur et la résistance physique propres aux volumes livresques, en les creusant, les pliant, les enroulant et les déployant dans l'espace[103]. Si le livre peut ainsi devenir matérieau artistique, c'est qu'il est doté d'une irréductible plasticité comme celle des pigments pour le peintre ou de l'instrument du musicien. L'expérience esthétique de la lecture d'un roman n'est peut-être pas seulement celle du sens, ce plaisir émotionnel et imaginatif qu'on tire de la justesse d'une description, de l'identification à un personnage ou du suspense d'une histoire qui tient en haleine : c'est aussi l'incarnation du sens dans des choses, des mots, phrases, pages, écran, sons, odeurs, environnements toujours singuliers qui déroulent l'intelligible dans une présence charnelle. La matérialité empirique du texte est semblable à une voix qui lirait un poème à voix haute : notre appréciation du poème dépend aussi de la qualité de la voix qui l'actualise, de son expressivité, ses lourdeurs, ses hésitations, son intonation, les moments où elle s'arrête par hasard et ceux où elle s'emporte, qui donnent vie aux vers écrits par l'auteur et participent au jeu de résonnances et d'échos qu'on y découvre. Peut-être que les particularités empiriques des supports de lecture, avec les modes manipulatoires qu'ils induisent, entrent de même pleinement dans l'expérience littéraire en donnant à celle-ci sa carnation singulière, et définissant le régime perceptif, spatial et corporel à travers lequel le lecteur vit et goûte sa rencontre de l'écrit.

Mais il s'agit maintenant pour nous d'observer un second geste constitutif de la lecture : la compréhension. Après avoir fait l'expérience de la manipulation à l'écran, essayons donc de nous confronter à un texte nativement numérique pour observer comment, à son tour, il renouvelle notre rapport compréhensif à l'objet littéraire.

---

[103] On trouve un certain nombre de sculpteurs qui travaillent avec des livres, comme Guy Laramée qui creuse des paysages dans les pages des volumes : http://www.guylaramee.com/ (consulté le 26 janvier 2016).

2. Récit nativement numérique : La Disparue

La sous-section précédente nous a permis d'explorer la dimension manipulatoire et sensorielle de la lecture littéraire, en faisant l'expérience d'une même œuvre, originellement imprimée, sur deux écrans différents. Nous voudrions maintenant examiner une autre composante de la lecture que nous avons définie plus haut avec Bertrand Gervais et son équipe, à savoir la compréhension. Celle-ci est-elle différente lorsque la création qu'on lit n'a pas été conçue pour être diffusée sur le papier, mais utilise dans sa structure même des techniques propres à l'environnement numérique, qui ne seraient pas strictement transposable sur une page physique ? Autrement dit, comment comprend-on une œuvre de littérature numérique ? Les nouvelles formes de textualité qu'ouvre ce médium transforment-elles les processus intellectuels, cognitifs et affectifs qui trament notre expérience esthétique ? Dans quelle mesure bouleversent-elles nos habitudes interprétatives, ainsi que l'utilisation de compétences encyclopédiques, culturelles et intertextuelles, qui nous permettent comme l'indique Umberto Eco d'« actualiser les structures discursives » ? Avant de nous pencher sur un exemple de terrain, arrêtons-nous un instant sur ce terme « compréhension ». Il peut sembler étrange, au premier abord, de faire de celle-ci une composante de l'expérience proprement littéraire de la lecture. L'idée de comprendre paraît plutôt se rattacher à la sphère de la connaissance sans être a priori liée au phénomène esthétique. Etymologiquement, comprendre, c'est « prendre avec soi ». Le dictionnaire indique qu'il s'agit, de manière générale, d'une « faculté/action de saisir par l'esprit quelque chose », aptitude qui peut s'exercer par la médiation d'une réflexion (« faculté/action de saisir intellectuellement le rapport de signification qui existe entre tel signe et la chose signifiée, notamment au niveau du discours », et « faculté/action de saisir intellectuellement les causes et les conséquences qui se rattachent à telle chose et qui l'expliquent »), ou de façon plus intuitive (« faculté/action de saisir spontanément la réalité de quelque chose »[104]). Quand par exemple, dans la conversation, nous demandons à un interlocuteur s'il nous a « compris », il s'agit de savoir si nous nous accordons l'un et l'autre sur la signification de notre propos, si nous y « entendons » bien la même chose, quitte à diverger quant à nos avis sur son bien-fondé. Comprendre, c'est « s'entendre » avec l'autre. C'est, au niveau du discours, une absence d'opacité dans les termes, une transparence qui permet de leur attribuer une même intelligibilité, d'y entendre les mêmes dénotations même si les

[104] Trésor de la Langue française informatisé, article « Compréhension » [en ligne], http://www.cnrtl.fr/definition/compr%C3%A9hension (consulté le 26 janvier 2016).

résonnances et connotations qu'on lui accorde diffèrent. En quoi cette opération est-elle donc partie-prenante de l'expérience littéraire ? Peut-être est-ce parce que le texte de littérature se déploie dans les mots, et repose sur des conventions linguistiques qui exigent d'être connues et maîtrisées pour en saisir la signification : avant même de sentir l'effet esthétique, il faut en passer, comme étape préliminaire, par la « compréhension des mots ». Dès lors, la compréhension n'est-elle *que* cette étape préliminaire, un prérequis cognitif qui précède, sans y participer, l'expérience véritablement littéraire ? Nous envisagerons la compréhension de plusieurs façons, qui sont en étroite relation les unes avec les autres.

Avec les travaux du Groupe de Recherche sur la Lecture de l'Université du Québec à Montréal, et les écrits de Bertrand Gervais, nous avons appris à distinguer la compréhension et l'interprétation en fonction à la fois du type de texte, et de la relation qu'un lecteur noue avec ce dernier. La compréhension serait une opération propre aux textes « lisses », textes que Michel Charles[105] qualifie d'immédiatement lisibles ou transparents : « parce qu'il n'offre pas de résistance, ce type de texte passe inaperçu, du moins en tant que texte. Il se donne comme un signe transparent, un signe qui s'efface au profit de ce à quoi il renvoie »[106]. Ce type de texte, ou en tout cas ce mode de rencontre de certains passages d'un texte (lequel peut faire s'alterner, en son sein, des moments de lisibilité et d'autres moments d'illisibilité), met en jeu et actualise des schématismes hérités de nos expériences passées, personnelles et culturelles : « Ce jeu d'interprétants est accessible au lecteur par le biais de ses compétences sémiotiques particulières, de ses dictionnaire et encyclopédie, de sa connaissance des règles de mise en parole et en récit, de ses expériences de lecture, ainsi que de ses connaissances littéraires et culturelles. Si ses habitudes lui permettent d'assimiler à sa satisfaction ce qu'il en est du texte lu, il est dans une situation de compréhension »[107]. La lisibilité, la transparence ne sont donc pas des propriétés d'un texte, elles ne sont pas objectives, mais relatives à la perception phénoménologique de l'œuvre en ce qu'elle s'accorde ou non avec la mémoire subjective d'un lecteur donné. Lorsque, précisément, elle ne s'y accorde pas, que le nouveau texte à lire dérange les habitudes et réflexes du lecteur, celui-ci procède alors à une activité complémentaire, l'interprétation, qui est « une mise en relation : si le texte ne se comprend pas d'emblée, s'il n'apparaît pas transparent, il faut le mettre en relation avec un autre texte (ou toute autre forme de savoir) qui saura éclairer ce qui a été réputé opaque », visant ainsi à « résoudre une illisibilité résiduelle »[108]. On peut donc entendre,

[105] Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Editions du Seuil. Collection Poétique. 1995.
[106] GERVAIS, B., *et al.*, *Nouvelles expériences de la textualité*, *op. cit.*
[107] GERVAIS, B., *et al.*, *ibid.*
[108] GERVAIS, B., *et al.*, *ibid.*

en un premier sens, la compréhension dans sa dialectique avec l'interprétation, les deux se combinant, s'associant ou se succédant dans l'appropriation et l'appréciation du signifié.

Les deux autres sens nous permettent d'envisager cette dialectique à travers d'autres outils conceptuels. Différente de la notion de compréhension, l'idée « d'horizon d'attente » théorisée par Jauss entretient cependant certains échos avec elle. L'horizon d'attente d'un public, c'est « le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle suppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne »[109]. Jauss parle ici d'un « public », d'une situation dans « l'histoire » : ce qui était purement personnel et subjectif dans notre première idée de la compréhension devient dès lors intersubjectif, collectif. Ainsi, écrit encore Jauss, l'horizon d'attente constitue un « horizon trans-subjectif de compréhension qui conditionne l'effet du texte ». Notons aussi que cet horizon est inscrit dans chaque œuvre, qui le relaie, s'en revendique, ou s'en écarte au moyen de signaux objectivement identifiables : « Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant d'un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception », si bien que « le processus psychique d'accueil d'un texte ne se réduit nullement à la succession contingente de simples impressions subjectives ; c'est une perception guidée, qui se déroule conformément à un schéma indicatif bien déterminé »[110]. Or cet horizon d'attente, chaque œuvre peut à loisir le conforter ou le modifier, le reproduire, le faire varier ou le corriger. On peut appeler « écart esthétique », avec Jauss, « la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières »[111]. Une œuvre comme *Don Quichotte*, que tout un jeu de signaux rattache au roman de chevalerie pour susciter chez le lecteur un horizon d'attente spécifique à ce genre, s'applique finalement à en faire la parodie, à détourner cette prédisposition réceptive si bien que le lecteur en est dérouté et surpris. A la dialectique entre compréhension et interprétation répond donc, au niveau de l'histoire littéraire envisagée dans son ensemble, la dialectique entre horizon d'attente et écart esthétique, où le second peut constamment opérer un réajustement du premier, à travers un changement d'horizon qui modifie en retour les attentes du public.

[109] JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Gallimard, 1990, p.54.
[110] JAUSS, H. R., *ibid*., p.55.
[111] JAUSS, H. R., *ibid*., p.58.

Enfin, un autre couple conceptuel nous permet d'appréhender cette notion de compréhension : c'est la dialectique, développée par Bernard Stiegler, entre stéréotype et traumatype. Le concept d'horizon d'attente chez Jauss paraît dans une certaine mesure rencontrer un écho dans ce que Stiegler appelle des « protentions secondaires » : c'est-à-dire un ensemble de projections, d'anticipations et d'attentes qui dérivent de nos « rétentions secondaires », à savoir notre mémoire, individuelle ou collective. Comme il l'écrit, « certaines de ces protentions secondaires, qui deviennent quasiment automatiques, constituent des *stéréotypes*, c'est-à-dire des habitudes et des volitions, tandis que les autres constituent des *traumatypes* – qui sont soit refoulés, soit exprimés par défaut à travers des symptômes et des fantasmes »[112]. Un même objet (une œuvre d'art par exemple), ou différents moments de cet objet, peuvent ainsi soit activer des stéréotypes, où l'on retrouve des schémas déjà connus (en termes littéraires, ce pourrait être ce qu'Eco appelle les *topoï*, les motifs, des « scénarios communs » propres à un genre ou des situations hypercodées : le scénario familier « dispute entre mari et femme jaloux » dans *Un Drame bien parisien* d'Alphonse Allais[113]), soit les détourner, les transgresser et travestir si bien que le lecteur voit ses automatismes compréhensifs battus en brèche. La distinction entre stéréotype et traumatype pourrait coïncider, sans la recouvrir, avec celle qui sépare les automatismes psychiques de la lecture et ce que Bernard Stiegler appelle la désautomatisation, ce qui ne peut se dissoudre dans une routine, ce qui, comme chez Engelbart, relève d'une pensée non formalisable, non répétitive mais créative. Ainsi, un projet significatif de l'IRI consiste à annoter des textes, ou vidéos, en démarquant les moments de notre approche de l'œuvre qui se rattachent à la « compréhension », au stéréotype, et celles qui nous heurtent à la « surpréhension », au traumatype, ouvrant la voie au processus interprétatif : c'est le « protocole Pharmakon », pratiqué en particulier sur la plateforme Ligne de Temps (nous y reviendrons : I.B.3).

Tentons à présent de résumer ce que nous retenons de la compréhension. En dialectique avec l'interprétation, elle peut désigner l'accord d'un texte avec notre *horizon d'attente*, ou la mise en marche d'une mécanique de lecture qui ne dérange pas le socle de nos habitudes, fonctionnant en mode automatique (« *stéréotype* »). Elle peut renvoyer à la relation purement subjective d'un lecteur donné avec un texte (selon ses expériences propres) ou à la nature de certains textes, dans l'effet qu'ils visent à produire sur un public préalablement unifié par un horizon

[112] STIEGLER, B., « L'âge numérique du cinéma », 2013, texte disponible sur la solution open-source Co-ment [en ligne] : https://lite.co-ment.com/text/WdQY8huiz6U/view/ (consulté le 29 janvier 2016).

[113] Cette nouvelle d'Alphonse Allais (in *A se tordre*, 1891) est un exemple privilégié analysé par Umberto Eco dans *Lector in fabula*, en tant que « méta-texte qui raconte au moins trois histoires : ce qui arrive à ses *dramatis personae*, ce qui arrive à son lecteur naïf et ce qui arrive à la nouvelle elle-même en tant que texte (cette histoire étant au fond l'histoire de ce qui arrive à son lecteur critique) », p.256.

intersubjectif : les œuvres d'avant-garde, les œuvres expérimentales sont fondées sur « l'écart esthétique », une esthétique du choc qui cherche expressément à saper nos réflexes compréhensifs pour en démasquer à nouveau l'étrangeté.

Notre idée de la compréhension étant un peu éclaircie, nous pouvons maintenant nous livrer à une expérience. Le texte de littérature numérique que nous choisissons de lire s'intitule *La Disparue*. Il a été créé de manière collective par trois étudiants en création et édition numérique à l'Université Paris-VIII : Cécile Iran, Médéric Lulin et Sophie Séguin, et publié dans le cinquième numéro de la revue *bleuOrange* (2012)[114]. En lisant ce texte, nous allons précisément chercher à noter ce que nous « comprenons », les moments où la compréhension fonctionne, où lectures passées et habitudes me permettent une saisie naturelle du sens du texte et de sa structure, et les moments où celle-ci se trouve mise en échec, suscitant l'effort interprétatif. Nous relèverons donc ce qui nous semble transparent et ce qui nous surprend, nous désoriente.



Figure 3. Le bureau de l'inspecteur Harry, La Disparue *(Capture d'écran)*

Quand on accède au site d'hébergement de l'œuvre, *La Disparue* s'ouvre sur une page de titre qui rappelle les pages de garde des volumes imprimés. Le titre est écrit en rouge dans une police qui imite des taches de sang ; et on voit sur l'écran un certain nombre d'images : photographie d'un badge de police, d'une loupe, dessin d'un squelette et de l'anatomie d'un cœur, ainsi que le mot « COMMENCER », écrit en rouge également, et entouré d'un cadre qui évoque les tampons officiels de style « Affaire classée ». Ces éléments visuels et typographiques créent d'ores

[114] Lien vers l'œuvre : http://revuebleuorange.org/bleuorange/05/iran_lulin_seguin/.

et déjà un horizon d'attente : l'univers ainsi suggéré est celui d'un roman policier. Ils fonctionnent comme autant de signaux qui me font anticiper une certaine lecture : je m'attends à ce que me soit rapporté un meurtre ou une disparition, à suivre l'enquête d'un personnage, le détective, sur la piste de l'assassin. Je m'attends à ce que plusieurs suspects soient envisagés, que le récit me pousse à croire que le coupable est le suspect X, alors même que le véritable coupable sera celui auquel je m'attendais le moins ou auquel je n'ai jamais prêté attention. J'arrive donc dans le texte déjà armée de mes hypothèses et de ma méfiance. Je clique alors sur le mot « commencer ». Une nouvelle page apparaît, où j'ai la surprise de découvrir une forme de mode d'emploi de l'œuvre. Les auteurs me souhaitent la bienvenue, m'indiquent qu'il faudra « être attentif au moindre détail et au moindre bruit », que « pour te rendre d'un lieu à un autre, tu devras taper le nom de la destination dans l'URL. Tu pourras évidemment revenir sur tes pas si tu as manqué un indice ». Enfin, une dernière précision prescrit la marche à suivre pour entrer dans l'intrigue : « Commençons par jeter un œil au dossier de l'affaire en cours. Pour cela, direction le bureau de l'inspecteur Harry : tape "bureau-inspecteur-harry.html" à la suite de l'adresse dans ta barre de navigation ». Je suis ravie de découvrir un texte qui me tutoie, qui désamorce cette distance solennelle ou cette neutralité impersonnelle qui parfois se glisse entre une œuvre et son lecteur. J'accomplis donc l'action qui m'est proposée, les mots « URL » et « barre de navigation » étant familiers pour moi qui ai l'habitude de naviguer sur le web, et arrive sur une nouvelle page qui semble poser la situation initiale.

Un désordre de papiers apparaît sur un arrière-plan imitation bois, qui évoque aussitôt le bureau d'un détective génial et surchargé. Sur un fond sonore confus, où une sonnerie de téléphone se mêle à des bruits de pas et d'ouverture de porte, j'aperçois un enchevêtrement d'éléments multimédias : photo d'une tasse de café, d'un revolver et d'un badge de police, photos du cadavre d'une jeune fille sauvagement assassinée, fac-similé du laisser-passer d'un inspecteur de police, fouillis de dossiers et de papiers, qui contiennent des textes et une série d'empreintes digitales. Cette fois-ci, aucune règle du jeu ne m'est donnée. Je ne sais pas que faire, comment accéder à la séquence suivante ou à l'information narrative. Alors, je tâtonne. A défaut de pacte de lecture explicité, j'en viens à des conjectures qui se traduisent par des gestes. Habituée pour ma part à la manipulation numérique, je clique sur les objets visuels, les saisis avec la souris et m'aperçois qu'ils se déplacent. En faisant de l'ordre sur le bureau, et mettant toutes les images sur le côté, je comprends qu'il m'est possible de lire le texte du dossier. J'apprends alors que six mois avant le moment de l'énonciation, une jeune femme, Kacey Harnois, a été retrouvée morte suite à un crime horrifiant dont aucun détail n'est épargné, alors qu'elle « enquêtait sur une société secrète nommée Cercle premier, et qui a des tendances cannibalistes ». Une note nous indique que, six

mois après ce meurtre, une autre jeune femme a été portée disparue : Elisabeth Monohan, dont on découvre qu'elle est liée à la première victime, ayant grandi dans la même famille d'accueil. Jusqu'à présent, le récit conforte mon horizon d'attente. Le nom des deux jeunes femmes, aux résonnances à la fois francophones et anglophones, évoque la tradition anglo-saxonne du roman noir tandis que le motif de la secte cannibale, ainsi que les terribles sévices infligés à la victime, rappellent l'univers macabre et fantastique du roman gothique. Je pourrais sans doute, au premier abord et si la littérature numérique ne m'est pas du tout familière, être déconcertée par le caractère multimédiatique de cette narration. Est-ce toujours un texte, une œuvre littéraire, si le signifiant linguistique n'est plus dominant ? Mais d'un autre côté, mes connaissances intertextuelles m'invitent à repenser à d'autres œuvres qui jouent sur la multiplicité des médias : *Nadja* d'André Breton ponctue le récit linguistique de photographies ; je sais aussi que le livre médiéval était copieusement illustré et enluminé ; enfin, la poésie était à l'origine indissociable d'une lecture à haute voix, d'une réalisation sonore qui tranche avec son silence contemporain. Si ces pratiques ont été moins dominantes à l'heure du roman balzacien, les technologies numériques semblent les faire revivre, ou généraliser ce que les avant-gardes de la première moitié du XX^{e} siècle avaient alors d'expérimental. Un autre élément pourrait me surprendre : la délinéarisation du récit. En effet, la situation initiale ne prend pas la forme classique d'une narration chronologique, où les différentes données de l'enquête sont transmises au lecteur par la voix du détective qui les découvre une à une : c'est une liasse de papiers, que je peux lire selon l'ordre de mon choix. Chacun d'eux a son titre : l'un est un « Résumé des faits », un autre une fiche d'identité de Kacey Harnois, un autre son « Rapport d'autopsie » et un autre encore une fiche de présentation de la secte Cercle premier. A la transmission narrative linéaire de l'information se substitue une transmission par fiches, fragmentaire, où chacune donne un élément cognitif indispensable pour que le lecteur comprenne l'intrigue. A propos de ce caractère non-linéaire du texte, je me fais la même remarque qu'au sujet de son aspect multimédia : il n'est pas non plus sans rappeler des textes « papier » qui en ont déjà fait l'épreuve, de *Tristram Shandy* à *La Maison des feuilles*, à ceci près que ce qui était minoritaire, qui relevait à l'heure de l'imprimé de l'écart esthétique devient, dans l'environnement numérique, une pratique récurrente.

C'est au moment d'avancer dans l'histoire que je me confronte à une énigme. J'ai devant moi une page statique, mais je m'attends évidemment à ce que le récit ne s'arrête pas là : comment faut-il procéder pour progresser dans l'intrigue ? En cliquant sur un dossier un peu caché par la liasse de papiers présente sur le bureau, intitulé « Dossier photos – affaire Cercle premier », je m'aperçois qu'un nouvel onglet s'ouvre aussitôt dans mon navigateur. Basculant sur cet onglet, j'accède à l'application fotocity.fr, qui semble contenir un album photos lié au récit mais qu'on

ne peut ouvrir qu'au moyen d'un mot de passe. Je fais plusieurs tentatives, en vain, et finis par trouver le sésame au hasard : c'est le nom de l'affaire, « cerclepremier ». On y trouve de nombreuses photos de la scène de meurtre de Kacey Harnois. Quelque chose de surprenant se révèle ici. En essayant une multiplicité de mots de passe, j'ai été moi-même le détective. L'action n'a pas été déléguée à un protagoniste mais confiée au lecteur qui l'accomplit à même sa situation de lecture. Au lieu de m'identifier au personnage, je l'incarne. Ceci n'est pas sans rappeler des formes littéraires antérieures : les « livres dont vous êtes le héros », mais aussi l'esthétique du Nouveau Roman qui rompt avec les conventions narratives traditionnelles (récit au passé, à la troisième personne, où le lecteur suspend son incrédulité[115]) : ici, tout se passe au présent de la narration, un présent qui se joue en « temps réel », et c'est la première personne du lecteur qui mène l'action.

Enfin, autre surprise qu'éveille le lien vers ce dossier de photos : le texte n'a pas de « *closure* ». La notion de *closure*, que Bertrand Gervais emprunte au critique littéraire Peter Brooks, désigne « une forme de fin, de conclusion d'un texte, notion recouvrant à la fois une limite temporelle et spatiale : elle vient mettre un point final au récit en même temps qu'elle trace le contour du texte »[116]. Il précise : « Dans un texte de fiction sur format imprimé, la *closure* advient lorsque le lecteur, d'un seul geste, atteint la dernière page du livre et le moment ultime du récit. La clôture […], même si elle ne coïncide pas avec la fin de l'histoire, aura une importance capitale pour le lecteur : non pas de chaperonner sa compréhension, de lui dire tout ce qu'il y a à savoir, mais bien, tout au contraire, de lui signifier qu'*il n'en apprendra pas plus*. *S'il demeure pour lui des zones d'ombres, il devra les éclairer seul. Interpréter* »[117]. Dans *La Disparue*, il semble précisément que là où il pourrait y avoir des zones d'ombres, où un non-dit du texte, un silence, une ellipse narrative pousserait le lecteur à combler ce vide par l'imaginaire, des éléments externes réduisent à sa place la part de l'inconnu. Ce que Wolfgang Iser appelle « l'indétermination » du texte[118], le royaume immense des hypothèses qui se cache dans chacune de ses interstices, semble ainsi se dissoudre, au lieu de s'accroître, dans une telle création numérique. On se retrouve face à une quasi-complétude informationnelle proche de celle de l'expérience cinématographique, où l'apparence physique des personnages n'est plus suggérée par une description,

[115] Référence en ce qui concerne le Nouveau Roman dans sa volonté de rupture avec les conventions narratives « classiques » ou balzaciennes : ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Edition de Minuit, Paris, 1963. En ce qui concerne la notion narratologique de suspension consentie de l'incrédulité (« *willing suspension of disbelief* »), elle connaît l'un de ses premiers développements chez le poète britannique S. T. Coleridge, en 1817, dans *Biographia Literaria* (disponible en ligne sur Projet Gutenberg : http://www.gutenberg.org/ebooks/6081).
[116] GERVAIS, B., *et al.*, *Nouvelles expériences de la textualité*, *op. cit.*
[117] GERVAIS, B., *et al.*, *ibid.*, c'est l'auteur qui souligne.
[118] ISER, W., *L'appel du texte*, trad. Vincent Platini, éditions Allia, 2012.

mais montrée. L'absence de *closure* se caractérise donc ici par cette réduction visuelle des zones d'ombres, mais aussi par le fait que l'œuvre n'a pas de contour fixe. Elle déborde vers le hors-texte sans en être séparée par une frontière hermétique. L'histoire qui nous est racontée n'évolue pas dans le monde solipsiste de la fiction, elle traverse la finitude de l'œuvre pour se poursuivre ailleurs sur le web, dans les réseaux sociaux, court-circuite l'illusion narrative pour se répandre dans nos outils de communication quotidiens. Ce phénomène propre à l'écriture connectée n'est pas sans évoquer ce que l'écrivain britannique James Bridle appelle le « réalisme des réseaux » : une forme d'écriture « par et à propos du réseau. Elle est réaliste parce qu'elle est si proche de notre réalité présente. C'est un réalisme qui postule une relation de plus en plus grandeur nature entre la fiction et le monde. Une relation en temps réel »[119]. Là où le réalisme balzacien passait par un souci du détail vrai, de la description minutieuse, porté par un œil d'observateur affuté, rendant avec exactitude la topographie d'une ville qu'il truffe de précisions vérifiables comme tout bon mensonge, le réalisme connecté de *La Disparue* nous donne à vérifier par nous-mêmes, grâce au service fotocity.fr comme plus tard, on le verra, à Facebook, Twitter, Google Maps et YouTube, la réalité de l'existence – au moins numérique – des êtres fictifs qu'il mentionne. La vraisemblance est poussée à l'extrême par une œuvre qui noyaute des services habituellement destinés aux « gens réels ». On peut penser encore une fois au Nouveau Roman : avant d'écrire *La Modification*, dont le récit mené à la deuxième personne du pluriel se déroule dans un train Paris-Rome, Michel Butor a d'abord relevé le nom de chaque arrêt que marquait effectivement cette ligne ferroviaire auprès de la SNCF, avec l'horaire exact du passage en chaque gare. Mais ce travail de renseignement alors fait en amont par l'auteur est désormais délégué au lecteur : à lui de vérifier, par le recours au hors-texte, qu'aucune discontinuité ne sépare l'univers fictif de celui qu'on habite.

Essayons à présent d'avancer dans le récit. C'est après avoir longuement erré dans le bureau de l'inspecteur Harry que je découvre la clé permettant d'accéder à la scène suivante. Une feuille volante contient en effet une inscription énigmatique : « 14-rue-de-Sully-75004-Paris ». Grâce aux tirets, j'y reconnais la syntaxe d'une adresse URL ; or le mode d'emploi de l'œuvre m'ayant indiqué que pour progresser dans l'histoire il faut « taper le nom de la destination dans l'URL », j'en infère qu'il s'agit désormais de copier-coller ce texte dans ma barre de navigation. J'arrive alors sur une nouvelle page, dont la configuration multimédia ressemble à la précédente. Après avoir lu les nouvelles informations narratives fournies (une description de la société secrète), je découvre la photo d'un iPad, dont le bouton démarrage est cliquable. Cette belle mise en abîme

[119] Explication disponible sur son blog : http://shorttermmemoryloss.com/portfolio/project/network-realism/ (ma traduction).

nous renvoie à plusieurs contenus, auquel on accède en manipulant l'iPad : fac-similé d'un article du *New York Times* de 1913 au sujet du cannibalisme, compte Twitter de la disparue Elisabeth Monohan, vidéo YouTube intitulée « Dans la tête d'un cannibale japonais » et réellement existante sur la Toile, ainsi qu'un courriel confirmant la tenue d'un rendez-vous à un lieu non précisé. Je comprends ici qu'à nouveau, comme dans un roman à énigmes mais vécu à la première personne à la façon d'un jeu vidéo, c'est au lecteur de mener l'enquête et de déduire par lui-même le lieu du rendez-vous. Il faut encore une fois, sur un morceau de papier, reconnaître la syntaxe de coordonnées GPS indiquées par deux séries de chiffres pour les entrer sur Google Maps, et trouver ainsi l'adresse postale de l'endroit-mystère : « Montparnasse ». On s'aperçoit que ce texte n'est lisible que pour un lecteur habitué aux services numériques : pour un néophyte des outils du web, impossible de le faire fonctionner. Un semblable jeu d'énigme, depuis Montparnasse, nous mène au quatrième lieu de l'histoire, en recourant à un poncif du polar : un texte déchiré en morceaux, qu'il s'agit pour le lecteur de reconstituer pour parvenir à lire le message, « Catacombes ». Une fois entré ce mot dans la barre de navigation, le cinquième acte de l'intrigue consiste à ouvrir un passage secret dans une bibliothèque en cliquant à certains endroits de l'image, que le lecteur doit élucider. Enfin, une dernière scène propose au lecteur de trouver, en moins de soixante secondes, un code d'accès permettant d'ouvrir une porte menant à la scène de crime où la secte retient Elisabeth prisonnière, dans l'objectif final de la libérer. Lors de ma première lecture, je n'ai pas réussi à deviner ce code. Au bout de soixante secondes, une page nouvelle est alors apparue, dont le texte et les images suggèrent que l'histoire finit mal, Elisabeth Monohan terminant ses jours dans la noyade. Mais une deuxième lecture, cette fois « gagnante », actualise un autre possible narratif : en trouvant le bon code, le lecteur a réussi à aider l'inspecteur Harry à libérer la protagoniste, qui est alors saine et sauve. Selon le comportement du lecteur, qui résulte de son attention au faisceau d'indices disséminés dans l'œuvre, celle-ci donne donc lieu à deux fins concurrentes, échec tragique ou *happy end.*

Ces deux achèvements possibles peuvent nous étonner. Jusqu'à présent, l'interaction du lecteur avec le texte suivait une navigation à choix unique. Malgré la dé-linéarisation narrative interne à chaque scène, le parcours du lecteur suivait un ordre déterminé, selon une chronologie établie à l'avance. Celle-ci ne désorientait pas profondément nos habitudes lectrices héritées du papier. Mais ici, on assiste à une bifurcation proprement hypertextuelle, un parcours à choix multiples qui nous accule à une alternative, et témoigne d'une hybridation des genres où le régime vidéoludique vient infiltrer la progression livresque. Il serait intéressant de comparer cette alternative

à ce qu'Umberto appelle, dans la sphère de la lecture imprimée, la disjonction de probabilité[120]. Dans chaque œuvre littéraire, des mots, des phrases, des passages entiers peuvent être entendus à double sens. C'est au lecteur, quand il s'en aperçoit et compte-tenu de ses compétences intertextuelles et encyclopédiques, d'actualiser celle des significations qui est la plus appropriée au topic narratif. Le texte enveloppe plusieurs « mondes possibles » : il revient au lecteur, par son interprétation et ses inférences, de restreindre à chaque fois le champ des possibles sémantiques. Ici, on observe en revanche que les deux branches de l'alternative coexistent, non pas seulement au titre d'hypothèses, mais aussi à un niveau physique. Les scénarios « bonne » et « mauvaise » fin sont tous deux prévus par le programme, et doté chacun de sa propre adresse web matérielle. Ce n'est pas l'interprétation lectoriale mais l'interactivité, cette « forme de programmation informatique des interventions matérielles du lecteur »[121], qui va se charger d'actualiser les structures discursives en réduisant le champ des significations potentielles. Là réside toute la différence entre l'infrastructure programmée de l'œuvre numérique, invisible pour le lecteur, et son transitoire observable, c'est-à-dire sa surface manifeste, l'« événement multimédia produit par l'exécution du programme et proposé à la lecture »[122]. Face à un programme fixe, où coexistent plusieurs mondes possibles, ce sera sa rencontre avec le comportement manipulatoire du lecteur qui imposera de renoncer à l'un de ces mondes, au profit d'un transitoire observable où l'autre devient effectif. L'événement de l'œuvre, sa signification actuelle, ne dépend pas seulement de l'interprétation mais encore des gestes du lecteur.

Deux remarques peuvent enfin clore notre expérience de *La Disparue*. La première concerne le discours. Nous avions signalé que la page-titre de l'œuvre en prescrit le « mode d'emploi » : il se trouve aussi que, en bas de chaque page de l'histoire, le lecteur peut activer un lien hypertexte qui indique « Cliquez ici si vous êtes bloqué au cours de l'enquête ». En suivant l'hyperlien, on trouve un document PDF[123] qui explique la démarche de l'œuvre, et qui fournit au lecteur des indices complémentaires l'aidant à résoudre les différentes énigmes qui lui sont proposées. Cet appendice explicatif peut nous faire penser aux forums de discussion sur les jeux vidéo où des joueurs s'échangent astuces et solutions ; il nous rappelle aussi, d'une autre façon, les discours qui accompagnent nombre d'œuvres d'art contemporain, en particulier lorsqu'elles privilégient l'opacité et l'écart esthétique, et qui explicitent auprès du spectateur l'intention de l'artiste. Ces

[120] ECO, U., *op. cit.*, p.143.
[121] BOUCHARDON, S., *op. cit.*
[122] BOOTZ, Ph., *op. cit.*
[123] Celui-ci : http://soseguin.com/ladisparue/ladisparue.pdf.

éléments de paratexte, en plus d'aiguiller la compréhension du regardant, participent aussi pleinement de l'expérience esthétique : la *Fontaine* de Duchamp serait illisible, incompréhensible, et même ne serait *pas* une œuvre d'art sans un appareil discursif qui l'actualise en tant que telle, au même titre que sa situation dans une institution muséale. On peut trouver certains exemples numériques qui portent à sa limite ce rôle esthétique du paratexte : *Désir insuffisant* de Philippe Bootz est une œuvre qui n'a aucune matérialité, l'auteur n'a rien écrit, rien créé ni programmé, il s'est contenté de « signer » un comportement de navigation de certains internautes. Dès qu'un utilisateur tape les mots « désir insuffisant de Philippe Bootz » dans son moteur de recherche, (cette œuvre ayant été annoncée publiquement par l'auteur, et notre réflexe étant de la chercher en premier sur la Toile), il devient l'une des instanciations de cette œuvre appelée *Désir insuffisant*. Mais bien sûr, il ne s'en rend pas compte. C'est seulement grâce à un paratexte discursif, qu'on trouve sur Internet[124], que l'œuvre est actualisée en tant qu'œuvre, moyennant une explicitation des intentions de l'auteur. La nécessité d'un discours autour du texte doté d'une fonction compréhensive, qu'on trouve dans *La Disparue*, semble faire écho à cette tendance transversale des avant-gardes actuelles.

En second lieu, il nous faut dire un mot de la relecture, du retour en arrière. Il nous semble que *La Disparue* autorise deux sortes de lecture. Une première, naïve et ignorante de l'architecture de l'œuvre, conduit le lecteur à tâtonner, émettre des hypothèses actualisées dans des gestes, et résoudre des énigmes à l'aveugle comme s'il était perdu dans un labyrinthe : c'est ce que nous avons fait pour notre part. Mais une fois l'expérience menée jusqu'à son terme, il est possible de la revivre de façon plus instruite, fort à présent d'une compréhension de son pacte de lecture et de son mode opératoire. En relisant le texte, l'ayant toujours en mémoire, je peux librement me rendre tout de suite aux « catacombes » sans passer par « Montparnasse », sauter des étapes et introduire moi-même des ellipses. Ce que mes choix avaient de tout-à-fait aléatoire à la première lecture est désormais éclairé par une connaissance préalable des destinations de chaque embranchement, instruit des possibles divergents auxquels mène chaque proposition conditionnelle, chaque disjonction de probabilité. Ceci semble surtout vrai des récits à navigation à choix multiples. Une première lecture, malgré les apparences, n'a rien de « libre », ce n'est jamais par son libre-arbitre que le lecteur actualise un possible plutôt qu'un autre : c'est en raison de son ignorance des conséquences de l'un et de l'autre. S'il y a liberté, elle n'est qu'illusoire, ou alors

[124] L'article « A propos de *Désir insuffisant* de Philippe Bootz » a été publié par ce dernier dans la revue de poésie expérimentale *Doc(k)s*, du groupe « Akenaton », et est disponible à cette adresse [en ligne] : http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/B_f/BOOTZ_F/TEXTES_f/Desir_Insuffi.htm

elle relève d'une liberté d'indifférence cartésienne[125] qui ne s'exerce que face à une équivalence radicale : le lecteur peut toujours se demander, sans jamais avoir le dernier mot, ce qui se serait passé *si* : s'il avait choisi l'autre branche de l'alternative. Seule une seconde lecture peut offrir un plus fort degré de liberté au lecteur, où c'est en toute connaissance de cause qu'il construira son parcours dans le labyrinthe.

Rassemblons désormais les principaux enseignements que nous a apportés la lecture de *La Disparue*. Cet exemple est loin de résumer ou d'épuiser les innombrables possibilités de la création littéraire numérique, mais il nous apprend tout de même certaines de ses tendances récurrentes. A l'image de ce texte, maintes œuvres numériques se caractérisent par un environnement multimédia, une interaction programmée qui permet au lecteur de circuler dans le texte, un parcours lectorial non linéaire mais séquentiel, ainsi qu'une hybridation des genres qui mêle ici l'intrigue du polar à une résolution d'énigmes proche du jeu vidéo. Dans le cas particulier de *La Disparue*, on a noté que la progression au sein de l'œuvre s'opère de manière topologique, par l'entrée de chaque lieu de l'enquête dans la barre de navigation. La notion métaphorique d'« adresse » web devient littérale, pour former le fil directeur de notre orientation dans l'espace textuel et narratif. On a souligné également que le plaisir littéraire habituellement véhiculé par l'*identification* au personnage cédait le pas à une *incarnation* du personnage, et que l'action narrative, rompant la distance entre l'univers fictif et le hors-texte, était conduite par le lecteur à la première personne, dans un temps présent qui coïncide avec le *temps réel*. Plusieurs rouages de l'art littéraire sont ainsi revisités par cette création numérique : le « réalisme des réseaux » permet de bâtir la vraisemblance sur un brouillage des frontières entre le récit et les données du web ; les non-dits et indéterminations sont comblés par des photos et sons qui suppléent à l'imagination du lecteur ; l'actualisation des possibles se voit confiée, quant à elle, à l'interactivité qui met l'interprétation à l'épreuve du geste. De manière générale, on a l'impression d'assister à un devenir-littéral, un devenir-matériel de ce que les figures de rhétorique ont de métaphorique ou suggestif en format papier : une description saisissante, une hypotypose qui « donne à voir »[126] une scène de façon réaliste devient maintenant une image présente *sous nos yeux* ; un son jadis évoqué sera joué et

[125] DESCARTES, R., « Du vrai et du faux » (IV[e] méditation), *Méditations Métaphysiques* (Flammarion, Paris, 2009) : « De façon que cette indifférence que je sens, lorsque je ne suis point emporté vers un côté plutôt que vers un autre par le poids d'aucune raison, est le plus bas degré de la liberté, et fait plutôt paraître un défaut dans la connaissance, qu'une perfection dans la volonté, car si je connaissais toujours clairement ce qui est vrai et ce qui est bon, je ne serais jamais en peine de délibérer quel jugement et quel choix je devrais faire ; et ainsi je serais entièrement libre, sans jamais être indifférent ».

[126] L'hypotypose est une « figure de style consistant à décrire une scène de manière si frappante, qu'on croit la vivre », qui a été théorisée en particulier par Quintilien. Source : Trésor de la Langue française informatisé, article « Hypotypose » [en ligne], http://www.cnrtl.fr/lexicographie/hypotypose (consulté le 26 janvier 2016).

entendu ; une ambiance que fait sentir l'écrivain sera physiquement *éprouvée* par le lecteur. On voit donc que le texte numérique est tout sauf virtuel. Il relève, comme l'écrit Serge Bouchardon et l'illustre cet hypertexte de fiction, d'une « esthétique de la matérialité »[127].

Qu'en est-il alors de la compréhension ? Dans le paragraphe précédent, nous avons mis l'accent sur ce que cette œuvre semblait présenter d'étrange ou de nouveau, les saillances qui dérangent nos automatismes de lecture issus de l'imprimé. En ces instants où la compréhension s'est trouvée mise en échec, trois catégories de repères nous ont aidés à interpréter les opacités rencontrées. Ce sont d'abord nos *connaissances intertextuelles* qui ont permis de relier ces écarts esthétiques à des formes anciennes (enluminure médiévale, poésie à haute voix) et récentes (Nouveau Roman, intrigues non-linéaires) de la création littéraire. C'est en deuxième lieu le *discours* de l'œuvre sur elle-même, qui en prescrit les règles du jeu. C'est enfin le *retour* du lecteur sur sa propre expérience, cette deuxième lecture associée à une compréhension structurelle grâce à laquelle on peut s'y orienter en toute conscience. Dès lors, si cette œuvre relève a priori d'une esthétique du choc, qui met à mal notre horizon d'attente et sape nos réflexes compréhensifs, nous voyons que tout un réseau d'indices tend un fil d'Ariane à notre effort interprétatif. Le cas de *La Disparue* est particulièrement riche à cet égard. En nous faisant endosser le rôle de l'enquêteur, ce récit met en abîme notre propre condition de lecteur numérique en train d'enquêter sur nos nouveaux modes de lecture. Tout se passe en effet comme si le lecteur contemporain était un détective dont l'enquête consiste à déchiffrer comment lire, comprendre, interpréter des objets littéraires non identifiés qui d'abord l'interpellent et le surprennent.

3. Traces lectrices : les dispositifs d'interprétation

La lecture du récit hypertextuel *La Disparue* a été l'occasion de faire l'épreuve, à travers un cas de terrain, de la dialectique entre compréhension et interprétation. Au fil de l'expérience, nous avons relevé ce qui mettait à mal nos automatismes et ce qui, soit était transparent, soit nous aidait à réduire une résistance. Nous aimerions maintenant nous aventurer un peu plus loin dans l'interprétation et découvrir ce qui, dans l'environnement numérique, permet aux différents lecteurs de s'exprimer sur leur réception des œuvres. Jusqu'ici en effet, nous avons procédé à une expérience subjective et personnelle de la lecture, forcément située dans un vécu singulier, une

[127] BOUCHARDON, S., « Une esthétique de la matérialité », *E-formes : écritures visuelles sur support numérique,* sous la direction de M. Maza et A. Saemmer, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, pp.135-144.

mémoire et une sensibilité qui nous sont propres. Nous avons choisi cette démarche, convaincus que chaque lecture est unique et que ce que chacun lit dans un texte, ce que chacun y trouve et y interprète, est la résultante d'un dialogue silencieux entre ce qui est écrit sur la page et ce qui est écrit dans le lecteur, son histoire, son imaginaire, ses expériences enfouies qui se réveillent au contact d'un mot fonctionnant comme une madeleine de Proust toujours originale. Comme le remarque Samuel Archibald, « Nous devons, comme tout théoricien de la lecture, affronter ce constat paradoxal : la seule lecture dont le commentateur peut objectivement rendre compte, c'est la sienne. Il n'y a pas plus de lecteur-modèle que de degré zéro de la lecture ; derrière chaque modélisation de l'instance lecturale et de sa pratique se cache une certaine vision de la lecture ; devant un texte donné toute lecture est à la fois exemplaire et singulière »[128]. Les modèles apparemment plus « objectifs » auxquels on pourrait adosser une interprétation, à l'instar des notions de Lecteur Modèle chez Umberto Eco[129] ou de super-lecteur chez Riffatterre[130], se donnent avant tout comme des figures théoriques, qui permettent d'accéder à un certain degré de généralisation des procédures lectrices sans parvenir à toucher l'étoffe singulière de chaque lecture effective, cette rencontre de soi-même qui échappe à une saisie universalisante. Cependant, et du même coup, chaque texte ouvre la voie à une infinité de lectures différentes : si par exemple un autre lecteur – ou bien moi-même, à un autre moment de ma vie, lisant sur un autre ordinateur, un autre système d'exploitation, un autre type d'écran – lisait cette même œuvre *La Disparue*, il aurait sans doute une toute autre interprétation de ce récit et en ferait une épreuve différente. Ce qui serait intéressant dès lors, étant donné cette disparité des lectures en fonction de leurs incarnations subjectives, ce serait d'en étudier la pluralité même, comparer les interprétations divergentes, les mettre en relation, établir le dialogue intersubjectif qui peut (ou non) en émerger. Et pour ce faire, nous avons besoin de *traces* de l'interprétation.

Dans le monde du papier, nous connaissons ces traces, autant de protocoles et d'institutions qui permettent au lecteur de prendre la plume à son tour pour s'exprimer sur sa vision d'une œuvre. Certaines peuvent être inscrites à même le livre : ce sont par exemple les notes de l'éditeur, qui fournissent des données paratextuelles touchant à la biographie de l'auteur, l'histoire, la culture et le contexte dans lesquels son œuvre prend place ; telle une encyclopédie d'Eco matérialisée et spécifique à chaque texte, elles s'offrent comme un guide secondant le lecteur dans son travail

[128] ARCHIBALD, S., *op. cit*., p.173.

[129] Le « Lecteur Modèle » est, selon Umberto Eco, une stratégie textuelle construite par chaque auteur dans son texte. En écrivant son œuvre, ce dernier en effet « prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi génératívement » (*op. cit.*, p.86).

[130] RIFFATERRE, M., « Describing Poetic Structures », in *Yale French Studies*, n°36-37 (1966), republié en français dans *Essais de stylistique structural* (Paris, 1971), cité par ARCHIBALD, S., *op. cit.*, p.128.

d'actualisation du sens, un auxiliaire à la compréhension. D'autres types de trace interprétatives font l'objet d'une publication à part, et se détachent ainsi de l'espace du livre qu'elles commentent : ce sont les critiques littéraires, nées au milieu du XVIII[e] siècle, propulsées par les Salons de Colbert en ce qui concerne la peinture et la sculpture, puis confiées à des journalistes ou à d'autres artistes, en particulier des écrivains (Diderot, Baudelaire) ; ainsi que les articles académiques, qui interprètent une œuvre en relation avec une discipline particulière (théorie littéraire, histoire de l'art, sémiotique, psychanalyse…). Enfin, deux autres formes d'expression de l'interprétation semblent moins élitistes, en ce qu'elles partent de ce qu'on peut appeler le lecteur courant[131], qui n'est ni spécialiste, ni formé, ni expert et ne jouit d'aucune légitimité validée par une instance de certification. Ce sont les discussions de lecteur à lecteur, échangeant entre amis au sujet de leur réception et de leur point de vue ; ainsi que l'écriture littéraire personnelle par laquelle chaque lecteur, en se nourrissant et s'inspirant de ce qu'il a lu, peut interpréter un texte en la tirant jusqu'à une création nouvelle. Ces différents types de traces interprétatives ont divers degrés de proximité spatiale et sémantique à l'égard de l'œuvre originelle (commentaires encyclopédiques mêlés au texte, critiques à part entière, inspiration), divers degrés d'accessibilité à l'égard du public, et diverses formes de relation entre les interprètes (unicité des commentaires pour chaque édition, débat des critiques, variété infinie des interprétations « créatives »). Essayons maintenant d'examiner ce qu'il en est dans la sphère numérique.

Un premier genre de traces interprétatives se situe dans l'espace du *texte commenté*, autour de lui, dans ses marges et son environnement immédiat. Il semble en cela une transposition électronique des notes éditoriales. Mais est-ce vraiment une transposition ? Prenons des exemples. La plateforme Textus[132] a été créée au début des années 2010 par l'Open Knowledge Foundation. Il s'agit d'une solution open-source[133] dédiée à l'annotation contributive de textes classiques, littéraires ou philosophiques, en vue de l'établissement d'une édition critique et collaborative. Comme l'indique la présentation du projet sur son site web, « il permet à des étudiants,

[131] « Un éventuel *lecteur courant* serait un personnage conceptuel au même titre que tous les lecteurs implicites, mais un personnage plus humble, une sorte d'antihéros permettant de mieux rendre compte de la lecture en tant que processus complexe […], fait d'hésitations, d'illusions cognitives […], de culs-de-sac et d'impasses, et dont les circonvolutions et faux départs ne rendent pas la pratique moins méritante, au contraire » (ARCHIBALD, S., *op. cit.*, p.129).
[132] Le site web de Textus : http://okfnlabs.org/textus/. Je traduis les extraits qui suivent.
[133] Cette expression « désigne un logiciel dans lequel le code source est à la disposition du grand public, et c'est généralement un effort de collaboration où les programmeurs améliorent ensemble le code source et partagent les changements au sein de la communauté ainsi que d'autres membres peuvent contribuer ». WIKIPEDIA, « Open-source » [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Open_source (consulté le 26 janvier 2016).

des chercheurs et des enseignants de partager et de collaborer autour de textes grâce à une interface simple et intuitive ». Par exemple, l'une de ses applications, Open Shakespeare, permet à tous les amateurs et spécialistes de Shakespeare d'annoter les textes en accès en libre du dramaturge, chaque annotateur commentant avec son nom et une couleur qui lui est propre, surlignant un passage pour apporter un éclaircissement, une question, une référence, une ressource bibliographique ou une simple remarque de goût personnel (« intéressant », « beau »…). Sans filtre ou modération a priori exercée sur les contributions, il s'agit de réunir les amateurs d'une œuvre ou d'un auteur, au sens étymologique de « ceux qui aiment », pour en proposer une édition collaborative où chaque nouveau lecteur peut voir les interprétations des autres au sein de l'espace textuel, et mêler intimement l'acte de lecture au geste d'écriture. Aux éditions papier annotées par une personne autorisée, dont la scientificité est garantie par une certification *top-down* (délivrée par le haut par une université ou une expertise institutionnellement reconnue), Textus substitue donc un paradigme *bottom-up*, où c'est l'intérêt, le goût qui fonde la légitimité à écrire, et où une pluralité d'interprétations se donnent à lire sur une seule et même version du texte. Le problème qui peut en résulter est celui de la lisibilité : une surabondance d'annotations risque de noyer le lecteur, à défaut de catégorisations qui lui permettent de filtrer les commentaires selon des critères choisis, dans un océan d'écriture qui peut parfois saturer l'attention ou la divertir de l'attention au texte lui-même. Sans modération sur les contenus, la question de la contradiction n'est pas réglée non plus : à la différence de Wikipédia, où toute une pyramide hiérarchique et un protocole de vérification de pair à pair permettent de certifier les articles, ici aucune notion de validité n'intervient pour trier les interprétations valables et non valables.

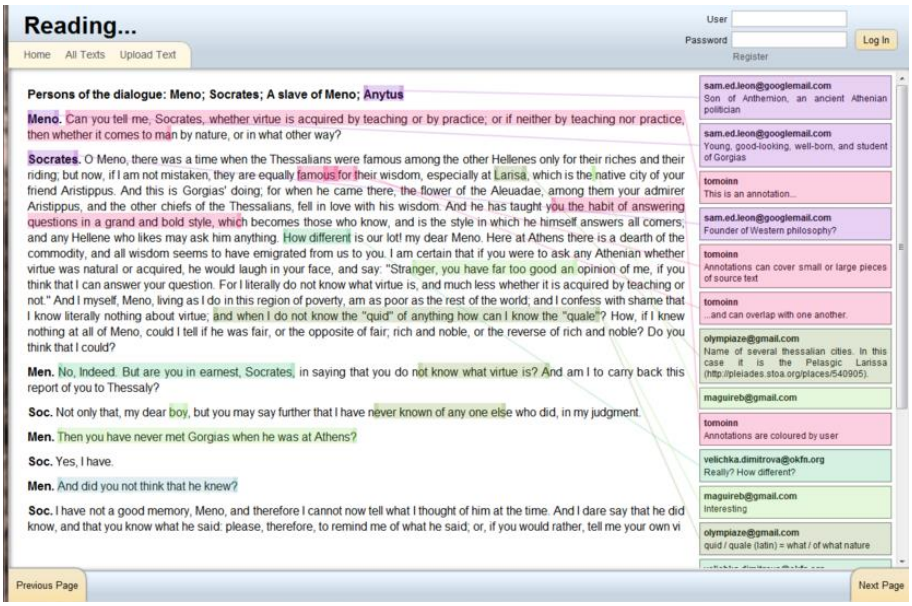


Figure 4. Textus, Open Shakespeare (Site web du projet)

Un autre exemple d'annotation marginale est une plateforme développée par l'Institut de Recherche et d'Innovation : Lignes de Temps[134]. Avec elle, nous entendons l'idée de lecture au sens large : ce logiciel libre permet d'annoter, indexer et séquencer des contenus vidéo, relevant bien d'une forme de lecture différente de celle du texte, mais dont il serait intéressant de s'interroger sur l'applicabilité au médium linguistique. Lignes de Temps permet à tout utilisateur de chapitrer une œuvre temporelle (film, conférence ou discours) en discrétisant sa propre ligne de commentaire, associant à chaque séquence une annotation textuelle et insérant des marqueurs temporels. L'un des grands intérêts de cette plateforme est la possibilité de voir et comparer sur un même espace, comme dans Textus, la diversité des interprétations d'une même œuvre, à ceci près que l'inscription temporelle des commentaires permet de les agréger et d'en avoir une vue synthétique à chaque point du film. Par exemple, Lignes de Temps ayant été au départ conçu pour les critiques cinématographiques, il est possible de comparer, pour telle scène spécifique d'*A Bout de souffle* de Godard, le point de vue propre à chaque critique. Cette spatialisation du flux temporel en fonction d'une multiplicité d'annotateurs fait l'objet depuis 2013 d'une application particulière : le Protocole Pharmakon, établi autour des cours de philosophie en ligne du même nom de Bernard Stiegler. Les étudiants peuvent en effet utiliser Lignes de Temps pour annoter leur propre écoute des cours, selon un code couleurs grâce auquel ils distinguent, pour chaque passage, ce qui éveille en eux un trouble, ce qui les surprend, et ce qu'ils comprennent, qu'ils assimilent aisément étant donné leurs connaissances antérieures. L'agrégation spatialisée de l'ensemble de ces annotations subjectives permet de mettre en relief les passages les mieux compris et les moments les plus « troublants ».

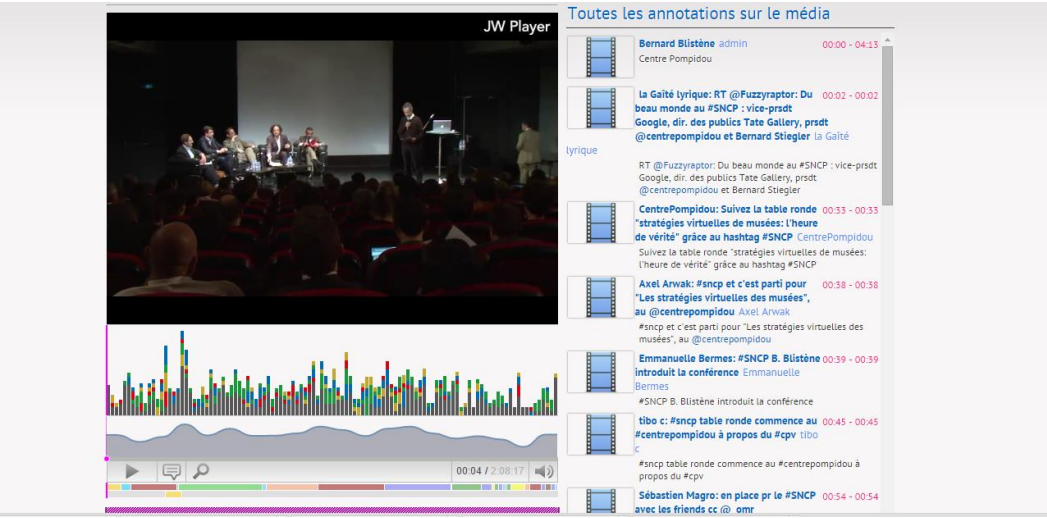


Figure 5. Conférence « Centre Pompidou virtuel », annotée sur Lignes de Temps (site de la plateforme)

[134] Pour y accéder : http://ldt.iri.centrepompidou.fr/ldtplatform/ldt/.

Ces deux premiers exemples concernent l'annotation marginale : les traces interprétatives que l'on recueille ne sont pas séparées de l'espace physique du texte, mais l'entourent comme autant d'éléments de paratexte. Seulement, à la différence des notes éditoriales, ces commentaires sont subjectivés : ils ne prétendent guère à l'objectivité scientifique mais retracent l'expérience personnelle que chacun a de l'œuvre, leur mise en parallèle permettant de visualiser leur diversité. L'accessibilité à ces dispositifs semble aussi plus démocratique que celle de l'édition : la seule barrière à l'entrée ne repose plus sur une expertise statutaire mais sur le goût constitutif d'un amateur, et la certification des contenus cède le pas à la visualisation de la disparité des interprétations spontanées.

Une deuxième forme d'expression numérique des lecteurs est le *blog littéraire*. Celui-ci est tout autre : l'œuvre commentée donne lieu à une publication à part, physiquement séparée du texte, qui ne se trouve plus annoté passage par passage, mais critiqué. Le blog pourrait ainsi être un équivalent électronique de la critique, à ceci près que plusieurs différences sont remarquables. Prenons par exemple le blog *L'Oreille tendue*[135] tenu par Benoît Melançon, professeur titulaire et directeur du Département des littératures de langue française à l'Université de Montréal. La structure de publication de ce blog, comme de la plupart d'entre eux, est distincte de celle qu'on rencontre habituellement dans les ouvrages imprimés : les billets apparaissent dans l'ordre antéchronologique (le dernier est tout en haut de la page), et sont susceptibles d'être commentés par les visiteurs. Là où la critique d'art baudelairienne prenait la forme de recueils (*L'Art romantique*, *Curiosités esthétiques*), ou suivait comme celle de Diderot la périodicité des Salons (ceux de 1845, 1846 et 1859 auxquels est consacré à chaque fois un volume), les billets s'affranchissent ici de l'unicité éditoriale ou de l'adéquation à l'actualité pour ouvrir un régime de lecture non linéaire, où le lecteur peut accéder à chaque article, dont la disparité n'est nullement lissée, à travers une recherche de mot-clé. Le chapitrage et la mise en recueil cèdent place à un étiquetage en amont par l'auteur de ses propres billets, tagging individualisé des contenus qui permet au lecteur de s'y retrouver dans le foisonnement d'écritures. On peut s'intéresser à un exemple particulier de billet : « Histoire de la littérature québécoise contemporaine »[136]. Cet article posté le 19 mai 2012 se focalise sur une mouvance littéraire que Benoît Melançon détecte et nomme « école de la tchén'ssâ », ainsi décrite : « Cette école est composée de jeunes écrivains contemporains caractérisés par une présence forte de la forêt, la représentation de la masculinité, le refus de l'idéalisation et une langue marquée par l'oralité ». Dans son billet, Benoît Melançon

[135] Adresse de ce blog : http://oreilletendue.com/.
[136] Billet disponible à cette adresse : http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/ (consulté le 26 janvier 2016).

s'attache à passer en revue toutes les remarques qu'une analyse classique pourrait formuler d'un mouvement littéraire : ses principaux représentants (Samuel Archibald, Raymond Bock, Daniel Grenier, William M. Messier et Madame Chose), des éléments biographiques à leur sujet, leurs sources d'inspiration, leur appartenance générique et stylistique (réalisme en prose, qui admet des « passages proches de la littérature fantastique »), leurs motifs de prédilection, ainsi qu'une liste bibliographique à la fin de l'article. Mais on remarque cependant, malgré cette affiliation à une pièce d'histoire littéraire apparemment traditionnelle (comme le suggère le titre), Benoît Melançon prend ses distances vis-à-vis de la forme académique pour se laisser bien des marges de liberté. Le discours est très humoristique, le comique y est perceptible jusqu'au nom donné à cette « école » (la tchén'ssâ vient « du mot anglais [« *chainsaw* »] désignant la tronçonneuse, mais acclimaté en français du Québec ») ; l'auteur y met en scène sa propre subjectivité à travers le personnage fictif de l'Oreille tendue (à qui il arrive de « parler d'écoles, de mouvements ou de périodes littéraires, encore que ce ne fût pas sa tasse de thé pédagogique ») ; et la fin du billet est consacrée à des « exercices » parodiques, qui pastichent des devoirs à la maison donnés à des élèves, proposant au lecteur de compléter des citations, traduire des passages en « français hexagonal » ou répartir « les tenants de l'école de la tchén'ssâ en deux catégories : auteurs possédant une tchén'ssâ ; auteurs ne possédant pas de tchén'ssâ ».

Comme l'a observé Benoît Malençon dans un séminaire[137], le format du blog lui permet en effet une expression toute autre que celle dont il aurait fait preuve dans un autre contexte (critique publiée dans une revue savante). Il note en effet une grande porosité des pratiques : par exemple le billet sur l'école de la tchén'ssâ a été relayé dans de nombreux tweets, avant de faire l'objet d'une parution et d'un roman ; une accélération du rythme des échanges propre à l'écosystème numérique mais aussi une « rhétorique en transformation ». Le style d'écriture que s'autorise cet article est bien plus léger et accessible que s'il s'était adressé à un public de spécialistes en maniant un vocabulaire technique, et son expérience de lecture est narrativisée, notamment par l'avatar auctorial de l'Oreille tendue, qui s'exprime « à la troisième personne du singulier et au féminin », semblable à un personnage farfelu qui incarne le discours. La situation d'énonciation propre au blog, avec son public large et son rythme de publication, permet donc un renouvellement du style littéraire de la critique, dont les formes plus classiques sont ici pastichées au sein d'une prose qui s'en inspire et s'en détourne. Ainsi le blog littéraire met bien en place un régime

[137] MELANCON, B., intervention lors du séminaire Editorialisation, 20 novembre 2014, co-organisé par l'Institut de Recherche et d'Innovation (Paris) et l'Université de Montréal (UdeM, Montréal). Une vidéo annotée de cette séance se trouve sur le site de *Sens Public* [en ligne], http://seminaire.sens-public.org/spip.php?article44 (consulté le 26 janvier 2016).

interprétatif distinct de la critique professionnelle. Son rapport au texte commenté se définit par une publication à part entière, où le blogueur narre et subjectivise l'histoire de sa rencontre avec l'œuvre ou les œuvres, et son rapport aux autres interprètes se caractérise par un dialogue hiérarchisé qui passe par les commentaires, relais et citations des internautes. Le degré d'accessibilité du blog reste très ouvert et n'exige *a priori* aucune forme de légitimation externe, tandis que son mode de certification réside dans son succès auprès des lecteurs, mesuré en particulier par l'intensité de la circulation du billet dans les réseaux.

Troisième forme de trace interprétative, la *publication académique* et scientifique coexiste désormais avec de nouveaux types de dispositifs propres au web. Un cas particulièrement intéressant est le Répertoire des Arts et Littératures Hypermédiatiques (ALH)[138] du Laboratoire NT2 de l'Université du Québec à Montréal. Dans le contexte d'une création numérique encore peu connue du grand public, et bénéficiant d'une faible couverture médiatique et institutionnelle, le Répertoire se donne pour rôle de « témoigner de ces premières manifestations [d'une culture de l'écran], d'élaborer un vocabulaire spécialisé pour en rendre compte, et d'offrir une perspective critique adaptée »[139]. Il répond à un double objectif d'archivage et de recherche. D'archivage, car il s'agit de conserver une trace d'œuvres dont la pérennité n'est pas toujours assurée, l'évolution technologique ayant par exemple rendues illisible une partie du corpus du début des années 1990. De recherche en second lieu, pour amorcer un effort de théorisation d'un foisonnement artistique qui se joue dans le temps présent, de repérer, tout en appréhendant chaque œuvre dans sa singularité, des tendances, des mouvances et des genres qui les relient entre elles et font écho à d'autres formes antérieures. Ce travail s'appuie notamment sur trois ressources. Ce sont d'abord les *fiches* du Répertoire : à chaque œuvre recensée est associée une fiche illustrée (on en compte plus de quatre mille à ce jour). La plupart d'entre elles, dites « simples », offrent une présentation sommaire de l'œuvre tandis que d'autres, « enrichies », sont pour leur part « constituées d'une description plus élaborée qui, en plus de dépeindre l'œuvre et l'expérience qu'elle offre, propose des pistes de réflexion pour la recherche et présente les ancrages historiques et stylistiques de l'œuvre »[140]. La majorité des fiches enrichies contient également une « navigation filmée » qui livre au lecteur un témoignage vidéographique de l'œuvre ou d'un passage, lui permettant ainsi d'en faire directement l'expérience. Une deuxième ressource mobilisée par

[138] Le Répertoire est consultable à cette adresse : http://nt2.uqam.ca/fr/search/site/?f%5B0%5D=type%3Arepertoire&retain-filters=1.
[139] GERVAIS, B. et le COLLECTIF NT2, « Arts et littérature hypermédiatiques : éléments pour une valorisation de la culture de l'écran », *Digital Studies/Le Champ numérique*, vol.1, n°2, 2009 [en ligne], http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/171/221 (consulté le 26 janvier 2016).
[140] GERVAIS, B. et le COLLECTIF NT2, *ibid*.

le Répertoire est la constitution de *taxonomies*. Chaque œuvre est indexée à l'aide de mots-clés qui caractérisent sa nature, son type d'interactivité, son format et ses principaux motifs thématiques. Les typologies ainsi élaborées au fil de la lecture par les chercheurs du NT2, de manière inductive, sans cadre théorique préalable, ont une vocation à la fois pratique et heuristique. Elles permettent au visiteur du site de chercher ou de découvrir une œuvre en faisant jouer ces mots-clés comme des filtres, qui prennent le relais des standards bibliothécaires en tant qu'outils de classification topologique du corpus. Et elles contribuent aussi à dessiner un modèle d'intelligibilité qui aide à catégoriser et à identifier ces œuvres au moyen d'un lexique approprié. Une troisième ressource, enfin, consiste dans la *mise en relation* de ces différents éléments interprétatifs. Le site du NT2 établit des ponts entre les œuvres grâce à des « dossiers thématiques » et des « cahiers » dédiés à une problématique spécifique ; chaque membre de l'équipe peut également rédiger des « délinéaires » (billets de blog) et des « ponctuels » au sujet d'une manifestation spécifique de l'art numérique, tandis qu'une rubrique « actualités » témoigne de son dynamisme dans la vie culturelle. Le Répertoire se prête donc à une lecture fragmentaire autant qu'à une approche plus transversale de ces contenus : il fonctionne comme un réseau, dont le visiteur pourra naviguer d'hyperlien en hyperlien afin de bâtir sa propre interprétation.

Une des particularités du Répertoire qui nous semblent des plus instructives, et que nous avons eu l'occasion d'observer de plus près lors du stage que nous avons effectué au sein de l'équipe, est sa démarche visant à rapprocher théorie et création. Le collectif NT2 indique en effet, dans un article de présentation datant de 2009, que

> Le Répertoire ne fait pas que donner accès aux œuvres, il ne fait pas que témoigner d'une activité culturelle : il devient le foyer lui-même de cette activité. Conscients de ce rôle, nous avons choisi de nous servir du Répertoire ALH comme point de départ d'une communauté d'intérêts et de chercheurs, et de développer des outils et des espaces d'échange et de communication, afin non seulement de témoigner d'une culture naissante, mais aussi de participer à son essor. Un tel choix implique une posture dynamique fondée sur un renouvellement tant de l'articulation entre la théorie et la pratique, que des relations entre la recherche, la création et la diffusion. […] Les études universitaires ont depuis longtemps abandonné la posture de retrait qui en était l'apanage. La distance entre le sujet et son objet de recherche ne se comprend plus en termes temporels, mais en termes critiques, par le développement de méthodologies d'analyse à caractère scientifique ou à très forte adéquation interne. […] Or une telle attitude implique un engagement plus important de la part du chercheur qui

> se doit de reconnaître que sa proximité avec la pratique culturelle qu'il étudie peut aisément en influencer le développement[141].

Cette volonté d'étudier le contemporain en tant que tel, à même le média qui est l'objet de cette étude (le Répertoire existe uniquement en format numérique) suppose bien une série de renouvellements épistémologiques. Il va de pair avec un mode de travail pluriel, qui se veut à la fois pluridisciplinaire et contributif : ainsi chaque fiche est-elle validée par une certification de pair à pair, signée par un(e) assistant(e) de recherche de l'équipe, puis vérifiée par deux de ses collègues avant publication. Il implique aussi d'élaborer un style de recherche, voire une esthétique de la recherche, construite à l'image de celles des œuvres qu'elle se propose d'analyser. Le site du Répertoire est en effet régi par une poétique de l'interface fidèle à celle des arts hypermédia : tout comme nombre de créations numériques, il se caractérise par une structure hypertextuelle, à travers une constellation de liens internes permettant de circuler entre les contenus, ainsi qu'un aspect multimédia, où les descriptions linguistiques dialoguent avec des éléments visuels et des séquences vidéo. Tout se passe comme si l'esthétique propre aux œuvres électroniques imprégnait la forme même de la recherche scientifique menée à leur sujet, qui se trouve contaminée, remodelée, redessinée à l'école de leurs caractéristiques prégnantes. Cette porosité accrue entre la forme donnée au travail théorique et celle du corpus artistique qui en est l'objet relève de la « recherche-création »[142], une approche méthodologique qui articule étroitement l'une et l'autre dans un but de coévolution et d'éclairage mutuel. De même que l'art numérique tend à adresser de nombreuses questions à sa propre philosophie, et que le récit littéraire interactif par exemple, selon Serge Bouchardon, exerce une fonction heuristique pour notre compréhension de la littérature elle-même et de son rapport au médium, de même la recherche peut-elle adopter, au sein même de son dispositif, de son protocole méthodologique et de son allure plastique, les marques déterminantes de son objet. En somme, on découvre avec le Répertoire un outil d'interprétation bien distinct de ceux qu'offre une recherche scientifique classique. Son rapport aux textes commentés se définit par une publication séparée, descriptive et réflexive, mais qui s'imprègne en profondeur de ses caractéristiques formelles et stylistiques à travers une interface qui épouse la poétique numérique. Ce projet se définit par une accessibilité modérée : la capacité à contribuer repose sur le statut de membre du NT2, mais la rédaction d'une critique n'exige aucune expertise de l'œuvre concernée, il faut seulement en avoir fait soi-même l'expérience. La validation

[141] GERVAIS, B. et le COLLECTIF NT2, *op. cit.*

[142] Pour plus de précisions sur la notion de recherche-création, voir le colloque « Méthodologies recherche-création » organisé les 19, 20 et 21 mars 2014 à l'Université du Québec à Montréal (UQAM) [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=LlXYili0T0k, https://www.youtube.com/watch?v=0UaxqoGYLh4 et https://www.youtube.com/watch?v=uzyIql2-vUg (consulté le 27 janvier 2016).

des interprétations enfin obéit à une certification de pair à pair, selon une logique et un protocole de travail entièrement collaboratifs.

Nous pouvons terminer notre observation des traces interprétatives par deux derniers exemples. D'abord, les *réseaux sociaux de lecture* comme Babelio ou GoodReads permettent à tout internaute d'échanger et de partager ses avis sur les livres qu'il a lus. Ils paraissent ainsi occuper la place de ce que nous avions appelé plus haut les « discussions de lecture à lecteur », les points de vue informels que développent des « lecteurs courants », tout en les inscrivant dans un cadre bien différent du dialogue entre amis qui fait suite à une lecture commune. Le site web français Babelio[143] fonctionne à la fois sur le principe du réseau social (chaque membre se crée un profil personnalisé, précisant ses goûts littéraires, les ouvrages qu'il a lus, qu'il est en train de lire ou souhaite lire à l'avenir), et de l'indexation collaborative appliquée à la littérature. Chaque inscrit peut en effet éditer les métadonnées[144] de n'importe quel livre, en l'étiquetant à l'aide de mots-clés, en en citant un extrait et rédigeant un résumé ou une critique. Les contributions de chaque lecteur sont alors visibles par tous les autres : ainsi par exemple, si je vais sur la page dédiée au *Château* de Kafka, je verrai le profil de ses lecteurs, leurs commentaires, les notes qu'ils lui ont attribuées et les tags statistiquement les plus fréquents, données auxquelles s'ajoutent des liens commerciaux pour se procurer le livre (Amazon et Fnac), ainsi qu'une liste d'ouvrages liés (du même auteur ou commentés par les mêmes lecteurs) déterminée par l'algorithme. Les critiques rédigées par les lecteurs peuvent à leur tour être évaluées par d'autres inscrits, qui peuvent leur attribuer une note allant d'un à cinq, et commentées par ces derniers de sorte qu'une discussion s'instaure entre les membres. On voit donc que Babelio permet de retrouver sur le web le principe de la sociabilité autour des lectures et de l'échange interprétatif propre au monde physique, auxquels il ajoute toutefois deux fonctions qui lui sont spécifiques. La première est la prescription : comme un libraire, le lecteur individuel peut recommander à ses membres amis des livres qu'il a aimés. La possibilité de trouvailles nouvelles, comme celles que l'on découvre en flânant au hasard entre les rayons d'une librairie, est aussi garantie par un menu « découvrir » qui donne à voir les ouvrages les plus populaires, les plus critiqués ou plus notés, ainsi que par un filtrage catégoriel qui permet de fouiller la base de données livresque selon des étiquettes génériques et thématiques. Une deuxième fonctionnalité spécifique tient au caractère collaboratif de la clas-

[143] Babelio se trouve à cette adresse : http://www.babelio.com/.

[144] Une métadonnée est « une donnée servant à définir ou décrire une autre donnée quel que soit son support (papier ou électronique) ». WIKIPEDIA, « Métadonnée » [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9tadonn%C3%A9e (consulté le 27 janvier 2016).

sification. Par l'édition des métadonnées, ce sont les lecteurs eux-mêmes qui opèrent l'indexation des livres, ouvrant ainsi à une dimension contributive les classifications standardisées des bibliothèques classiques (à l'instar de celle de Dewey qui reste la plus utilisée). Chaque lecteur peut ainsi participer à la disposition spatiale des livres dans cet espace imaginaire, métaphorique qu'est celui de la littérature : il peut configurer, par le jeu de ses mots-clés, ce qu'Italo Calvino a appelé l'« étagère hypothétique ». Pour l'écrivain et philosophe italien, en effet, « On écrit un livre pour qu'il puisse être placé à côté d'autres livres, pour qu'il entre sur une étagère hypothétique et, en y entrant, la modifie en quelque manière, chasse de leur place d'autre volumes ou les fasse rétrograder au second rang, provoque l'avancement au premier rang de certains autres »[145]. Il se demande, quelques lignes plus loin : « Que fait le libraire qui "sait vendre" ? Il dit : "Vous avez lu ce livre ? Bon, alors vous devriez prendre aussi celui-ci". Le geste – imaginaire ou inconscient – de l'écrivain vers le lecteur ne diffère pas de celui du libraire »[146]. Avec l'indexation et la spatialisation catégoriale des livres permises par Babelio, tout se passe comme si c'était la communauté des lecteurs qui accomplissait effectivement ce geste latent que l'écrivain attendait d'elle. En constituant leurs propres étagères, et en les ouvrant au regard des autres, les lecteurs réalisent ces juxtapositions, écarts et ruptures catégoriales qui déterminent la place de chaque écrit avec la manière dont il résonne au sein du corpus littéraire tout entier.



Figure 6. Le Château *de Kafka sur Babelio (Capture d'écran)*

[145] CALVINO, I., « Pour qui écrit-on ? L'étagère hypothétique », *La Machine littérature*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Seuil, Paris, 1993, p.63.
[146] CALVINO, I., *ibid*.

On a donc affaire, avec des réseaux comme Babelio et GoodReads (son homologue américain), à des dispositifs qui retraduisent dans le cyberespace l'échange interprétatif entre lecteurs courants, tout en l'élargissant vers des fonctions habituellement imparties au libraire (prescription) et au bibliothécaire (classification). Accessibles à tout internaute, les critiques qu'on y découvre sont certifiées par la voie d'une évaluation informelle de pair à pair et prennent une variété de formes, du résumé au billet d'humeur en passant par le témoignage d'une expérience de lecture, selon un double objectif de discussion et de découverte.

Nous choisissons de faire figurer comme dernier exemple de traces interprétatives le cas de la *fan-fiction*. Celle-ci comprend l'ensemble des « histoires écrites par des fans d'un roman, d'une série télévisée, d'un film, qui prolongent l'œuvre, la modifient, la croisent avec d'autres œuvres ou d'autres genres. En d'autres termes, le fan se réapproprie les personnages et l'histoire d'une œuvre et la livre à son imagination »[147]. Nous savons que cette pratique n'est ni neuve ni propre à une culture participative dont le web 2.0 signerait l'acte de naissance. Samuel Archibald par exemple en situe l'une des premières manifestations de taille à la fin du XIX^{e} siècle, lorsque les lecteurs inconditionnels de l'œuvre d'Arthur Conan Doyle, déboussolés par la mort du détective, ont fait ressusciter Sherlock Holmes en imaginant et en écrivant la suite de ses aventures[148]. Indépendamment du web, les pratiques du remix, de la suite, de la création d'œuvres nouvelles qui s'inspirent d'œuvres existantes et s'inscrivent dans leur univers sont légion, donnant parfois lieu à des affaires retentissantes en termes de droit d'auteur. Pour le seul cas des *Misérables* de Victor Hugo, on compte une *réécriture* sous forme de deux livres qui s'en prétendent la suite, écrits en 2001 par un François Cérésa qui s'est vu poursuivre par les descendants de l'écrivain, un *résumé* par Marie-Hélène Sabard qui en donne une version plus courte et accessible[149], ainsi que plusieurs *adaptations* qui visent plus ou moins la fidélité à l'original (en bande-dessinée avec *Le Mystère des chandeliers*, et au moins neuf adaptations cinématographiques[150]). Seulement, la fan-fiction se distingue de ces pratiques spontanées qui font bien de tout texte, comme

[147] BOULAY, S., MARQUENE, G. et ROGER, C., *Nouveaux auteurs, nouveaux lecteurs. Les fan-fictions : un renouvellement du statut d'auteur et des habitudes de lecture*, mémoire de Master I en Information et Communication, Spécialité Métiers du livre, mention Edition, 2011. Ce mémoire a été publié sur un site web consacré aux études scientifiques menées sur les fan-fictions [en ligne] : http://etude.fanfiction.free.fr/master_index.php (consulté le 27 février 2016).

[148] ARCHIBALD, S., « Epître aux geeks. Pour une théorie de la culture participative », *Kinephanos*, vol.1, 2009 [en ligne] : http://www.kinephanos.ca/2009/epitre-aux-geeks-pour-une-theorie-de-la-culture-participative/ (consulté le 27 janvier 2016).

[149] Pour plus de précisions, voir la page de cet ouvrage sur Babelio : http://www.babelio.com/livres/Sabard-Les-miserables/619143 (consulté le 27 janvier 2016).

[150] C'est du moins ce que rapporte cet article de *Rue89* : OULAC, F., « Neuf adaptations des *Misérables* si celle de Hopper vous déçoit », *Rue89*, 2013 [en ligne] http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2013/02/17/neuf-adaptations-des-miserables-si-celle-de-hooper-vous-decoit-239629 (consulté le 27 janvier 2016).

l'écrit Barthes[151], un « intertexte », un « tissu nouveau de citations révolues », par un fonctionnement beaucoup plus codifié et une structure plus communautaire. Si l'on se rend par exemple sur la page dédiée à *Sherlock Holmes* du site web fanfiction.net, on y découvre à ce jour plus de quatre-mille histoires[152] qui s'inspirent de l'œuvre de Conan Doyle, sans compter les deux-mille qui prennent pour point de départ le film réalisé en 2011 par Guy Ritchie. Les contributions créatives font état d'une grande diversité au niveau du style, du genre littéraire (narration, poésie) comme du rapport avec l'œuvre originale (suite de l'histoire d'un personnage déjà existant, création d'un nouveau personnage, transposition à une autre époque ou un autre contexte, imagination de ce qui se passe dans les ellipses afin de combler les béances narratives…). Elles font aussi l'objet d'une critique abondante par les membres de la communauté. Chaque *fandom* (ensemble des fans réunis autour de l'univers d'une œuvre spécifique) comprend en effet autant d'écrivains que de lecteurs, qui viennent ratifier, commenter et éventuellement souscrire à des publications de leurs pairs. Ainsi peut-on voir que « mrspencil », auteur d'une série de poèmes en soixante mots inspirés de Sherlock Holmes[153], est suivi par sept personnes, mis en favori par treize membres, et a reçu plus de mille-cent critiques (« *reviews* ») par la communauté. Ajoutons que les contributions des fans sont étiquetées par leurs auteurs à travers un vocabulaire spécialisé qui permet de les catégoriser, en particulier selon leur type de relation avec l'œuvre dont elles dérivent. On distingue ainsi, notamment, des *deathfic* (« fan-fiction où l'un des personnages principaux est amené à mourir »), des *darkfics* (« où le héros est du côté des méchants »), des *parodie-insert* (« où un personnage existant (ou plusieurs) est inséré, lui faisant un portrait humoristique, et souvent rabaissé par rapport aux personnages principaux »), ou des *Hurt/Comfort* (« un personnage sera mis dans une situation difficile moralement avant d'être réconforté par un autre protagoniste »[154]). Toute une taxonomie est aussi élaborée pour décrire le statut de la contribution (*One Short* pour une fiction en un seul chapitre, *WIP* pour une histoire en cours d'écriture, *Hiatus* pour une contribution « non terminée et en suspens avec possibilité qu'elle soit continuée »), ainsi que la nature de son protagoniste, en rapport avec celui du canon (« canon » étant le nom donné à l'œuvre de référence autour de laquelle se bâtit un *fandom*) : *In Character* « se dit du comportement d'un personnage dans une fan-fiction lorsqu'il est en phase avec la description qui en est donnée dans l'œuvre originale », *Out of Character* désigne

[151] BARTHES, R., *op. cit.*
[152] Disponibles ici : https://www.fanfiction.net/book/Sherlock-Holmes/.
[153] A cette adresse : https://www.fanfiction.net/s/9186835/4/Scenes-Set-in-Sixty-Words.
[154] Les citations caractérisant les différents types de *fics* sont tirées de l'article WIKIPEDIA consacré aux fan-fictions. WIKIPEDIA, « Fanfiction » [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Fanfiction (consulté le 27 janvier 2016).

à l'opposé un personnage « peu vraisemblable » par rapport au canon, tandis que *Original Character* caractérise un personnage « qui n'appartient pas à l'univers original, mais qui est créé par l'auteur de la fan-fiction »[155]. La liste entière de ces tags comprend plusieurs dizaines d'entrées et demeure ouverte à de nouveaux vocables ; sans entrer plus dans le détail, on remarque en tout cas qu'elle traduit la forte cohérence interne d'une communauté scellée par la constitution d'un lexique critique spécifique.

Ainsi, ce sont à la fois cette codification terminologique, le foisonnement de commentaires par les autres membres et le recours à l'entraide (des ateliers d'écriture en ligne sont proposés par nombre de communautés), qui font le propre de la fan-fiction par rapport aux pratiques qui lui sont antérieures. On se retrouve face à un cas particulièrement instructif de « braconnage », ce mot de Michel de Certeau qu'Henry Jenkins a repris pour l'adopter aux opérations d'appropriation, et de transformation, d'un univers diégétique par ses lecteurs, qui tendent à orienter l'acte de réception vers un régime participatif[156]. Or, sans contester le caractère original de telles productions, nous croyons pouvoir les considérer elles aussi comme des traces interprétatives. Elles conservent en effet toujours une relation forte et explicite à un texte original, désigné par le mot de « canon » qui fait écho au modèle biblique, au sein duquel elles s'efforcent d'actualiser des non-dits, des possibilités narratives et sémantiques que l'œuvre enveloppe au titre de virtualités sans les activer, de donner vie et voix par l'imaginaire à tout ce que le texte passe sous silence. Cette nature interprétative des contributions, qui consiste à combler les vides littéraires non par une exégèse analytique mais par une mise en forme narrativisée, est notamment ce qui conduit Samuel Archibald à parler d'« herméneutique populaire »[157]. Autour d'un même canon, les fan-fictions sont autant de stratégies interprétatives qui visent à dissoudre des opacités textuelles et opérer de nouvelles mises en relation, stratégies ouvertes à une variabilité infinie sans jamais être exclusives ni concurrentes. Cette pratique en plein essor nous donne donc un exemple d'expression lectoriale qui se donne comme une création nouvelle, mais inspirée d'un texte préexistant et qui en déploie la critique sous forme de narration. Son mode de certification repose avant tout sur la fortune critique de chaque contribution par la communauté. Son accessibilité est restreinte aux fans, distincts des lecteurs courants en ce qu'ils ont acquis – de façon autodidacte et en accumulant les lectures – une connaissance de spécialiste autour d'un univers narratif, et

[155] Même remarque que note précédente.

[156] La notion de « braconnage culturel » chez de Certeau est développée notamment dans CERTEAU, M. de, *L'Invention du quotidien, I : Arts de faire*, UGE, coll. 10/18, 1980, au chapitre 12 (« Lire : un braconnage »). Ce mot a été repris en particulier par le théoricien de la culture participative JENKINS, H., *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, 1992.

[157] ARCHIBALD, S., « Epître aux geeks. Pour une théorie de la culture participative », *Kinephanos*, vol.1, 2009.

distincts aussi des amateurs en ce que leur appétit culturel se concentre sur une œuvre singulière, permettant leur regroupement affinitaire au sein d'une communauté élective.

Au terme de ce parcours parmi les traces interprétatives qu'abrite le web, nous avons donc passé en revue cinq exemples hétérogènes. Des contrastes apparaissent en effet au niveau de la nature de ces dispositifs, de leur relation spatiale et fonctionnelle avec le texte critiqué, de leur accessibilité et, le cas échéant, de leur mode de certification. Nous pouvons résumer ces quatre lignes de fracture dans le tableau suivant :

	Nature du document	**Relation au texte original**	**Accessibilité**	**Certification**
Textus ; Lignes de Temps	Paratexte	Annotation marginale	Amateur	Aucune
L'Oreille tendue	Blog personnel	Critique littéraire	Amateur	Relayage et souscription
Répertoire ALH du NT2	Base de données	Publication scientifique	Membre	Correction de pair à pair
Babelio	Réseau social	Discussion	Lecteur courant	Evaluation de pair à pair
Fan-fiction	Œuvre nouvelle	Inspiration	Fan	Communauté

Tableau 1. Les dispositifs d'interprétation numériques

Ces disparités nous permettent malgré tout de relever des tendances qui semblent transversales à ces plateformes. Les interprétations qui s'y forment paraissent de plus en plus subjectivées et poétisées au profit d'une proximité accrue entre critique et création, qui peut se traduire par une homothétie formelle (le Répertoire du NT2 dont l'interface épouse l'esthétique des œuvres qu'il commente), par une mise en scène narrative à la première personne de l'expérience de l'œuvre (blog et Babelio), ou par des productions littéraires à part entière (fan-fiction). Leur accessibilité semble s'ouvrir à un lectorat plus large, du lecteur courant au fan en passant par l'amateur, qui n'a pas besoin de reconnaissance statutaire et institutionnelle pour écrire, mais d'une reconnaissance communautaire. Enfin, loin de supprimer toute hiérarchie dans l'ordre des publications, celle-ci tend ici à s'exercer moins en amont, avec un filtrage a priori, qu'en aval, à travers une validation de pair à pair des contenus existants et une visibilité construite par des pratiques de souscription, citation et relayage sur le réseau. C'est donc la *circulation* des écrits des lecteurs, bien plus que leur publication (le fait d'être publié), qui constitue un facteur discriminant entre ces derniers : elle est à la fois une métrique et une matrice de leur légitimité.

Notre observation des dispositifs interprétatifs sur le web vient clore un ensemble d'études de terrain, qui nous a successivement amenés à rencontrer une même œuvre sur deux écrans (afin de mettre en évidence les spécificités manipulatoires de chaque support) ; à faire l'épreuve d'un texte de littérature numérique (pour relever comment il épouse ou bouleverse nos habitudes de compréhension) ; puis à se frotter à la pluralité des interprétations et des outils qui les régulent. Les trois domaines que nous avons examinés croisaient les principaux gestes grâce auxquels on a tenté de définir et d'analyser l'acte de lire (manipuler, comprendre, interpréter), avec les trois acceptions qu'on a assignées à la notion de « numérique » envisagée dans son rapport avec la lecture (support, structure textuelle, réseau). Il reste maintenant à tirer parti de ces observations pour faire progresser notre enquête. Dans le cadre d'une recherche qui porte sur la manière dont « l'environnement numérique transforme nos lectures et nous transforme », une première piste, ouverte par le premier chapitre de ce mémoire, consiste à approcher ce « nous » dans son visage esthétique, comme acteur d'une expérience littéraire. Après avoir posé les problèmes qui nous occupent (I.A) et s'être livrés à une investigation empirique (I.B), essayons désormais d'en tirer quelques conclusions quant au devenir de la lecture et du lecteur littéraire dans le contexte qui est le nôtre.

I. C. Une métamorphose de l'esthétique ?

Dans la section qui précède, nous avons mené une observation des pratiques numériques de la lecture littéraire à travers trois études de terrain. Dans la première, en confrontant une approche de *L'Etranger* de Camus à une pluralité de supports et de formats (document Word sur ordinateur et application iPad), nous avons mis en relief un renouvellement des gestes manipulatoires du lecteur, de son expérience sensorielle de l'œuvre et de sa façon d'interagir avec son espace. Loin de se traduire par un retrait de la matérialité, qui disparaîtrait à l'heure de la « virtualité » du texte, cet ensemble de changements semble plutôt dessiner les contours d'un nouveau régime perceptif propre à l'écran, dont nous avons souligné qu'il jouait un rôle dans notre appréciation spécifiquement esthétique du texte, avec les sensations, émotions, plaisirs sensoriels et sollicitations de l'imaginaire qu'il suscite. Lors d'une deuxième observation, nous avons lu un texte de littérature nativement numérique : l'hypertexte de fiction *La Disparue*. En rencontrant cette enquête policière, où la trame d'un roman à énigme se mêle à une interactivité proche de l'expérience vidéo-ludique sur fond d'une narration multimédia, nous avons formulé notre horizon

d'attente, qu'un ensemble de signaux suggérait au sein de l'œuvre, avant de relever les moments où nos habitudes compréhensives fonctionnaient et ceux où elles étaient mises en échec. Or, si nous avons pu dissoudre certaines opacités textuelles en procédant à une mise en relation interprétative, à des « promenades inférentielles »[158] qui ont permis de les situer dans un intertexte et de les rattacher à des lectures antérieures, d'autres en revanche semblaient irréductibles, nous conduisant à déceler dans *La Disparue* un changement d'horizon propre à une œuvre d'avant-garde. Nous avons noté en particulier le rôle fondamental que ce récit attribuait à l'expérience interactive dans le processus de compréhension, et la mise en abîme par laquelle il nous invitait à un retour réflexif sur notre propre condition de lecteur enquêtant sur ses nouvelles pratiques numériques. Dans une dernière phase d'observation, nous avons décrit différents outils d'interprétation en ligne grâce auxquels les lecteurs retracent leur expérience des œuvres et confrontent éventuellement leurs points de vue. La disparité de ces dispositifs, tant au niveau de leur nature, de leur rapport au texte, de leur accessibilité que de leurs modes de certification, nous a cependant permis de mettre en exergue une poétisation des interprétations, propre à un bouleversement des relations entre recherche et création, ainsi qu'une profusion d'écrits de lecteurs sur le web qui va de pair avec l'instauration de nouveaux protocoles hiérarchisant leur visibilité, leur notoriété et leur légitimité.

C'est en rassemblant ces investigations empiriques comme autant d'indices que nous voudrions maintenant donner quelques pistes de réponse à la problématique de ce premier chapitre. Dans celui-ci, en interrogeant l'hypothèse de Nicholas Carr selon laquelle une mutation technique (le numérique) altèrerait en profondeur un processus esthétique (la lecture littéraire), nous voulons savoir dans quelle mesure les modes de lecture spécifiques à l'écran et au réseau transforment notre expérience de la littérature. Pour ce faire, tentons de revenir sur trois des étonnements qui sont nés de la section précédente : la mobilisation du corps du lecteur suscitée par les nouveaux supports, l'importance de l'interactivité observée dans les œuvres nativement numériques, et le renouvellement des procédures interprétatives. Nous essaierons de mettre ces particularités en perspective en envisageant la première d'un point de vue historique (I.C.1), la deuxième d'un point de vue sémiotique (I.C.2) puis la troisième d'un point de vue esthétique (I.C.3). Ces réflexions nous aideront à mieux comprendre quel type de bouleversement – évolution ou crise – les technologies numériques font subir à ce que nous sommes à l'approche de l'œuvre littéraire.

[158] « En effet, activer un scénario, surtout s'il est intertextuel, signifie recourir à un *topos*. Ces échappées hors du texte (pour y revenir riche d'un butin intertextuel), nous les appelons des *promenades inférentielles*. Et, si la métaphore est désinvolte, c'est que l'on veut justement mettre en relief le geste libre et désinvolte avec lequel le lecteur se soustrait à la tyrannie – et au charme – du texte pour aller en trouver les issues possibles dans le répertoire du déjà-dit ». ECO, U., *op. cit*., p.151.

1. La raison du corps

Il est malaisé, quand nous sommes face à un écran et que nos yeux rencontrent une multitude de lettres et de mots, de qualifier au juste ce que nous « faisons ». Est-ce que nous sommes en train de lire ? Est-ce que nous jouons ? Est-ce que nous zappons, naviguons, parcourons des phrases ou plongeons en effet dans un texte, nous immergeons en profondeur dans son univers jusqu'à oublier le monde extérieur ? Nous avons été étonnés dès le départ (I.A.1) de la difficulté qu'il y a à définir le terme « lire », ce mot si répandu, si employé, et qui pourtant s'échappe dès qu'on essaie de l'enserrer dans une essence. La variété immense des pratiques où s'incarne cette activité soulève en effet la question d'une essence de la lecture, telle qu'elle se tiendrait au-delà des contrastes de ses manifestations empiriques, des lignes de fracture historiques, techniques, culturelles et personnelles à travers lesquelles elle apparaît dans nos vies. Lire, pour nous lecteurs qui avons grandi avec des volumes livresques peuplant les rayons de bibliothèques, à qui cette mémoire de l'enfance a façonné notre représentation de ce que veut dire intuitivement ce verbe, c'est feuilleter, dévorer, tourner les pages l'une après l'autre comme les âges de la vie, tenir au creux de ses mains un petit objet clos, fini, que nous prenons plaisir à parcourir une dernière fois en balayant les chapitres avant de le refermer pour de bon, c'est être en relation avec cette chose menue et autoritaire, croire vivre avec elle une histoire d'amour où pour une fois, rompant avec les activités du quotidien pour faire fi de soi-même sous la dictée des lignes, nous éprouvons le grand bonheur de se taire. Mais voilà désormais que lire, c'est toucher, appuyer, cliquer, être quasiment en position de travail face à un ordinateur et ne plus séparer d'une frontière fixe, irrémédiable, le grand brouhaha de la vie mondaine avec toutes ses actions et ses alertes du royaume sacré de l'évasion littéraire. Alors, est-ce toujours « lire », quand bien même toutes les composantes et les gestes physiques que comprend cette notion en seraient changés ? Et nous, par conséquent, nous qui faisons une toute autre expérience de l'œuvre, sommes-nous toujours des « lecteurs » ? Voilà bien ce que nous voulons clarifier dans cette dernière section : l'identité de l'idée même de lire – et partant, de la notion de lecteur –, par-delà la variété de ses effectuations empiriques. Il s'agit de se demander dans quelle mesure les techniques matérielles de réception peuvent contaminer la nature même de la lecture, au point de la transformer ou d'y substituer une autre pratique ; et du même coup, de comprendre si le destinataire du texte littéraire demeure toujours bel et bien un sujet-lecteur.

La question se pose d'autant plus que, face aux pratiques nouvelles du lire et en particulier dans leur dimension corporelle et gestuelle, il serait bien tentant de renoncer à cette appellation pour

caractériser autrement notre rencontre des mots, des phrases et des histoires. Pour Jean-Louis Weissberg, la démarche est claire. « Je ne peux plus utiliser les termes de lecture et de lecteur », affirme-t-il, « pour désigner cette activité d'appropriation qui engage l'auteur, le destinataire et le document-acteur ; d'où la nécessité de trouver une désignation qui rende compte de l'acte inséparablement gestuel et mental dans l'appropriation matérielle et intellectuelle des documents ; l'acte au sens d'un travail : cliquage, mouvements de souris pour dimensionner ou fractionner les écrans, etc. Je propose donc de la nommer lectacture »[159]. L'investissement corporel du lecteur dans le texte et la dimension sémiotique de la manipulation lui semblent en effet si radicaux dans le cas du numérique, et peut-être, si absents ou anecdotiques dans la définition courante de la lecture, que le mot de lecteur toucherait ici ses limites : les pratiques de l'écran le rendent caduques, ou le privent de pertinence, exigeant la formation d'un nouveau vocable. Pour certains penseurs en effet, les spécificités des supports de lecture contemporains imposent une refonte lexicale. Le professeur d'histoire de l'art et de la littérature britannique et théoricien de l'hypertexte George Landow s'en réclamait dès 1992 : « Puisque les hypertextes modifient radicalement l'expérience de la lecture, de l'écriture et du texte, comment peut-on, sans chercher à induire en erreur, employer des termes liés à la technologie de l'imprimerie pour rendre compte de la réalité électronique ? »[160]. Bertrand Gervais se demande quant à lui s'il ne faudrait pas substituer à la lecture une autre terminologie : la navigation, avec tout le champ sémantique et métaphorique qui l'accompagne.

> Si le vocabulaire du livre et de la lecture n'est plus adéquat, celui de la navigation semble pouvoir intuitivement le remplacer. La métaphore de la mer et du voyage, impliquée par la navigation, engage à l'exploration ; elle suggère, de façon romantique, des espaces à conquérir, une surface indéfiniment vaste qui défie l'horizon et qui appelle à la découverte. Cette métaphore n'est pas nouvelle, elle serait même aussi vieille que le monde, et comme le signale Hans Blumenberg, elle a sa contrepartie négative. C'est le naufrage […] La métaphore de la mer convient bien au cyberespace. Elle rend compte, dans une première conceptualisation, des traits qui lui sont spécifiques. Car il se présente lui aussi non seulement comme une surface de

[159] WEISSBERG, J.-L., *op. cit.*
[160] LANDOW, G., cité par GERVAIS, B., « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité ». Disponible sur le site de l'Observation de l'Imaginaire Contemporain (OIC) du laboratoire Figura de l'Université du Québec à Montréal [en ligne] : http://oic.uqam.ca/en/system/files/garde/56903/documents/naviguer_entre_le_texte_et_lecrana.pdf (consulté le 28 janvier 2016). Source : *Les défis de l'édition à l'ère de l'hypertexte*, Enssib, Lyon, 2004.

> navigation, mais comme une sphère de l'imprévisible et une nouvelle limite de l'entreprise humaine[161].

Lire sur écran, ce ne serait donc plus vraiment lire mais naviguer : loin de suivre la ligne d'encre horizontale et la linéarité de l'intrigue qui s'offrent au lecteur papier comme des fils conducteurs guidant son parcours textuel, il a désormais affaire à de nouveaux phares, de nouvelles bouées et de nouvelles boussoles, qui l'aiguillent dans son exploration d'une surface continue et dénuée de repères. Notre expérience de *La Disparue* semble donner raison à cette métaphore maritime : rencontrer ce texte, c'était avant tout essayer, par tâtonnements, induction et recoupement d'indices, d'en comprendre la marche à suivre telle qu'aucune balise héritée de l'imprimé ne nous la traçait à l'avance. C'était aussi butiner – une autre métaphore décrivant le comportement de l'internaute –, fureter, surfer de lien en hyperlien pour découvrir une histoire qui se déploie dans plusieurs adresses web, et qui déborde même hors d'elle vers les réseaux sociaux. Ce n'était en rien *suivre* (comme on « suit » un récit par l'imaginaire, ou une ligne par la direction du regard) mais pérégriner, flâner et voyager dans un environnement multidirectionnel. Certaines œuvres portent à son comble cette imagerie de l'océan : la fiction multimédia hypertextuelle *Etant donnée* de Cécile Portier se présente comme une carte géographique, où le découpage en chapitres prend la forme d'une boussole (chaque point cardinal représentant un chapitre), et où le lecteur progresse d'une séquence narrative à une autre en cliquant sur une icône de zoom, comme s'il entrait de plus en plus dans le détail[162]. Ici, la navigation prend une dimension littérale, et c'est bien en marin aux prises avec la grande inconnue numérique, qu'il tente de dompter à l'aide de nouveaux repères, que ce récit dépeint le lecteur.

La notion de lectacture, quant à elle, rencontre aussi certaines de nos observations. En se frottant aux versions numériques de *L'Etranger*, nous avons remarqué que la manipulation, dans tout ce qu'elle avait de réflexe avec la lecture papier, redevient soudainement étrange, bizarre, cesse de s'effacer dans une transparence instrumentale pour devenir partie intégrante de notre expérience esthétique, de notre appréciation sensorielle de l'œuvre. Dans le mot « lectacture », nous entendons à la fois action et acteur. L'action, c'est bien ce qui nous a semblé être notre nouveau destin de lecteur à l'écran : choisissant la taille du texte, sa police, ses paramètres d'affichage, insérant avec la plus grande facilité nos propres écritures dans son corps et les mêlant parfois à ce dernier, de sorte qu'on a l'impression de se trouver dans ce que Weissberg appelle une « zone médiane entre production et appropriation de sens, pôles que la lecture et l'écriture tenaient

[161] GERVAIS, B., *ibid*.
[162] Lien vers l'œuvre : http://etantdonnee.net/. Nous y reviendrons au troisième chapitre (III.B.3).

jusqu'à présent séparés »[163]. Acteur et comédien, c'est aussi ce que nous avons eu l'impression d'être devant le texte, ou même danseur, engageant notre corps dans un mouvement spécifique avec l'espace du texte, l'espace interne comme celui du monde où il apparaît : « la sémiotique de la lectacture déploie une chorégraphie mélangeant signes et actes »[164]. Tout se passe comme si le lecteur devenait acteur du texte, au double sens où il le *joue* et où il l'actualise à travers ses gestes. Mais alors, plutôt qu'un sujet-lecteur, voit-on naître un sujet-acteur ?

Pour répondre à notre question, chercher à savoir si ces gestes apparemment neufs relèvent bel et bien de la « lecture », et déterminer le poids à attribuer au paramètre technique dans les transformations, la crise ou l'extinction de cette notion, il faudrait alors se demander si ces pratiques – jeu, danse, navigation, surf, personnalisation – sont ou non propres au support digital. Sont-elles nées de lui ou peut-on leur retrouver des ancêtres ? La création de néologismes (comme « lectacture ») présuppose une hypothèse : le lire aurait en réalité une essence unique, entre les limites de laquelle nos nouvelles interactions corporelles avec le texte ne sauraient être admises. La lecture numérique ne serait donc pas une *variété* de la lecture (sinon on en garderait le vocable), mais un processus neuf et sans précédents. C'est ce que nous allons maintenant chercher à vérifier ou à infirmer.



Figure 7. « Un copiste dans son atelier »
Histoire des nobles princes de Hainaut
Flandre, milieu du XVe siècle
Site de l'exposition de la BNF sur la lecture



Figure 8. « Averroès dialogue avec Porphyre »
Monfredo di Monte Imperiali, *Liber de herbis*
Italie, première moitié du XIVe siècle
Site de l'exposition de la BNF sur la lecture

[163] WEISSBERG, J.-L., *op. cit.*
[164] WEISSBERG, J.-L., *op. cit.*

Ces deux images représentent des lecteurs. Elles sont tirées du site web consacré à l'exposition « Choses vues, choses lues » créée par la BNF en 2010[165]. Que voyons-nous ? Le premier écrit, et le second parle.

Le premier est un copiste au travail, peint dans son atelier (un *scriptorium*). Le manuscrit d'où est extraite cette illustration, l'*Histoire des nobles princes de Hainaut*, date du milieu du XV^e^ siècle et provient de Flandre. A cette époque qui précède de peu l'introduction de l'imprimerie, la copie était en effet une pratique courante, destinée à la conservation et à la reproduction des textes, qui pouvait être effectuée par des clercs (majoritairement) comme par des laïcs. Comme le rappelle l'historien Roger Chartier, plusieurs métiers – qui pouvaient être assurés ou non par la même personne – participaient à la réplication manuscrite des livres. « Les copistes copiaient le texte, en se relayant pour un même ouvrage afin de ne pas conserver trop longtemps le texte original qu'ils avaient emprunté. Puis les rubricateurs, chargés des travaux à l'encre rouge, intervenaient dans les espaces laissés libres par les copistes. Ils rédigeaient les titres des chapitres, les sous-titres, les majuscules et les initiales simples. Enfin, les enlumineurs réalisaient les décors avec de l'or et les pigments de couleur »[166]. On découvre ici plusieurs activités, au croisement de la lecture et de l'écriture, qui ne sont pas sans faire penser au paramétrage, à la personnalisation et à l'appropriation que la manipulation de documents électroniques offre au lecteur contemporain. Chaque copie d'un livre médiéval est unique, faisant de la notion d'exemplaire une version toujours singulière du texte original. Les gestes par lesquels le lecteur de l'ère numérique peut intervenir sur le texte en en configurant l'aspect visuel et insérant, comme on l'a relevé plus haut (I.B.1) des titres et des textes de son cru au sein de la page écrite, évoquent les pratiques anciennes du rubricateur ; tandis que l'activité même du copiste semble retrouver vie aujourd'hui à travers de nouveaux métiers qui, à l'instar de celui de Jean-Marie Tremblay et de son équipe de bénévoles travaillant sur les *Classiques des sciences sociales*, se chargent d'éditer les versions numériques d'ouvrages libres de droit. Fondateur des *Classiques*, J.-M. Tremblay affirme ainsi lui-même : « Je me sens aussi comme les moines du début du Moyen âge (XI^e^ et XII^e^ siècles) qui retranscrivaient pour la postérité les textes latins »[167]. Plus encore, à l'instar du lecteur-annotateur qui écrit des commentaires en marge du texte sur Microsoft Word, sur iPad ou une plateforme comme Textus, les copistes chargés de transcrire les livres latins glissaient

[165] Site de l'exposition : http://expositions.bnf.fr/lecture/.
[166] Commentaire d'une image de lecteur copiste, « Guillaume des Ursins et son copiste », de Giovanni Colonna, *Mare historiarum*, sur le site web de l'exposition « Choses lues, choses vues » de la BNF [en ligne], http://expositions.bnf.fr/lecture/grand/068.htm (consulté le 30 janvier 2016).
[167] « Philosophie du fondateur », des *Classiques des sciences sociales*, le sociologue Jean-Marie Tremblay [en ligne], http://classiques.uqac.ca/inter/philosophie_JMT.php (consulté le 30 janvier 2016).

fréquemment des annotations marginales autour du document copié, quitte à le saturer d'écritures et le rendre illisible. C'est à ce problème que répondait notamment la répartition du travail entre plusieurs copistes : « Leur organisation rigoureuse a permis de répondre à la demande croissante de livres et d'assurer un contrôle sur la qualité des textes. Ceux-ci étaient en effet truffés d'erreurs car les moines avaient pris l'habitude d'abréger les mots pour gagner de la place et de noter leurs commentaires en marge du texte (glose). Grâce au "libraire" agréé par l'université, un exemplaire parfaitement exact (*exempla*) était divisé en plusieurs morceaux (*pecia*) dont chacun était copié par un professionnel. Ainsi plusieurs copistes travaillaient simultanément sur un même texte, ce qui réduisait considérablement la durée d'exécution d'un manuscrit »[168]. Dans les dernières décennies avant l'imprimerie, cette surcharge d'annotations dont les glossateurs encadraient les textes au risque d'en noyer le lecteur, devenu incapable de prêter attention à la lettre, a été, comme l'explique Anthony Grafton, un des motifs de la révolte des humanistes et de leur volonté de revenir au texte original des Anciens.

> Dès ses débuts, l'humanisme est une tentative de porter secours aux œuvres classiques prisonnières dans le « jardin clos » hérissé de créneaux où les commentateurs médiévaux les avaient enfermés. On accusait les glossateurs d'avoir profondément déformé l'objet initial de ces textes. Pétrarque, par exemple, refusait de poursuivre ses études de droit romain car ses professeurs étaient incapables de lui exposer l'histoire de ce droit. Avec d'autres humanistes, il essayait de lire directement les textes originaux, se faisant gloire d'ignorer les commentaires médiévaux sauf pour se gausser de leurs erreurs. Ce besoin de franchir l'écran que le vieil appareil critique établissait entre le texte et le lecteur sera un lieu commun de la polémique humaniste jusqu'au XVI[e] siècle. Mutianus Rufus tournait en ridicule le commentaire consacré de la *Consolatio* de Boèce, attribué alors à Thomas d'Aquin, qui faisait d'Alcibiade une femme. Erasme se moquera des conjectures encore plus inconsidérées des commentateurs médiévaux de la Bible : « Ils transforment des arbres en bêtes à quatre pattes et des joyaux en poissons »[169].

La copie n'était donc que rarement, ou de moins en moins, une transcription neutre et littérale du texte qui en laisserait l'allure comme le message inchangés. Duplication allait de pair avec modification et intervention sur le texte, que celle-ci prît la forme d'une éditorialisation de son allure graphique, de son chapitrage et de son organisation logique, ou celle d'une interprétation

[168] Commentaire d'une image de lecteur copiste, « Guillaume des Ursins et son copiste », de Giovanni Colonna, *Mare historiarum*, sur le site web de l'exposition « Choses lues, choses vues » de la BNF, *op. cit.*
[169] GRAFTON, A., « Le lecteur humaniste », *in* CAVALLO, G., et CHARTIER, R. (dir.), *op. cit*, pp.224-225.

inscrite à même la page qui oriente ainsi, malgré lui, celle de tout lecteur ultérieur. Nos actuelles pratiques de manipulation et d'annotation semblent moins une nouveauté absolue qu'un retour à ces pratiques anciennes, délaissées ensuite par l'impression puis l'industrialisation de la transmission des ouvrages, comme si les propriétés du support-écran renouaient finalement avec la souplesse de la technique manuscrite.

Regardons plus attentivement cette première image (à gauche). Le moine lecteur et copiste est ici représenté avec deux livres : l'un, sur ses genoux, est celui où il est en train d'écrire et l'autre, sur son pupitre où l'on aperçoit aussi un autre volume (rouge) et des besicles, est le livre d'origine qu'il travaille à copier. Ses yeux sont fixés sur le volume ouvert sur le pupitre, tandis que ses deux mains entourent celui qui est déployé sur ses genoux : la gauche tient la liasse de pages déjà écrites et la droite porte un stylet entre les doigts. Il est intéressant de noter la manière dont ce moine habite et se situe dans l'espace. Passant sans cesse d'un livre à l'autre, à la façon du dessinateur dont Paul Valéry décrit la dialectique, le chassé-croisé et les incessants allers-retours entre l'œil et la main[170], ses yeux *naviguent* entre les textes. Il ne s'agit pas encore, selon le titre d'un article de Bertrand Gervais, de « naviguer entre le texte et l'écran », mais de naviguer entre les textes eux-mêmes, engageant son corps dans une chorégraphie qui le fait se mouvoir alternativement vers le document à copier et vers celui qu'il écrit, oscillant sans cesse de l'un à l'autre. Le lecteur-copiste s'investit physiquement dans la rencontre du texte, d'une façon qui nous rappelle les pratiques numériques de la navigation où, loin de garder l'œil rivé sur un bloc monolithique et linéaire, on slalome entre les textes au gré d'hyperliens et bascule aisément d'un onglet à un autre. Les mains mobiles, les yeux itinérants, créent une danse lectrice affranchie de l'absorption profonde dans un écrit, qui évoque déjà le parcours autonome du lecteur au sein d'un « texte qui bifurque »[171].

La deuxième image (à droite) provient d'Italie. Il s'agit d'un manuscrit sur parchemin qui date de la première moitié du XIV^{e} siècle. Intitulée *Liber de herbis* par son dessinateur Monfredo de Monte Imperiali, elle représente le philosophe et théologien de langue arabe Averroès, l'un des commentateurs majeurs d'Aristote dans l'Occident latin (1126-1198, à gauche) en train de dialoguer avec Porphyre de Tir (environ 234-305, à droite), philosophe néoplatonicien à qui l'on doit notamment l'édition des *Ennéades* de Plotin et la rédaction d'une *Vie de Plotin*. Tous deux sont dépeints en train de discuter à l'oral selon un art particulier, à travers des lignes d'écriture qui volent d'un bout à l'autre de l'image rappelant la représentation graphique du dialogue dans

[170] VALERY, P., *Degas Danse dessin*, Folio Essais, Paris, 1998.
[171] Voir infra (I.A.2) la définition que Ted Nelson donne de l'hypertexte.

les bandes-dessinées. Il est intéressant de noter dans cette illustration que les deux interlocuteurs sont en fait séparés par près de huit-cents ans d'histoire. C'est par le truchement du livre qu'ils communiquent, ce livre tenu ouvert entre les mains d'Averroès, d'où partent des lignes d'écriture allant vers Porphyre comme si l'ouvrage lui-même parlait, ouvrage dont on peut supposer qu'il s'agit d'une œuvre d'Aristote. Deux éléments attirent surtout notre attention. C'est d'abord l'art du commentaire et du débat entre interprètes qui est ici représenté, rappelant nos pratiques contemporaines, notées plus haut (I.B.3) de la discussion entre lecteurs, à travers une *disputatio* tout aussi codifiée, mais bien moins accessible aux « lecteurs courants », que les outils numériques d'expression des interprétations. C'est aussi, en second lieu, le rôle que cette illustration accorde à l'oralité, telle qu'il est suggéré par les lignes d'écriture qui semblent émaner du livre comme si celui-ci « parlait » lui-même. En ce début du XIV^{e} siècle, nous savons que la lecture des textes à voix haute est en train de laisser progressivement la place à une lecture à voix basse (murmurée, susurrée, « *ruminatio* »), à la fois imposée par les bibliothèques et par l'émergence d'un modèle scolastique de la lecture, puis à la lecture tout à fait silencieuse, jouée dans l'intimité de l'intériorité. Nous ignorons si cette scène imaginaire, convoquant deux locuteurs ayant vécu dans des siècles aussi éloignés, est censée se dérouler à l'époque d'Averroès, de Porphyre ou de l'illustrateur. Toujours est-il que le livre semble être pour ces deux penseurs l'objet d'une appréhension moins visuelle qu'auditive, qui évoque le régime de la lecture propre à l'Antiquité et au haut Moyen âge.

On se souvient en effet que chez les Grecs, la *scripto continua* (absence de séparation typographique entre les mots et de ponctuation) imposait de lire les textes à voix haute. Cette prononciation obéissait à plusieurs fonctions : une fonction pratique, la vocalisation étant nécessaire à l'intelligibilité du texte pour recréer à l'oral les intervalles entre les termes, ainsi qu'une fonction rhétorique, l'orateur étant chargé d'*interpréter* le texte par la voix comme le fait un comédien, en lui donnant ses accentuations, son intonation, son expression, et ce d'autant que l'écrit était dépourvu de toute ponctuation. Pour toutes ces raisons, comme l'indique l'historien Jesper Svenbro, « la *scripto continua* rend la vocalisation pratiquement inévitable. L'absence d'intervalles (ainsi que celle d'une orthographe normalisée) fait de chaque lecture une expérience sonore ». Il ajoute aussitôt :

> Mais il faut aller plus loin. En jouant sur l'étymologie du mot *texte* (du latin « textus », tissu), je dirais que tout se passe ici comme si le texte était fait d'une chaîne écrite et d'une trame orale, qui s'unissent dans la lecture et qui se défont après. Dans une telle conception, que je crois fidèle à l'expérience ancienne du livre, le texte ne serait donc pas un objet statique mais le nom de la relation dynamique entre écrit et

> voix, entre scripteur et lecteur. Le texte deviendrait ainsi la réalisation sonore de l'écrit, cet écrit qui ne saurait se distribuer ou se dire sans la voix du lecteur […] Lire, c'est donc mettre sa propre voix à la disposition de l'écrit (en dernier lieu, du scripteur). C'est céder sa voix, l'instant d'une lecture[172].

Le texte lui-même, chez les Grecs, était ainsi l'objet d'un dialogue entre le scripteur, à travers ses traces écrites, et la voix du lecteur qui l'interprète, le joue et le donne à entendre aux auditeurs. Un tel dialogue était profondément inégalitaire. Notant que « le scripteur qui réussit à se faire lire agit sur l'appareil vocal d'autrui, dont il se sert, même après sa mort, comme d'un *instrumentum vocal*, c'est-à-dire comme de quelqu'un ou de quelque chose à son service, voire d'un esclave », Jesper Svenbro montre qu'une telle conception du texte et de la lecture entrait en conflit avec la définition antique du citoyen, d'une participation à la vie de la cité fondée sur le fait d'être *eleutheros*, « libre, sans contrainte ». Si le lecteur, c'est-à-dire l'orateur, fait usage de son anatomie, par l'intermédiaire de sa voix, pour céder aux désirs du scripteur consignés dans le texte, il se trouve dans une situation de soumission instrumentale dévalorisée par l'axiologie antique, dont Michel Foucault a souligné l'analogie avec le rapport dominant/dominé dans la pratique pédérastique. « Lire », dès lors, « c'est ici se trouver dans le rôle du partenaire passif, méprisé, tandis que le scripteur s'identifie au partenaire actif, dominant et valorisé »[173]. On voit donc que la fabrique orale du texte, dans la relation à distance qui s'institue entre scripteur et orateur, est indissociable d'enjeux de pouvoir, enjeux qu'on retrouve d'une autre façon après le passage à la lecture silencieuse, avec la division spatiale de la page entre le texte original et les multiples couches de gloses qui fera à son tour l'objet de conflits de places et de pouvoir. Dans le cas de notre dialogue d'Averroès et Porphyre, nous ignorons si l'image suggère un tel régime grec de la lecture à haute voix. Il n'en reste pas moins que ce souvenir historique d'une lecture qui fut autrefois vocalisée et interprétée à l'oral montre bien que l'idée de lecteur-*acteur*, dont Weissberg fait le propre du « lectacteur » numérique, semble avoir une longue tradition derrière elle.

Orateur athénien, le lecteur prononce, joue, incarne le texte dans les inflexions de sa voix ; il le fait advenir en engageant la prestation de son corps. Copiste, le lecteur écrit, abrège, commente, il danse et navigue entre les textes à travers une chorégraphie des mains et des yeux. Dans un cas comme dans l'autre, ces figures révolues de la lecture font apparaître la dimension active et

[172] SVENBRO, J., « La Grèce archaïque et classique. L'invention de la lecture silencieuse », in CAVALLO, G., et CHARTIER, R. (dir.), *op. cit.*, page 61.
[173] SVENBRO, J., *ibid*. p.62.

corporelle de cette dernière, qui dès lors, loin d'être le seul fait des supports et dispositifs électroniques, s'enracine en profondeur dans l'histoire de sa pratique. Ces exemples pourraient être complétés par bien d'autres qui révèlent, dans les siècles passés, que la participation physique et matérielle du lecteur au devenir du texte n'est aucunement une nouveauté du numérique. On se souvient notamment du modèle de lecture des lettrés humanistes, dont « les deux objets emblématiques […] sont la roue à livres qui permet de lire plusieurs livres à la fois, et le cahier de lieux communs qui reçoit en ses diverses rubriques les citations, informations et observations recueillies par le lecteur. Tous deux indiquent une pratique savante qui accumule les lectures, qui procède par extraits, déplacements, rapprochements »[174]. De même que l'internaute surfait sur le web d'un fragment textuel à un autre, ou que le lecteur de *La Disparue* suit un itinéraire qui épouse la discontinuité choisie d'un parcours hypertextuel, de même l'intellectuel de l'âge Renaissant utilisait « la roue à livres [permettant] de faire apparaître simultanément devant lui plusieurs livres ouverts, disposés sur chacun des pupitres que comporte l'appareil. La lecture qu'autorise un tel instrument est une lecture de plusieurs livres à la fois. Le lecteur qui la pratique est un lecteur qui confronte, compare, collationne les textes » pour les annoter et pour en extraire « citations et exemples ».

Plus encore, de même que le lecteur de *L'Etranger* sur son iPad personnalise l'allure du texte en modulant, comme on l'a vu, sa police, sa taille, sa couleur et ses dimensions, de même une pratique répandue chez les grands lecteurs humanistes consistait à faire de chaque exemplaire une œuvre unique, dans un travail collaboratif qui associait le lecteur à des intermédiaires de fabrication (artisans, relieurs, enlumineurs, typographes et *cartoila* – c'est-à-dire fabricants et marchands de manuscrits). A la Renaissance en effet, « un texte ne devient pas de lui-même un livre »[175]. Loin des formes canoniques qui ont fini par se cristalliser avec la standardisation de l'imprimerie, il s'agissait pour les lecteurs instruits d'en choisir avec ces médiateurs les illustrations, les miniatures le type de reliure et les peintures faites à la main, et éventuellement les ornements qui portent l'empreinte de leur propriétaire : blasons, initiales, devises. Ces diverses pratiques « laissent penser que les lecteurs vraiment éduqués ne se contentaient pas d'acheter le livre tout fait et de l'utiliser tel quel : ils cherchaient à le personnaliser »[176]. Comme l'observe précisément Anthony Grafton, un tel usage « customisé » du texte – sociologiquement marginal et élitiste à l'époque humaniste – ne saurait que dérouter les lecteurs que nous avons pu être

[174] CAVALLO, G. et CHARTIER, R., « Les modèles de lecture des temps modernes », *Choses lues choses vues* (texte de l'exposition de la BNF consacrée à la lecture), [en ligne] http://expositions.bnf.fr/lecture/arret/01_6.htm (consulté le 13 février 2016). Les deux citations suivantes sont de la même source.
[175] GRAFTON, A., « Le lecteur humaniste », *in* CAVALLO, G., et CHARTIER, R. (dir.), *op. cit*, p.234.
[176] GRAFTON, A., *ibid*., p.239.

avant la conversion électronique, lisant sur papier un texte déjà tout fait, clos, à l'allure fixe, aux détails presque gravés dans le marbre :

> Le livre que lisaient les humanistes, manuscrit ou imprimé, était à nos yeux d'aujourd'hui un objet à la fois familier et étranger. Il était produit en série, mais il subissait une métamorphose et se personnalisait, quand le goût de son propriétaire venait s'ajouter à celui de son producteur […]. Face à son livre, l'humaniste était un peu dans la situation de l'adolescent californien face aux voitures produites à Détroit : il achetait un produit séduisant, fabriqué par des experts pour parler à ses goûts et à ses désirs, mais il remodelait le produit en l'utilisant, lui ajoutait des décorations, bref il le personnalisait comme certains, de nos jours, personnalisent les voitures de série. Cette collaboration active, artistique même, entre producteur et acheteur était la norme. Et cette relation entre le livre et son propriétaire persistera pendant des siècles dans la haute société européenne, alors que, de nos jours, nous acceptons passivement la forme des livres imposés par ceux qui les fabriquent[177].

Nous voyons donc que l'image d'Epinal que nous avons pu avoir d'un lecteur pré-numérique cantonné au rôle passif de simple consommateur culturel, telle que les nouveautés médiatiques seraient en train de la révolutionner, n'a pas de racines si anciennes qu'elle en a l'air dans l'histoire de cette pratique. Au contraire, le modèle de lecture dont nous sommes en train de sortir, silencieuse, solitaire, immersive où le lecteur n'a pas son mot à dire sur l'apparence de l'œuvre, étendu comme Proust sur l'herbe ou dans sa chambre[178], est relativement récent. Peut-être peut-on attribuer sa sédimentation à plusieurs facteurs. D'abord, un facteur technique avec ses répercussions économiques qu'est « la révolution industrielle du XIX^{e} siècle : à un système artisanal de production, où chaque livre est conçu et réalisé pour un client précis, succède un système industriel. […] Son lecteur n'a plus en main un objet personnel plein de chaleur dont il a choisi l'écriture, les illustrations et la reliure, mais un objet froidement impersonnel dont la forme matérielle a été déterminée antérieurement par d'autres »[179]. Mais, outre la reproduction mécanisée du livre et l'absence d'altération qu'elle induit de la part du lecteur, d'autres facteurs semblent faire intervenir des évolutions culturelles, propres à la sociologie et à la pratique de la lecture. On voit se développer à la fin du XVIII^{e} siècle un régime extensif, où des lecteurs plus nombreux lisent en plus grande quantité, et où bien des contemporains décèlent, souvent avec

[177] GRAFTON, A., *ibid*., p.243.
[178] PROUST, M., *Sur la lecture*, Actes Sud, 1993.
[179] GRAFTON, A., *op. cit*., p.234.

crainte, une « fureur de lire » (Fichte), appelant une relation émotionnelle et passionnée du lecteur absorbé dans un roman en lequel il cherche, non une participation active, mais une évasion de l'imaginaire. Bien des commentateurs redoutaient de voir se répandre l'épidémie d'une lecture sentimentale portée par les best-sellers romanesques (*Pamela* de Richardson, *La Nouvelle-Héloïse* de Rousseau), allant de pair avec un retrait du monde, une fuite hors du réel, une dépendance « narcotique » (Fichte encore), d'autant plus que « la lecture silencieuse, en intériorisant toutes les émotions, permettait au lecteur de se retirer bien plus encore dans le monde de l'imaginaire »[180]. C'est donc aussi, solidaire des mutations techniques et pratiques, un ensemble d'évolutions proprement littéraires qui a façonné à la fin du XVIII^e^ et au début du XIX^e^ siècle la figure du lecteur qu'on prend maintenant comme référence, avec le développement fulgurant du roman sentimental et, par la suite, la codification et la stabilisation des formes romanesques dont Alain Robbe-Grillet fait du roman balzacien le point culminant. Il nous faut donc garder à l'esprit que notre idée du lecteur « normal », rivé au texte, livré à son imaginaire, inféodé unilatéralement à son pouvoir triomphal, n'est pas la définition structurelle du sujet-lecteur mais l'une de ses incarnations historiques. Ce n'est que si l'on essentialise l'image du lecteur qui fut historiquement la plus proche de nous, héritée des transformations du livre et du lire datant d'il y a trois siècles, que l'on verra le régime de réception numérique comme une rupture ou une crise sans précédents dans ce qu'est « la lecture ».

Que peut-on retenir de ce regard porté aux ancêtres historiques du lectacteur et du navigateur ? Loin de rompre avec ce que c'est que « lire », ou d'exiger d'y substituer un autre vocable, les modes de lecture contemporains s'inscrivent bien plutôt dans la continuité de cette activité, elle-même tissée d'une série de discontinuités. En nous faisant découvrir que la lecture a jadis été un jeu d'acteur où le lecteur interprétait le texte comme au théâtre, qu'elle a été une danse, une chorégraphie où le lecteur fait œuvre de son corps, qu'elle a été une contribution « active, artistique presque » (Grafton) du lecteur à l'allure plastique de son ouvrage, les gestes du lecteur à l'ère électronique réveillent des figures et des attitudes lectrices que cette pratique a toujours portées en elle au titre de potentialités, mais que l'histoire a passagèrement endormies. L'engagement corporel du lecteur numérique a donc une fonction heuristique : il révèle qu'en dépit de la sédimentation temporaire d'un modèle industriel, la lecture est avant tout un art, une activité productrice de sens, et que la souplesse des supports digitaux lui permet d'instancier cette nature à nouveau. Mais si le rôle du corps lecteur dans le devenir du texte n'est pas le propre du support

[180] WITTMAN, R., « Une révolution de la lecture à la fin du XVIII^e^ siècle ? », in CAVALLO, G., et CHARTIER, R. (dir.), *op. cit*., p.374.

digital, il semble plus problématique d'en dire autant du rôle de l'interactivité dans l'expérience littéraire électronique. En effet, plus que l'engagement sensoriel, n'est-ce pas son caractère actif qui risque de mettre à mal les piliers de l'esthétique, qui fut si longtemps définie comme réception, envoûtement face à un trésor sensible qui nous laisse sans voix ?

2. Participation et performance

Outre la myriade de gestes nouveaux qu'a fait apparaître notre rencontre sensorielle du texte à l'écran, nous avons en effet été surpris de découvrir des formes textuelles qui rompaient avec notre horizon d'attente. En lisant une œuvre de littérature numérique, *La Disparue*, ce qui nous a peut-être le plus frappé était la dimension interactive de ce récit. Le travail de Serge Bouchardon nous a permis de définir l'interactivité comme « une forme de programmation informatique des interventions matérielles du lecteur »[184]. D'autres penseurs ont pu donner à cette notion une caractérisation différente. Philippe Bootz, s'insurgeant contre une vision « techno-centrée » qui ferait seulement de l'interactivité « une propriété de l'œuvre inscrite dans le programme », négligeant le « caractère psychologique » du signe, préfère la définir comme « une propriété de la relation qui s'instaure entre le lecteur et le programme. […] Elle consiste en la capacité que l'œuvre donne au lecteur de pouvoir influencer la composition des signes proposés à sa lecture et en l'obligation que l'œuvre impose au programme de devoir tenir compte de certaines informations fournies par le lecteur »[185]. Il s'agit, comme il le précise, de déplacer le point de vue et le type d'« actant » impliqué dans cette interaction : « selon cette définition, l'interactivité est une propriété de l'œuvre et non plus du seul programme ». Florent Aziosmanoff, théoricien de l'art numérique et ancien directeur de la création au Cube, énonce ainsi ce qu'il considère être la propriété fondamentale de l'interactivité : « l'énonciation de l'œuvre se fait alors *via* la manipulation réalisée par le spectateur lui-même – ce qui met à mal le principe du système formel de l'auteur »[186]. Nous voyons donc que ce mot, abondamment employé aujourd'hui, peut faire l'objet de définitions si différentes que son sens, suggère Catherine Guéneau, est presque « introuvable »[187]. Cependant, il est possible de tirer de ces repères bibliographiques deux éléments qui semblent constants : un pouvoir d'infléchissement de l'œuvre accordé au lecteur-spectateur

[184] BOUCHARDON, S., « Les Récits littéraires interactifs », *op. cit*.
[185] BOOTZ, Ph., *La Littérature numérique*, *op. cit*., chapitre 4.
[186] AZIOSMANOFF, F., *L'Art numérique (Living Art)*, CNRS Editions, Paris, 2010, p.32.
[187] GUENEAU, C., « L'interactivité : une définition introuvable », in *Communication et langage*, n°45, 2005, pp.117-129.

(« intervention » chez Bouchardon, « influence » chez Bootz, « manipulation » chez Aziosmanoff), et une programmation préalable de cette action sur l'événement de l'œuvre, qui dès lors ne peut excéder le cadre prévu et calculé en amont par l'auteur.

Or, ces deux caractéristiques pourraient bien mettre à mal une bonne partie de ce qu'on conçoit habituellement comme l'expérience esthétique. En lisant un livre, loin d'être partie-prenante de la construction de l'histoire, n'aimons-nous pas au contraire oublier bizarrement et passagèrement notre libre-arbitre pour s'adonner à un rêve éveillé ? Ne prenons-nous pas plaisir à découvrir avec surprise une œuvre déjà toute faite, qui s'impose à nous dans l'étrangeté de son existence, une œuvre nécessaire, peut-être cousue de hasards mais désormais inévitable : l'œuvre d'un autre ? N'estimons-nous pas qu'une œuvre est d'autant plus susceptible de nous émouvoir que nous ne pouvons pas la prévoir, et que pour nous toucher, nous affecter, nous bouleverser, elle doit être séparée de nous par la frontière de l'altérité ? Le plaisir que l'art procure est un ravissement. Ravissement, cela veut dire deux choses : c'est un transport admiratif et joyeux mais c'est aussi un enlèvement, une action violente par laquelle l'autre m'arrache de force à moi-même. Quand on lit d'un bout à l'autre un roman tel que *Madame Bovary*, on se surprend parfois à chérir notre propre impuissance. Le texte plaît en ce qu'il est imprévisible, qu'il s'applique à faire naître des attentes pour les déjouer ensuite, que l'on a beau espérer ou redouter une évolution du destin des personnages, on est ravi d'apprendre que ce n'est pas, finalement, la voie que l'auteur a scellée dans la page. Il y a une étrange satisfaction, propre à la jouissance artistique là où elle semble absente des autres sphères de la vie, dans le fait de ne jamais avoir le dernier mot. Quand bien même on serait mécontent du dénouement d'une histoire, il est vain de vouloir la réécrire ou faire des réclamations à l'auteur, de demander aimablement à Flaubert, s'il le veut bien, de faire en sorte qu'au final Emma se ravise et n'absorbe pas une seule goutte du fatal arsenic : une fois que c'est écrit, c'est écrit. On peut déplorer ou regretter, déployer tout un spectre d'interprétations ou imaginer d'autres fins pour se consoler, mais qu'on soit lecteur ou auteur, une fois que le texte est terminé, on ne pourra jamais le changer.

Peut-être même pourrait-on aller jusqu'à risquer une hypothèse : plus le texte nous soumet, et plus il nous plaît. Les livres que nous retenons et dont nous pouvons vraiment dire qu'ils nous ont « plu » ne sont pas ceux qui nous ont laissé indifférent mais ceux qui ont laissé une marque, provisoire ou parfois définitive, ceux dont nous pouvons avoir le sentiment qu'ils nous ont affecté, non seulement d'une kyrielle d'émotions vives sur l'instant de la lecture mais encore de perceptions nouvelles qui prolongent leurs effets jusque dans la vie. Ce n'est pas le livre qui est allé dans mon sens et ne m'a rien appris d'étranger dont je garde le plus beau souvenir : c'est celui qui me choque, et qui me choque maintenant encore, qui a provoqué un séisme intérieur.

On éprouve un curieux ravissement à se sentir éconduit, manipulé, tenu malgré nous en haleine par une histoire fictive dont on ne parvient à cesser de tourner les pages, un ravissement presque érotique, comme le dit Barthes, à être captif de ce qu'on n'aurait jamais écrit et jamais attendu. Car on se sent ainsi neutralisé, soulagé de l'identité forte qu'on porte à bout de bras dans la vie de tous les jours, on éprouve avec bonheur la perte de soi-même : « tout texte "textuel" […], end à la limite à provoquer ou à vivre la perte de conscience (l'annulation) que le sujet assume pleinement dans la jouissance érotique »[188]. Là où ce qu'il appelle le texte de plaisir est « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie » et « est lié à une pratique confortable de la lecture », le texte de jouissance est plutôt celui « qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage »[189]. Mais que se passe-t-il quand loin de me « perdre » dans le texte, quitte à m'y retrouver par le miroir que me tend l'altérité, je m'y perçois, je m'y écris, j'y lis les résultats de mon propre travail ? Où sont le ravissement et la surprise, quand une partie de ce que l'œuvre me donne n'est que le fruit de mes interventions ?

L'interactivité, par son double caractère calculatoire et participatif, pourrait ainsi être une deuxième menace qui pèse sur la « définition » du lecteur et de l'expérience littéraire. C'est en tout cas ce que suggère Jean-François Lyotard, dans une réflexion parue dès 1988 dans son recueil *L'Inhumain*. S'inscrivant dans la filiation kantienne de l'esthétique, il conçoit celle-ci – ou du moins la place du spectateur face à une œuvre – sous le signe de la *passibilité*. Malgré un amalgame qu'on pourrait faire spontanément, la passibilité n'est pas une passivité. Bien plutôt,

> La passibilité comme possibilité d'éprouver (*pathos*) suppose une donation. Si nous sommes passibles, c'est que quelque chose nous arrive, et quand cette passibilité a un statut fondamental, la donation elle-même est quelque chose de fondamental, d'originaire. Ce qui nous arrive n'est d'aucune façon quelque chose que nous avons d'abord calculé, programmé, saisi par le concept. Ou bien si ce à quoi nous sommes passibles a déjà été tramé par concepts, comment peut-il *nous saisir* ? Comment peut-il nous éprouver si déjà nous savons, ou nous pouvons savoir, de quoi, par quoi, avec quoi, pour quoi, c'est fait ?[190]

[188] BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) », *op. cit*.
[189] BARTHES, R., *Le Plaisir du texte*, Editions du Seuil, Paris, 1973, p. 25.
[190] LYOTARD, J.-F., « Quelque chose comme : "communication… sans communication" », *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Klincksieck, 2014, p.109.

Dans son raisonnement, la passibilité qui est au cœur de la sensation esthétique ne s'oppose pas à l'action, mais plutôt à l'interaction, dans son caractère spécifiquement programmé. C'est par sa nature à la fois conceptuelle (c'est-à-dire déterminée par un algorithme, qui éclipse l'énigme majestueuse ou l'« aura » de l'œuvre d'art sous un calcul connaissable) et physiquement participative (s'opposant donc à la faculté qu'a un objet *autre* de nous affecter) que l'œuvre interactive ruinerait le type de sensibilité au beau que nous héritons de Kant. « La requête d'une activité ou "interactivité" fait au contraire la preuve qu'il faudrait plus d'intervention, et que nous en avons donc fini avec le sentiment esthétique », écrit Lyotard. Pour lui, une telle « idéologie interactionnelle » irait même de pair avec une certaine vision contemporaine du sujet que véhicule notre relation à l'œuvre d'art : « Ce qui est visé aujourd'hui, [c'est] que celui qui reçoit ne reçoive pas, c'est qu'il ne se laisse pas décontenancer, c'est son autoconstitution comme sujet actif par rapport à ce qu'on lui adresse, qu'il se reconstitue immédiatement et s'identifie comme quelqu'un qui intervient ». Plus encore, reliant cette conception du rapport à l'art au rapport au monde qui serait socialement ou culturellement promu de nos jours, il poursuit : « Ce selon quoi nous vivons et jugeons est justement cette volonté d'action. Si un ordinateur nous invite à jouer ou nous *laisse* jouer, l'enjeu valorisé est que celui qui reçoit manifeste sa capacité d'initiative, d'activité, etc. Nous sommes ainsi tributaires du modèle cartésien du "se rendre maître et possesseur…" »[191].

Autrement dit, en reprenant les mots de Sartre, le sujet contemporain se caractériserait – du moins d'après ce que nous enseigne sa relation à l'art – par un besoin de se sentir essentiel par rapport au monde. Pour Sartre, l'« un des principaux motifs de la création artistique » est, chez l'auteur, de se sentir essentiel par rapport à l'objet qu'il produit. Car « si nous savons que nous sommes les détecteurs de l'être, nous savons aussi que nous n'en sommes pas les producteurs »[192] : écrire, c'est chercher à devenir créateur d'un monde que l'homme habituellement dévoile. Mais Sartre distingue avec soin le regard de l'écrivain de celui du lecteur, qui se charge justement de *dévoiler* l'écrit et n'a guère besoin de se sentir producteur d'un monde : « dans la perception, l'objet se donne comme l'essentiel et le sujet comme l'inessentiel »[193]. Ces deux gestes de dévoilement et de production sont incompatibles, car précisément l'œuvre de l'auteur à ses propres yeux ne sera jamais celle d'un autre, ce n'est toujours que lui-même et les marques de son propre travail qu'il y reconnaîtra. Aujourd'hui, tout se passe comme si nous cherchions

[191] LYOTARD, J.-F., *ibid*., p.114.
[192] SARTRE, J.-P., *op. cit*., p.45.
[193] SARTRE, J.-P., *op. cit*., p.47.

tous à nous sentir essentiels par rapport au monde. Dévoiler ne nous suffit plus : nous voulons produire ce que nous révélons.

Ce raisonnement a bien des aspects séduisants. Nous y reconnaissons certains traits de notre expérience de *La Disparue*, où l'événement du texte épousait la suite de choix dont on en avait infléchi le cours. Nous y reconnaissons aussi certains modes de l'individuation contemporaine à l'ère du web : exposition de soi dans ses traces numériques, autofiction et construction narrative de soi-même à travers le blog personnel et le profil des réseaux sociaux, dont le sociologue Dominique Cardon montre qu'ils suggéraient une identité devenue plastique et processuelle[194]. Nous voulons tous exister sur le web. Peut-être que de la même façon, nous voulons tous exister à l'intérieur des œuvres que nous découvrons en nous lisant nous-mêmes, nous y inscrivant et nous y marquant, et qu'on assiste aujourd'hui à une nouvelle sorte de *cogito* qui se bâtit par la médiation de l'art : je me trace, donc je suis. Le texte n'est plus une *fenêtre* qui nous ouvre à un ailleurs imaginaire, il n'est plus un *voile* d'autant plus pur qu'il exprime l'impersonnalisation de l'auteur et du lecteur (Mallarmé, Blanchot[195]) : il deviendrait un *miroir* inscriptible, un miroir dont on peut sans cesse corriger le reflet par l'édition. Toutefois, malgré ce que notre participation interactive a de révélateur et de cohérent avec la construction numérique de la subjectivité, nous voudrions montrer qu'elle participe de la structure de la réception littéraire. Ainsi, si nous avons pu lever dans la sous-section précédente une première tension entre le lire et ses pratiques numériques – l'appropriation physique du texte, qui renoue en fait avec son histoire pré-imprimée –, nous allons nous confronter maintenant à cette deuxième tension, par où l'interactivité semble entrer en conflit avec la nature réceptive de l'expérience esthétique. Et si nous avons mobilisé l'histoire de la lecture pour étudier la tension précédente, essayons donc pour prendre la mesure de cette dernière de mobiliser les outils de la sémiologie, pour mieux comprendre au-delà de ses usages historiques le fonctionnement propre à l'œuvre de littérature.

---

[194] CARDON, D., « Se montrer pour faire lien », *La Démocratie internet : Promesses et limites*, Seuil, Paris, 2010 : « Ce phénomène accompagne de nombreux aspects de la transformation de l'individualisme contemporain. L'identité personnelle se donne davantage comme un processus que comme un état, une activité plutôt qu'un statut. La fabrication identitaire épouse étroitement les potentialités des technologies numériques, dont la plasticité et l'interactivité favorisent ce travail de subjectivation, entendu comme un processus continu de (re)création de soi ».

[195] Mallarmé écrivait dans *Crise de vers* que « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots » et dans *Quant au livre* : « Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant. Le sens enseveli se meut et dispose, en chœur, des feuillets ». Blanchot commente ces assertions mallarméennes dans *Le Livre à venir*, et il développe également sa pensée de l'œuvre sans auteur ni lecteur dans *L'Espace littéraire* : « Le livre a en quelque sorte besoin du lecteur pour devenir statue, besoin du lecteur pour s'affirmer chose sans auteur mais aussi sans lecteur », Folio, Paris, 1988, p.255.

Lire un texte littéraire, c'est peut-être, dans une certaine mesure, s'y oublier. Mais c'est aussi nécessairement, et souvent s'en même en prendre conscience, le compléter, par tout un éventail d'opérations grâce auxquelles le sens est non seulement ce qui est écrit mais encore ce qu'y met le lecteur. Ces opérations, nous en avons mentionné certaines en ce qui concerne le processus de compréhension : un signe ne signifie rien, ou alors signifie *trop*, sans le dictionnaire et l'encyclopédie qui permettent selon Umberto Eco d'actualiser une signification pertinente parmi le spectre des possibles qu'il renferme. Parce que le langage est profondément polysémique, qu'il n'est en rien semblable à la « caractéristique universelle » de Leibniz qui attribuerait à chaque concept un signifiant univoque[196], mais qu'au contraire truffé de « défauts » et d'« alternatives lumineuses » comme dit Mallarmé[197] qui font tout le miel du poète, un mot ne fonctionne jamais seul, il a besoin de la coopération d'un lecteur ou auditeur qui l'actualise en l'une de ses valeurs. La réflexion que développe Eco au sujet de l'incomplétude du signifiant s'appuie sur la sémiotique peircienne. Pour Charles Sanders Peirce, en effet, le signifié d'un terme (c'est-à-dire son « objet », la représentation mentale qui lui est associée) dépend d'autres signes dans son entourage qu'il appelle des interprétants. Comme l'explique U. Eco, « Tout signe interprète un autre signe, or la condition fondamentale de la sémiosis, c'est précisément cette condition de régression infinie »[198]. La notion d'interprétation se situe donc à un premier niveau à l'intérieur même du texte, à travers la possibilité qu'ont d'autres signes de refermer ou de recadrer les possibilités sémantiques ouvertes par chaque signe. Mais pour Peirce, la compréhension du signifiant d'un signe dépend aussi de sa valeur pragmatique en tant que précepte d'une action aboutissant à des résultats. En citant la définition que donne Peirce de |lithium|, Umberto Eco montre qu'il s'agit moins d'une définition intensive que d'un *modus operandi*, d'une suite d'opérations à faire pour produire du lithium (« s'il est mélangé avec de la chaux et refondu, il devient alors soluble dans l'acide muriatique »[199]). Autrement dit, une définition énonce le comportement qu'a l'objet lors d'une expérience donnée : « La caractéristique de cette définition – ou mieux de ce précepte, chose beaucoup plus utile qu'une définition –, c'est qu'elle dit ce que le mot *lithium* dénote en prescrivant ce qu'il faut *faire* pour obtenir un contact prescriptif avec l'objet du mot »[200]. On se trouve chez Peirce face à une pragmatique du sens qu'Eco met en relation avec une cosmologie proche du réalisme scotiste : dans la vision peircienne, « la réalité n'est pas une simple Donnée,

[196] Leibniz a réfléchi à de nombreuses reprises à la *characteristica universalis*, notamment dans *De Arte combinatoria* (1666).
[197] Face aux « langues imparfaites en cela que plusieurs », écrit Mallarmé dans *Crise de vers*, le vers « lui, philosophiquement, rémunère le défaut des langues, complément supérieur ».
[198] ECO, U., *op. cit.*, p.45.
[199] Charles Sanders Peirce cité par ECO, U., *ibid.*
[200] ECO, U., *ibid.*, p.46.

mais un Résultat ». Si Peirce « ne s'intéresse jamais aux objets comme ensemble de propriétés mais comme occasions et résultats d'expériences actives », si la détermination du signifié dépend d'une possibilité d'usage empirique, c'est que la sémiotique n'est pas confinée à la sphère close du langage mais tributaire de nos modes d'action dans le monde : « Le système des systèmes sémiotiques, qui pourrait apparaître, de façon idéaliste, comme un univers culturel séparé de la réalité, amène en fait à agir sur le monde et à le modifier ; mais chaque action modificatrice se convertit à son tour en signe et donne naissance à un nouveau processus sémiosique »[201]. Suivant le pragmatisme peircien, nous comprenons que la dimension performative du signe que nous avons vue dans le roman interactif, qui fait dépendre notre compréhension du sens d'une *action* par laquelle nous en faisons l'expérience, n'est pas étrangère au fonctionnement intime de la signification linguistique. L'interactivité n'est qu'une façon parmi d'autres de faire usage du précepte ou du *modus operandi* qu'est tout signifié. Mais il y a plus.

Un texte n'est pas un « signe » comme les autres, et un texte littéraire n'est pas non plus n'importe quel texte. Pour Eco, comme pour Paul Ricœur dans son analyse du « problème du double sens »[202], le texte se distingue de la proposition par sa longueur, mais cette différence quantitative induit aussi une césure qualitative : « un texte se distingue d'autres types d'expression par sa plus grande complexité. Et la raison essentielle de cette complexité, c'est qu'il est un tissu de *non-dits* », ce qui implique qu'« un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur »[203]. Et ce qui est vrai de tout texte en tant que séquence ordonnée et complexe de signes l'est à plus forte raison du texte littéraire, de l'effet spécifiquement esthétique qu'il vise à produire sur son destinataire : « au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désir être interprété avec une marge suffisante d'univocité. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner »[204]. Dans *Lector in fabula*, Eco développe ainsi les différents types de coopérations interprétatives qui aident l'œuvre littéraire à « fonctionner », de la compétence lexicale et grammaticale du lecteur à ses compétences circonstancielles, qui lui permettent d'actualiser des énoncés ambigus grâce à ses connaissances contextuelles et culturelles, comme les scénarios communs, les schèmes et *topoï*

[201] ECO, U., *ibid.*
[202] RICŒUR, P. : « Ce qui définit l'herméneutique, du moins par rapport aux autres niveaux stratégiques que nous allons considérer, c'est d'abord la longueur des séquences avec lesquelles elle opère et que j'appelle textes ». Et « Le texte comporte, outre une certaine longueur par rapport aux séquences minimales avec lesquelles le linguiste aime travailler, l'organisation interne d'une œuvre, […], une connexion interne ». « Le problème du double-sens », *Le Conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Points, Paris, 2013. p.101.
[203] ECO, U., *op. cit.*, p.62.
[204] ECO, U., *op. cit.*, p.63.

littéraires qu'il a tirés de ses lectures antérieures. Umberto Eco envisage d'ailleurs les processus d'actualisation par le lecteur de cette « bouteille à la mer » qu'est le texte sous le signe, comme on l'a vu plus haut, d'un « Lecteur-modèle » postulé par l'auteur dont celui-ci prévoit stratégiquement les actions et réactions. Les métaphores par lesquelles il exprime l'anticipation auctoriale du comportement du lecteur sont éloquentes : le jeu d'échecs, mais aussi la stratégie militaire comme celle de Napoléon face à Wellington, qui semblent faire de la relation auteur-lecteur un cas d'école de la théorie des jeux[205]. En prévoyant son Lecteur-modèle et la manière dont il va interpréter les signifiés, jouant même sur ces interprétations prévisibles pour l'induire en erreur comme dans *Un Drame bien parisien*, l'auteur doit aussi tenir compte de l'existence d'impondérables qui, sur le moment de la lecture, peuvent venir altérer le comportement interprétatif du lecteur effectif par rapport à ce qu'il avait imaginé à l'avance. C'est pourquoi, ajoute U. Eco, « tout bon stratège doit donc tenir compte de ces événements fortuits, par un calcul de probabilités »[206]. Ce *calcul,* comme il le nomme, n'est pas sans nous faire penser au calcul qui préside lui aussi à la conception de l'interactivité programmée. Si nous admettons que le monde littéraire fonctionne comme le décrit Umberto Eco, alors la « programmation informatique des interventions matérielles du lecteur » est une instanciation du Lecteur-Modèle propre aux techniques numériques, mais qui diffèrerait très peu, dans le principe, d'une anticipation comportementale inhérente à la construction par l'auteur de l'effet littéraire.

Cependant, on n'est pas obligé de concevoir l'activité lectoriale et sa participation interprétative sous le prisme stratégique. Il se pourrait bien que l'œuvre littéraire soit intrinsèquement et profondément incomplète par elle-même, indépendamment de toute prise en compte de l'intention de l'auteur. C'est ce que nous dit Wolfgang Iser dans un texte moins connu que son très célèbre *Acte de lecture*, intitulé *L'Appel du texte*. Iser s'accorde avec Eco sur l'idée que le processus de lecture « se compose, d'une part des données formelles d'une construction textuelle qui, d'autre part, ne devient effective que par les réactions qu'elle provoque chez le lecteur »[207]. Mais pour lui, les non-dits textuels ne sont pas forcément les résultantes conscientes du travail de l'auteur qui les détermine au moment de sa création compte-tenu des réactions attendues du lecteur. Ils sont plutôt conçus comme une « indétermination » foncière de l'œuvre. Celle-ci est composée

[205] La théorie des jeux, dont les fondements modernes ont été posés par Oscar Morgenstern et John von Neumann en 1944 (*Theory of Games and Economic Behavior*), est « un ensemble d'outils pour analyser les situations dans lesquelles l'action optimale pour un agent dépend des anticipations qu'il forme sur la décision d'un autre agent ». WIKIPEDIA, « Théorie des jeux », https://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9orie_des_jeux (consulté le 13 février 2016). Umberto Eco ne se réfère pas à la théorie des jeux (qui est surtout utilisée dans le domaine économique) mais il nous semble pouvoir rapprocher ces deux méthodes où l'action de chacun est fondée sur l'anticipation des actions et réactions de l'autre.

[206] ECO, U., *op. cit*., p.67.

[207] ISER, W., *op. cit*., p.9. Les citations suivantes sont extraites de la même source (*L'Appel du texte*).

d'une série irréductible de « vides » que chaque lecteur va combler, ou « policer », en fonction de son expérience propre. L'activité interprétative qui en résulte comme participation au sens n'est donc nullement inscrite dans le texte, ni calculée à l'avance, mais peut prendre des formes indéfiniment variées. Et ce sont justement ces vides, qui induisent la frustration, l'insatisfaction du lecteur et son échec à en comprendre immédiatement le sens, à le lire à même le livre ouvert, qui trament paradoxalement son plaisir esthétique. Car en déployant son effort interprétatif et son imaginaire pour combler les lacunes narratives ou opérer une sélection sémantique dans un énoncé polysémique, il permet au lecteur de « s'impliquer dans la fiction », de prendre conscience de soi par la médiation de l'étrangeté du monde. Cette réflexivité, par laquelle « le roman donne l'impression que nous contemplons moins les événements racontés que notre propre image dans le miroir » n'est aucunement destinée à flatter une quelconque tendance narcissique. Il s'agit plutôt, par le biais de la fiction, de faire l'épreuve d'une ouverture des possibilités du « moi », d'une sortie du « soi-*même* » pour découvrir un « soi » varié et toujours changeant, et dont on réinjecte les possibilités nouvelles jusque dans la toile de la vie même. Le plaisir de la lecture est celui d'une construction de la subjectivité qui se joue de manière dynamique par l'entremise de la rencontre de l'altérité, qui nous permet non pas de « rester soi-même », mais de le devenir et de le découvrir : l'indétermination et les vides rendent en effet « le texte modulable et permettent de transformer durant la lecture une expérience étrangère, celle du texte, en une expérience privée, celle du lecteur. La privatisation d'une expérience étrangère signifie que les propriétés du texte permettent d'annexer ce qui était encore inconnu à "l'histoire de l'expérience personnelle" »[208].

Il nous semble pouvoir dire, en prolongeant cette idée, que la littérature permet au « moi » du lecteur de se vivre sur le mode du *jeu*, de jouer son identité au double sens où l'on la réincarne au travers d'une fiction et où l'on la met en suspens, introduisant un jeu à l'intérieur de ce qu'on est, une oscillation intime qui ressemble à la liberté sartrienne, un excès de l'existence sur l'être. C'est cette épreuve de soi – épreuve au sens presque scientifique, qui met en péril pour découvrir – qui forme selon Iser la principale raison qui « conduit le lecteur à prendre part, encore et toujours, aux aventures du texte » : pourquoi lit-on, pourquoi accepte-t-on de se prendre au jeu et de s'investir dans ce qu'on sait n'être que mensonge ? Car

> Le lecteur peut sortir de son monde, en chuter et vivre des bouleversements catastrophiques, sans se retrouver noyé sous les conséquences. La bénignité des textes de fiction incline à prendre conscience de soi-même – de ces prises de conscience que

[208] ISER, W., *ibid.*

> ne permettent pas habituellement les exigences pratiques du quotidien. De telles prises de conscience nous permettent une liberté de réflexion qui d'ordinaire s'use, se dilapide et est souvent même bradée par la pratique[209].

En lisant *La Vie devant soi* de Romain Gary, je m'ouvre à la possibilité d'avoir été un pauvre garçon élevé par une obèse Madame Rosa, « putain juive » qui prend soin de « gosses qui sont nés de travers » nichés à Belleville en haut d'un immeuble sans ascenseur ; en lisant *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde, je m'ouvre à la possibilité d'être un jeune dandy gravitant parmi les plus hautes sphères de la société britannique et faisant le choix – s'il s'agit d'un choix – de se délester de soi-même dans la peinture pour commettre le mal autour de lui. Par la lecture, je m'évanouis dans les variations imaginatives de mon destin et émancipe ainsi ce que je suis de ma condition, de la force identitaire de mes déterminismes actuels. C'est en cela peut-être que chaque lecteur fait l'épreuve de cette liberté dont parle Iser : ce que j'y découvre, c'est moi par-delà mon conditionnement, moi comme humanité qui explore ce vaste espace de l'humain où rien, à en croire Montaigne, ne m'est étranger. Si je me perçois ou me discerne dans le roman, ce n'est pas au titre d'un « je » figé dans son caractère exact et ses contours définitifs, mais d'un « je » plastique, ouvert à la palette de tout ce qu'il aurait pu être ou pourrait devenir. Le livre, c'est moi à l'éternel conditionnel.

On comprend donc que la participation active du lecteur et l'effet-miroir que lui apporte le texte ne sont pas le propre de l'interactivité numérique, où on reconnaît dans l'événement de l'œuvre la résultante de nos propres actions. Et on comprend aussi que, contrairement à ce que suggérait une interprétation hâtive qui voyait dans l'interaction un nouveau solipsisme du moi, cherchant comme Descartes à se rendre « maître et possesseur » de tout ce qui est autre, l'idée de *mettre du sien* dans le texte n'implique guère un mode d'individuation narcissique. Il s'agit à l'inverse de se vivre sur le mode du jeu : non pas de se réitérer, de répéter une identité dure comme fer à travers la rencontre de l'autre, mais de s'y transformer, de s'y inventer.

Le fonctionnement sémiotique de la littérature qu'Umberto Eco et Wolfgang Iser, chacun à sa façon, ont mis en exergue, nous permet de comprendre que la participation lectoriale fait partie de la structure même de l'expérience littéraire. L'interactivité numérique ne l'annule pas : il la ré-instancie avec la singularité des outils qui lui sont propres. Mais si l'incomplétude textuelle qui pousse chaque lecteur à se lire entre les lignes revêt un caractère structurel, on observe aussi qu'elle s'inscrit dans une évolution historique. Quand Iser parle d'indétermination textuelle, il ne met pas toutes les œuvres littéraires sur le même plan. Il s'étonne au contraire, en mobilisant

[209] ISER, W., *ibid.,* p.59.

trois exemples (*Les Aventures de Joseph Andrews* de Fielding, *La Foire aux vanités* de Thackeray et *Ulysse* de Joyce), de son « accroissement continu » depuis le XVIII^{e} siècle. S'il est vrai qu'on peut se dire de toute œuvre littéraire, tel Proust refermant l'épilogue du *Capitaine Fracasse*, « alors quoi ? ce livre, ce n'était que cela ? », laissant le lecteur frustré sur sa faim, et s'il est vrai que le poète comme le peintre ne font que suggérer un paysage au lieu de nous le livrer en entier, ne nous amenant qu'au « seuil » de ce que nous désirions[210], il existe cependant entre les œuvres des degrés d'incomplétude et d'indétermination divers, que font varier les époques comme les techniques de l'artiste. Les techniques de l'artiste, d'abord : Iser prend l'exemple du roman-feuilleton chez Charles Dickens, où, « par les interruptions qui lui sont imposées, le lecteur est toujours obligé de faire un peu plus jouer son imagination que lors d'une lecture en continu. De ce fait, si un roman-feuilleton laisse une impression différente par rapport au même texte sous forme de livre, c'est surtout parce qu'il ajoute de l'indétermination ou parce que la pause met en valeur l'un des vides, et ce, jusqu'au prochain épisode »[211]. De même, une technique courante par laquelle l'auteur se plaît à infléchir le degré d'indétermination de son texte est son intrusion au cours de l'histoire pour formuler des « commentaires » sur la narration, que ceux-ci soient fermés, orientant le lecteur et comblant les vides à sa place, ou qu'ils accroissent au contraire la part de son travail interprétatif : tel est le cas notamment du texte ironique, *Une Modeste proposition* de Jonathan Swift par exemple, où le lecteur comprend par lui-même que l'auteur veut signifier tout le contraire de ce qu'il écrit, et que son œuvre consiste en une gigantesque antiphrase. L'incomplétude textuelle est donc structurelle, tout comme la frustration du lecteur qui permet l'effet esthétique, mais toutes deux connaissent des degrés, que la technique littéraire et stylistique propre à chaque texte est susceptible de moduler.

Mais ce que montre aussi Wolfgang Iser, outre l'art du découpage et la manière dont l'auteur oriente l'interprétation par la voix de son narrateur, c'est que les « vides » littéraires gagnent en force au cours du temps, impliquant un « degré de "performance" de plus en plus élevé du côté du lecteur ». Dans *La Foire aux vanités* de Thackeray, « le commentateur déploie un panorama de points de vue » si bien que, « confronté à une telle pluralité de perspectives possibles, changeantes et successives, le lecteur se sent presque constamment poussé à faire un choix », tandis que, soixante-dix ans après, « l'indétermination d'*Ulysse* de James Joyce semble avoir échappé

[210] PROUST, M., *op. cit.* : « Et cette brume que nos yeux avides voudraient percer, c'est le dernier mot de l'art du peintre. Le suprême effort de l'écrivain comme de l'artiste n'aboutit qu'à soulever partiellement le voile de laideur et d'insignifiance qui nous laisse incurieux devant l'univers ».

[211] ISER, W., *op. cit.*, p.31. Les quelques citations suivantes sont de la même source.

à tout contrôle ». Dans ce roman presque cubiste, où « les perspectives se télescopent, se superposent, se morcellent et leur profusion finit par harasser le lecteur », et où il faut sans cesse faire un montage entre les points de vue qui interfèrent, « la lecture, puisant dans les perspectives offertes à foison, fonctionne comme un processus de sélection dont l'imaginaire de chaque lecteur fournit les critères. Il faut ainsi mettre beaucoup de soi dans chaque lecture pour que du sens se forme et s'agence »[212]. Ne nous serait-il pas possible, plutôt que de les voir comme une rupture, de concevoir les modes de lecture du récit hypertextuel dans la continuité de cette évolution historique ? Le montage des séquences narratives qui rend le transitoire observable toujours unique à chaque lecture, le parcours autonome du lecteur qui navigue selon l'ordre de son choix entre des fragments textuels délinéarisés, ne s'inscrivent-ils par dans la suite de ce mouvement qui marque selon Iser l'histoire littéraire ? Et si, comme il l'écrit en 1970, la frustration et la participation lectoriales culminent dans « certains textes de littérature contemporaine » (il mentionne Beckett, et nous pourrions ajouter le Nouveau Roman), ne pourrait-on pas envisager l'esthétique de la frustration, l'un des courants majeurs de la littérature numérique française qui fait de l'activité du lecteur « une composante interne de l'œuvre » et « un signe de l'œuvre »[213], dans le prolongement de la frustration dont Proust signalait déjà qu'elle faisait à la fois toute la déception et la vertu de la lecture ?

Arrivés à ce point, nous avons déjà pu éclaircir certaines tensions qui s'étaient présentées à nous – l'interactivité numérique, loin de rompre avec la nature de l'expérience littéraire, n'est qu'une instanciation originale de son fonctionnement –, mais voilà que nous nous heurtons à une nouvelle contradiction. D'un côté, suivant le raisonnement de Wolfgang Iser, nous pourrions affirmer en effet que l'incomplétude est une donnée inhérente à tout texte, indépendant du contexte historique, culturel et technique dans lequel il s'inscrit, et que dès lors, l'interactivité ne présente aucune nouveauté significative par rapport au fonctionnement sémiotique du texte imprimé. Le facteur technologique ne jouerait donc aucun rôle dans l'expérience littéraire qu'une structure invariable prescrit une fois pour toutes. Mais d'un autre côté, en suivant le même raisonnement d'Iser, nous nous apercevons que la participation lectoriale elle-même, cette *praxis* corrélative de l'incomplétude textuelle, connaît des degrés d'intensité contrastés selon des paramètres techniques – propres aux méthodes d'écriture et de publication – mais aussi anthropologiques – la

[212] ISER, W., *op. cit*., p.49.

[213] BOOTZ, Ph., *op. cit*., Philippe Bootz définit ainsi l'esthétique de la frustration, apparue en 1996 avec les *Stances à Hélène* : elle « consiste, pour l'auteur, à utiliser la lecture comme un signe de l'œuvre, signe que le lecteur ne peut pas percevoir à travers sa lecture. Pour le comprendre, il doit connaître quelle signification l'auteur attribue à sa lecture dans l'œuvre, ce qui n'est possible que s'il en prend connaissance à travers des articles ou des textes explicatifs accompagnant l'œuvre. On dit qu'il est alors en position de "méta-lecteur" ».

tendance à un accroissement de l'indétermination littéraire depuis deux siècles, avec l'évolution profonde de notre rapport à l'œuvre qu'elle véhicule. Comment donc se situer dans cette apparente antinomie ? Doit-on en conclure que la participation fait partie de la structure invariable de toute expérience littéraire, que réalise désormais un médium nouveau qu'est l'informatique, pur « support » plutôt que milieu constituant ? Ou faut-il plutôt pencher vers l'idée qu'elle n'est qu'une propriété *possible* de l'expérience littéraire sans lui être essentielle, qui fut plus ou moins actualisée selon les époques et les environnements techniques et l'est tout particulièrement avec les outils qui sont les nôtres ? Autrement dit, l'interactivité est-elle à comprendre comme faisant partie de la structure de la lecture littéraire, ou s'inscrivant dans son devenir historique récent ? La pensée du philologue, médiéviste et poète Paul Zumthor autour de l'idée de performance va nous aider à éclaircir ce nœud problématique.

Dans un texte intitulé « Autour de l'idée de performance », l'écrivain et chercheur fait en effet de la performance le propre de toute expérience de la littérature. Seulement, il nous faut tout de suite ajouter deux précisions. La première, c'est que le terme « performance » et l'intérêt qu'il suscite dans le monde académique et artistique sont relativement récents, cette notion est donc à prendre avec précaution : on l'emploie surtout à partir des années 1950, et elle est aujourd'hui fortement connotée par son usage propre aux arts-plastiques contemporains[214]. Pour autant, si le vocable est étroitement lié à un contexte contemporain, ce qu'il désigne renvoie à des réalités de longue date : la performance pour Zumthor est au principe de l'efficacité textuelle, elle est liée à la structure non-reproductible de chaque acte de lecture face à un texte donné : « la forme se perçoit en performance, mais à chaque performance elle se transmue »[215]. La seconde précision que nous ajouterons, qui nous aidera à lever le paradoxe auquel nous venons de nous frotter, c'est que si la performance fait partie de la structure intime de toute lecture littéraire, elle connaît différents degrés, non pas tant d'intensité mais plutôt d'actualité, selon une échelle graduée qui va du simple « désir » de performance jusqu'à sa réalisation physique à même le corps lisant. Intéressons-nous d'un peu plus près à cette nuance subtile que Zumthor perçoit dans la performance comme potentialisée ou actualisée.

---

[214] Rappelons en un mot que la performance artistique, initiée par le mouvement dada à Zurich, s'est développée en particulier dans les années 1950 et 1960 ; happenings de John Cage (initiateur du mouvement Fluxus) et Merce Cunningham, performances de l'artiste américain Allan Kaprow et de l'artiste allemand Joseph Beuys, poésie-action et poésie sonore de Bernard Heidsieck… Sans pouvoir entrer plus dans le détail de la performance en art contemporain et de son lien avec la performance en littérature, mentionnons tout de même le célèbre essai de Paul Ardenne, *Un Art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (Flammarion, Paris, 2002) : si ce n'est pas notre propos dans ce mémoire, il serait intéressant d'en faire un point de départ pour examiner les relations entre performances littéraires et plastiques contemporaines.

[215] ZUMTHOR, P., *Performance, réception, lecture*, Préambule, Longueuil, 1990, chapitre I, « Autour de l'idée de performance », p.36.

D'une part, qu'est-ce qui nous prouve que la performance est un invariant de la lecture ? C'est en premier lieu qu'elle est appelée par la nature de l'acte de lecture : la performance, que Paul Zumthor définit avec Hymes comme « une conduite dont un sujet assume ouvertement, fonctionnellement, la responsabilité »[216] (à la différence du *comportement* individuel, et de l'*attitude* relative à des normes socio-culturelles), c'est l'interprétation en tant que telle, telle qu'elle ne peut jamais être reproduite à l'identique, c'est la marque du corps et de son poids singulier dans la rencontre entre un sujet et un texte dont la lettre est immuable. En second lieu, la performance comme universel de la lecture littéraire, malgré la variété de ses formes selon les cultures et les époques, rencontre une vérification empirique, que Zumthor souligne à l'aide de ses recherches de médiéviste et d'ethnologue. Ainsi relie-t-il l'oralité de la lecture poétique au Moyen-âge à tout un spectre de pratiques performancielles attachées à la corporéité lisante : les « praticiens de la voix (griots du Burkina-Faso, *rakugota* du Japon, *repentistas* brésiliens, mais aussi divers chansonniers ou diseurs, en Europe et en Amérique) », pour établir cette « constatation empirique, indéfiniment faite et refaite : c'est que la performance est le seul mode vivant de communication poétique »[217]. Pour autant, si la nécessité structurelle de la performance dans l'acte de réception littéraire reçoit une large confirmation historique et anthropologique, force est de constater que notre mode de lecture occidental contemporain – du moins, antérieur au numérique –, rend beaucoup moins *visible* cette participation corporelle au fonctionnement du texte qu'elle ne le fut par exemple avec l'oralité médiévale. Cela signifie-t-il alors qu'il faut remettre en cause son rôle primordial au sein de *toute* communication poétique ? Zumthor répond par la négative. En effet, « on pouvait légitimement se demander si, entre la performance, telle qu'on l'observe dans les cultures à prédominance orale, et notre lecture solitaire et silencieuse, il n'y a pas, plutôt qu'une coupure, une adaptation progressive, le long d'une chaîne continue de situations culturelles offrant un nombre élevé de re-combinaisons des mêmes éléments de base ». Comment expliquer plus précisément cette « adaptation progressive », et comment la caractériser ? Zumthor propose ici une hypothèse qui sera pour nous des plus fécondes : « ce qui dans la performance orale pure est réalité éprouvée, est dans la lecture de l'ordre du désir. Dans les deux cas, on constate une implication forte du corps, mais cette implication se manifeste selon des modalités superficiellement (et en apparence) très différentes, se définissant à l'aide d'un petit nombre de traits identiques »[218].

[216] ZUMTHOR, P., *ibid.*, p.34.
[217] ZUMTHOR, P., *ibid*., p.37.
[218] ZUMTHOR, P., *ibid*., p.37-38.

Ainsi, il y a toujours performance lectrice, que celle-ci se manifeste en acte par le truchement de la voix qui chante le texte ou qu'elle s'exprime dans le cœur du sujet sous forme de désir où elle persévère, latente et souterraine, en tant que projection imaginaire d'un corps qui serait en acte au moment où je lis en silence. La différence ne consiste pas dans la *présence* ou l'*absence* de participation corporelle au texte par le destinataire, mais dans son caractère soit désirant, soit réalisé à même le geste : ainsi, dans le plaisir que nous prenons à la lecture d'une œuvre, il y a toujours la possibilité de le chanter même si ce chant est devenu tout intérieur, toujours aussi la possibilité de le danser même si cette danse se limite à d'insensibles hochements de tête ou au tambour variable de mon cœur qui souligne les moments de crainte, de passion ou de suspense. Même dans la lecture apparemment la plus cérébrale qui exige du corps une posture immobile, droite et neutre, il y a performance dans cette droiture même de mon corps puisque c'est en elle que s'accomplit mon vécu singulier du texte, il y a la performance rêvée où j'imagine, même si c'est en mon for intérieur sans s'extérioriser dans ma voix et mes mains, la manière dont j'aurais pu incarner, déclamer et chorégraphier chaque phrase que je suis en train de lire en silence. La performance, qu'elle soit désirante ou mise en acte, a donc ceci de nécessaire à toute expérience lectrice qu'elle découle immédiatement de notre condition corporelle :

> La notion de performance (en cela même que les éléments en cristallisent autour du souvenir d'une présence) perd toute pertinence dès qu'on lui fait engager autre chose que l'engagement empirique, *hic* et *nunc*, de l'intégrité d'un être particulier dans une situation donnée. La chanson que chantait le camelot de mon adolescence impliquait par ses rythmes (ceux de la mélodie, ceux du langage, ceux du geste) les pulsations du corps de ce chanteur, mais aussi du mien, de nous tous alentour. Il impliquait le battement de vies concrètes à un moment donné ; et ce battement, pendant quelques minutes, était commun, parce que la chanson le maîtrisait, le pliait à son ordre, à son propre rythme[219].

Cette analyse de la performance comme présence du corps lecteur en situation, que celle-ci soit réalisée sous forme de geste ou intériorisée sous forme de désir gestuel, nous aide à progresser dans notre questionnement. Elle nous révèle à nouveau, de manière cohérente par rapport à nos réflexions précédentes, le rôle crucial de l'ambiance toujours singulière de la rencontre sensible de l'œuvre dans son effet esthétique, la causalité profonde qu'exerce ce que nous avions appelé la « berceuse » discrète de l'environnement de réception (I.B.1), avec ses sonorités fortuites et ses hasards, ses odeurs à peine perceptibles et ses irrégularités visuelles, sur le fonctionnement

[219] ZUMTHOR, P., *ibid*., p.42.

poétique en tant que tel. Et en faisant de la performance, de notre participation même muette au sens du texte un invariant littéraire directement imputable à la condition corporelle de l'homme, qui toutefois s'exprime de manière plus ou moins projective ou actuelle, la pensée de Zumthor nous permet aussi de dissoudre le conflit qui enveloppait le statut de la participation numérique. Nous arrivons en effet à la conclusion que celle-ci, tout en participant bel et bien de la structure de l'expérience littéraire, est toutefois dépendante dans ses modes d'expression du milieu historique et technique dans lequel elle prend place. Ainsi, alors que le format imprimé a favorisé cette « lecture solitaire et silencieuse » dont parle Zumthor où la performance se vit sous forme de désir, en revanche les propriétés propres au médium informatique, son mode de préhension, la relation tactile que nous avons avec lui et l'interactivité matérielle qu'il permet, redonnent à la performance son actualité physique, extériorisent à nouveau cet engagement du corps que la pratique imprimée avait repliée dans l'imaginaire. Nous comprenons mieux le rôle imputable à la technologie de lecture dans la dimension corporelle du fonctionnement littéraire : sans introduire de césure radicale (puisque la performance est inhérente à toute lecture), elle est un milieu de réception constituant qui redonne une extériorité physique à une participation lectrice qui fut tantôt éprouvée sur le mode du désir et de la potentialité. Nous concevons dès lors l'interactivité comme le devenir spécifiquement numérique de la performance, telle que celle-ci a eu de nombreuses autres formes variées au cours de l'histoire y compris son propre silence. Interagir avec l'œuvre à l'écran, cliquer, déplacer la souris ou le doigt le long d'une image, marquer de la tête le rythme musical d'une narration multimédia, ce sont donc les visages nouveaux et techniquement déterminés d'une même structure sémiologique : le fait que le texte exige toujours la danse et le geste pour faire sens dans une situation singulière. Le milieu technologique qui est le nôtre n'invente pas la participation gestuelle du lecteur, il ne fait pas non plus que la prolonger avec ses propres matériaux : il rend son actualité et son corps à une sensorialité vivante dont le papier avait favorisé la conversion sourde et intérieure.

Mais voilà qu'en résolvant la deuxième tension qui nous était apparue – entre la contemplation réceptive au cœur du plaisir littéraire, et l'interactivité de la lecture à l'heure numérique –, nous en découvrant comme par le même mouvement une troisième. Si la participation à l'œuvre par nos gestes n'est pas étrangère à la constitution historique et sémiologique de l'expérience littéraire, peut-on en dire autant du troisième étonnement qui nous avait frappés lors de notre phase d'observation : la métamorphose des procédures interprétatives des lecteurs sur le web ? N'est-ce pas cette dernière, en liant sans cesse l'expérience du beau à la recherche du vrai et le plaisir

littéraire à l'analyse théorique, qui est le véritable nœud du conflit entre les habitudes de réception que nous connaissions et ses pratiques numériques ? Pour approcher cette dernière tension propre au sujet esthétique contemporain tel que nous l'avons examiné, nous réfléchirons à partir d'un point de vue non plus historique ou sémiologique comme précédemment, mais esthétique pour mieux cerner les relations entre le beau, le vrai et le légitime dans les productions littéraires et en particulier celles du lecteur.

3. Le droit de porter son jugement

Nous nous sommes étonnés du foisonnement d'interprétations littéraires présentes sur le réseau. En entrant dans un moteur de recherche le nom d'un ouvrage plus ou moins célèbre, nous nous trouvons face à une abondance d'écrits de lecteurs qui prennent différentes formes : blogs personnels, réseaux sociaux comme Babelio avec leurs nombreuses critiques, notes et indexations contributives du patrimoine littéraire, éditions collaboratives de textes comme Textus, ou bases de données qui, comme le Répertoire du NT2, archivent et théorisent la création électronique. D'autres dispositifs pourraient être ajoutés à la liste que nous avons proposée. Outre les plateformes open-source de l'IRI dédiées à l'annotation vidéo (Lignes de Temps) ou textuelle (Coment) déjà évoquées, des initiatives nombreuses permettent à n'importe quel internaute de s'approprier des données culturelles, à l'instar, pour ne citer qu'une des plus connues, des fonctions d'annotation vidéo sur YouTube : « Grâce aux annotations, vous pouvez ajouter du texte, des liens et des zones éclairées sur votre vidéo. Elles vous aident à enrichir le visionnage de votre vidéo en ajoutant des informations qui permettent de susciter l'intérêt des internautes et de créer des interactions »[220]. Deux termes nous invitent à donner une première mise en perspective de cet océan d'écrits que partagent les lecteurs courants : le « web 2.0 » et l'« amateur ». Le *web 2.0* désigne une évolution du web vers le « web social, qui s'est généralisé avec le phénomène des blogs, des forums de discussion agrégeant des communautés autour de sites internet et enfin avec les réseaux sociaux »[221]. Celui-ci aurait d'autre part pour conséquence, selon le sociologue Patrice Flichy, une montée en puissance des « *amateurs*, ces passionnés qui ne sont ni des novices, ni des professionnels, mais de brillants touche-à-tout. Grâce à l'informatique et au web participatif, ils ont investi tous les aspects de la culture contemporaine. Foisonnantes, souvent

[220] Page Google dédiée à l'aide YouTube, https://support.google.com/youtube/answer/92710?hl=fr (consulté le 16 février 2016).
[221] WIKIPEDIA, « Web 3.0 » [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Web_3.0 (consulté le 16 février 2016).

pionnières, leurs pratiques ont bouleversé la manière de créer des œuvres, de diffuser l'information, de produire de la connaissance, de militer »[222]. Pour Patrice Flichy, le *Sacre de l'amateur* incarne une transformation politique : il « contrebalance l'élitisme de nos sociétés et prolonge la démocratisation politique et scolaire que nous connaissons depuis deux siècles. Un nouveau règne s'annonce, qui brouille toutes les frontières : celui du *pro-am* (professionnel-amateur), citoyen-acteur, expert autodidacte, créateur à part entière »[223]. Utopie, récupération marketing ou véritable levier de l'horizontalisation sociale ? Le bouillonnement herméneutique qu'on décèle sur la Toile paraît en tout cas intimement lié à cette figure cruciale qu'est l'amateur. Mais elle n'en reste pas moins surprenante pour un œil habitué aux procédures interprétatives cristallisées par l'imprimé.

En effet, deux principaux étonnements sont nés de notre observation des dispositifs interprétatifs numériques. Le premier, épistémologique, a trait au problème de leur *légitimité* au moment où les certifications classiques sont mises à mal ; et le second, esthétique, à celui de leur *style* dont on a vu qu'elle semblait délaisser l'analytique pour le poétique. Dans cette dernière sous-section, nous nous pencherons plus précisément sur ces deux interrogations. Nous chercherons à comprendre comment le devenir numérique de l'interprétation s'articule avec les fondements du processus esthétique et le type de subjectivité qu'il suppose.

La première question qui nous interpelle est bien de savoir : qu'est-ce qui *autorise* ces interprétations ? Quelle légitimité peut-on accorder à l'une ou à l'autre ? Comment trancher si elles se contredisent, à partir du moment où leur profération ne repose ni sur un savoir, ni sur une expertise qui précède la prise de parole ? Ont-elles toujours une valeur, si ce n'est plus une personne certifiée qui nous propose un éclairage sur l'œuvre, comme pouvait l'être un critique ou un journaliste professionnel, un écrivain déjà reconnu, ou encore un théoricien gradé par l'université ? Qu'est-ce que cela nous apporte de découvrir sur Babelio ce qu'un lecteur inconnu a pensé du *Château* de Kafka, et l'avis contraire qu'un autre lecteur inconnu a de cette œuvre ? Et si sur Textus un commentateur détecte une référence qu'un autre commentateur dément mordicus, qui nous permet de dire qui a raison ? Il nous semble que cette problématique de la légitimité peut être levée si l'on relit un texte qui a marqué la réflexion esthétique du XVIII[e] siècle : les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Dubos.

[222] FLICHY, P., *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Seuil, Paris, 2010, dernière page de couverture. C'est nous qui soulignons.
[223] FLICHY, P., *ibid.*

Dans une section de cet ouvrage paru en 1719, Jean-Baptiste Dubos s'interroge sur « la manière dont la réputation des poètes et des peintres s'établit »[224]. Et, à l'antithèse des pratiques qui ont dominé les débuts de la critique jusqu'à son époque, ce n'est selon lui ni les « gens de métier » qui sont le mieux placés pour juger une œuvre (d'autres artistes, qui connaissent les rouages de leur art), ni les rationalistes, qui voudraient faire dépendre ce jugement de règles connaissables. C'est le public. Le public, précise-t-il, n'est certainement pas infaillible et il ne convient pas de prendre tous ses propos pour parole d'évangile. Il peut se laisser induire en erreur, et ce précisément par son adhésion aveugle à l'autorité des gens de métier. « Il a la facilité de se laisser troubler dans son jugement par les personnes qui font profession de l'art auquel l'ouvrage nouveau ressortit. Ces personnes […] obscurcissent donc la vérité, de manière que le public reste durant un temps dans l'incertitude ou dans l'erreur ». Mais, ajoute aussitôt Dubos, « ce premier temps écoulé, le public apprécie un ouvrage à sa juste valeur, et il lui donne le rang qu'il mérite, ou bien il le condamne à l'oubli. Il ne se trompe point dans cette décision, parce qu'il en juge avec désintéressement, et parce qu'il en juge avec sentiment »[225]. Avec sentiment ? Mais quelle légitimité peut bien apporter le sentiment ? C'est que, si l'on se fie à la *Poétique* d'Aristote, ou du moins à la lecture qu'en fait Racine, dans un poème dramatique « la principale règle est de plaire et de toucher »[226]. C'est inscrit dans cette conception aristotélicienne de l'art que Dubos établit la priorité, dans le jugement de goût, du sentiment sur le discernement.

> Non seulement le public juge d'un ouvrage sans intérêt, mais il en juge encore ainsi qu'il en faut décider en général, c'est-à-dire par la voie du sentiment, et suivant l'impression que le poème ou le tableau font sur lui. Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent. […] Or le sentiment enseigne bien mieux si l'ouvrage touche et s'il fait sur nous l'impression que doit faire un ouvrage, que toutes les dissertations composées par les critiques pour en expliquer le mérite et pour en calculer les perfections et les défauts. La voie de discussion et d'analyse, dont se servent ces messieurs, est bonne à la vérité, lorsqu'il s'agit de trouver les causes qui font qu'un ouvrage plaît ou qu'il ne plaît pas, mais cette voie ne vaut pas celle du sentiment lorsqu'il s'agit de décider de cette question. […] Le raisonnement ne doit donc intervenir dans le jugement que nous

[224] Il s'agit du titre de la section XXI de la partie II de l'ouvrage. DUBOS, J.-B., *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Pierre Jean Mariette, 1733, texte disponible sur Wikisource [en ligne], https://fr.wikisource.org/wiki/R%C3%A9flexions_critiques_sur_la_po%C3%A9sie_et_la_peinture (consulté le 16 février 2016).
[225] DUBOS, J.-B., *ibid.*, partie II, section XXI.
[226] RACINE, J., Préface de *Bérénice*, Les Classiques Hachette, 2006.

> portons sur un poème ou sur un tableau, que pour rendre raison de la décision du sentiment et pour expliquer quelles fautes l'empêchent de plaire, et quels sont les agréments qui le rendent capable d'attacher. Qu'on me permette ce trait. La raison ne veut point qu'on raisonne sur une pareille question, à moins qu'on ne raisonne pour justifier le jugement que le sentiment a porté[227].

La légitimité qui revient au public dans l'évaluation d'une œuvre est donc fondée sur la légitimité du sentiment en tant que critère de ce jugement, elle-même fondée sur la nature même de l'art et de l'effet esthétique aux yeux de Dubos. C'est parce que c'est essentiellement le sentiment qui fait la valeur d'une œuvre d'art, et non le respect de règles que rétribue les « gens de métier », que le sentiment est le mètre le plus juste et le plus rigoureux pour décider de leur qualité, au détriment du raisonnement qui ne saurait qu'être admis dans un second temps pour rendre compte de ce qu'a dit le sentiment. La conséquence, au premier abord, c'est que *tout le monde* est légitime à formuler son jugement. Il n'y a pas besoin de connaître les règles de l'art ni d'avoir une connaissance d'aucune sorte : « Tous les hommes doivent donc être en possession de donner leur propre suffrage, quand il s'agit de décider si les poèmes ou les tableaux font l'effet qu'ils doivent faire »[228]. Car à la différence des règles, dont la connaissance n'est absolument pas universelle (certains les ont apprises, d'autres non), le sentiment appartient à tout homme sans discrimination. Dubos cite Cicéron pour appuyer cette universalité de principe : « Tous les hommes, à l'aide du sentiment intérieur qui est en eux, connaissent sans savoir les règles, si les productions des arts sont de bons ou de mauvais ouvrages »[229]. Dans une certaine mesure, cette idée du sentiment chez Dubos, inné, non-appris et partagé par tous, pourrait nous faire penser à la voix intérieure dont Rousseau fait le critère du jugement moral : « Conscience ! conscience ! instinct divin, immortelle et céleste voix ; guide assuré d'un être ignorant et borné, mais intelligent et libre ; juge infaillible du bien et du mal, qui rend l'homme semblable à Dieu, c'est toi qui fais l'excellence de sa nature et la moralité de ses actions »[230]. Ce sentiment intérieur, immédiat et universellement partagé dont parle Dubos entretient bien des ressemblances, dans le domaine esthétique, avec la conscience dont Rousseau fait la clé de voûte du jugement éthique. Comment caractériser un peu plus précisément ce sentiment ?

Dubos le dépeint au moyen d'une très belle métaphore : « C'est ce sixième sens qui est en nous sans que nous en voyions les organes. C'est la portion de nous-mêmes qui juge sur l'impression

[227] DUBOS, J.-B., *op. cit.*, partie II, section XXII.
[228] DUBOS, J.-B., *ibid.*, partie II, section XXII.
[229] Cicéron cité par DUBOS, J.-B., *ibid*.
[230] ROUSSEAU, E., *Emile ou de l'éducation*, GF, Paris, 2009. Livre IV, « Profession de foi du vicaire savoyard », §1038.

qu'elle ressent, et qui, pour me servir des termes de Platon, prononce sans consulter la règle et le compas. […] Le cœur s'agite de lui-même et par un mouvement qui précède toute délibération, quand l'objet qu'on lui présente est réellement un objet touchant, soit que l'objet ait reçu son être de la nature, soit qu'il tienne son existence d'une imitation que l'art en a faite »[231]. Il est intéressant de remarquer cette ambivalence du sentiment qui semble chez Dubos tout proche de la sensation, là où tous les deux plus tard se sépareront pour autonomiser le sentiment de son ancrage corporel. A l'inverse, chez Dubos le sentiment s'incarne dans la chair, dans les sens et la sensorialité du corps : « ce sixième sens qui est en nous sans que nous en voyions les organes ». L'emploi de l'article démonstratif « ce » est lui-même significatif. L'auteur évoque ce sixième sens comme si nous le connaissions déjà, comme si nous l'avions *senti* intuitivement en nous-mêmes avant qu'il ne nous en parle. C'est donc ce sixième sens invisible qui constitue le pivot de tout l'édifice esthétique et garantit la faculté universelle de tous à juger d'une œuvre d'art par sentiment. Nous pourrions ainsi rapprocher prudemment ce « sixième sens » valorisé par Dubos du « *sensus communis* » (sens commun) qui forme chez Kant le fondement invisible du jugement esthétique.

Comme on sait, l'originalité du beau kantien est qu'il « plaît universellement sans concept »[232]. Cette dissociation paradoxale de l'universalité et du concept (dont on attend qu'il soit partagé par tous les entendements) signifie en réalité qu'il y a une communicabilité universelle dans le jugement de type « ceci est beau ». Communicabilité universelle ne signifie pas unanimité *de fait* entre tous les hommes autour d'un même objet : elle implique seulement que chaque sujet qui fait l'expérience du beau à l'occasion d'un objet, objet qui éveille en lui le « libre jeu » de ses facultés d'imagination et d'entendement, peut supposer *en droit* que tous les autres seraient saisis d'un semblable libre jeu des facultés à l'occasion du même objet. Et pour enraciner cette communicabilité dans une universalité qui ne soit pas conceptuelle, Kant suppose l'existence d'un « sens commun » présent chez tous les êtres sensibles, grâce auquel il est permis de penser cette validité intersubjective de chaque jugement de goût. C'est ce qu'il fait au paragraphe XXI de la *Critique de la faculté de juger* :

> Or, comme elle [c'est-à-dire : l'harmonie des deux facultés] doit pouvoir être universellement partagée, et par conséquent aussi le sentiment que nous en avons (dans une représentation donnée), et que la propriété qu'a un sentiment de pouvoir être universellement partagé suppose un sens commun, on aura raison d'admettre ce sens

[231] DUBOS, J.-B., *op. cit*, partie II, section XXII.
[232] KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, §9 de l'Analytique du beau, « Définition du beau tirée du second moment ».

> commun sans s'appuyer pour cela sur des observations psychologiques, mais comme la condition nécessaire de cette propriété et qu'a notre connaissance de pouvoir être universellement partagée, et que doit supposer toute logique et tout principe de connaissance qui n'est pas sceptique[233].

On voit ici que, malgré le parallélisme de ces deux « sens » (sixième sens et sens commun), on a affaire chez Dubos et chez Kant à des raisonnements et des styles philosophiques très hétérogènes. Dubos pose, devine, *sent* l'existence de ce « sens » et en est intimement et intuitivement convaincu ; Kant pour sa part ne le sent pas, il le déduit, le construit au titre d'hypothèse théorique et nécessaire, de la même manière qu'il construit la liberté, par elle-même indémontrable, pour fonder sa théorie de l'action morale dans la *Critique de la raison pratique*. Malgré tout, il y a chez l'un comme chez l'autre une légitimité universelle du jugement de goût qui est au cœur même de toute l'esthétique. On comprend donc que le sentiment, le fait de parler sans savoir et de s'autoriser, sur le web, à juger, évaluer, critiquer une œuvre sans aucune expertise préalable, est un critérium suffisant pour prendre la parole.

Mais revenons à Dubos. Peut-on en conclure avec lui que n'importe qui, absolument n'importe quelle personne qui émet un jugement artistique, dit juste et dit vrai nécessairement ? Pas exactement. Dubos restreint quelque peu l'étendue de ce qu'il nomme *public*. « Le mot de public ne renferme ici que les personnes qui ont acquis les lumières, soit par la lecture, soit par le commerce du monde ». Et quelles sont alors ces « lumières » ? « Le public dont il s'agit ici est donc borné aux personnes qui lisent, qui connaissent les spectacles, qui voient et qui entendent parler de tableaux, ou qui ont acquis de quelque manière que ce soit ce discernement qu'on appelle *goût de comparaison* »[234]. Pour notre part, nous pourrions comprendre cette notion de lumières de deux façons différentes. Il s'agit, tout d'abord, de l'autonomie, l'un des principes essentiels du mouvement des Lumières, qui commence à peine alors à se répandre sur l'Europe. En ayant lu des livres, vu des spectacles et tableaux et s'étant ainsi construit ce que l'on appellerait aujourd'hui une culture générale, le spectateur éclairé peut juger seul d'une œuvre nouvelle, guidé seulement par ses ressources intérieures, sans se mettre sous la tutelle d'une autorité ni se laisser induire en erreur, comme on l'a vu plus haut, par le raisonnement hâtif des « gens de métier ». Et cette autonomie en second lieu, le public l'acquiert non par une connaissance des règles des arts, mais par une fréquentation empirique de ces derniers, un contact assidu des œuvres qui lui octroie un « goût de comparaison », une faculté de comparer qui va de pair avec celle de juger.

[233] KANT, E., *ibid*., §21 de l'Analytique du beau.
[234] DUBOS, J.-B., *op. cit*., partie II, section XXII.

Autrement dit, ce public, c'est celui des amateurs. Ce qu'on appelle aujourd'hui l'amateur, qui n'a pas de formation ni de certification artistique mais fréquente assidument les œuvres en autodidacte, est-il si différent du public éclairé que dépeignait Dubos ? Et ne trouve-t-il pas dans le web toute la matière empirique, étant donné la quantité d'œuvres que le réseau rend visibles, à former le « goût de comparaison » qui fait toute la légitimité de son jugement ? Le public numérique des amateurs semble réunir les deux critères que Dubos estimait, à l'époque de la naissance de la critique d'art, être constitutifs d'un jugement de goût valable : le *sentiment*, universellement partagé, et l'*expérience* sensible des œuvres qui s'acquiert par la pratique. A l'instar de La Font de Saint Yenne, auteur en 1747 d'un des premiers grands ouvrages de critique d'art, il peut s'affirmer en « spectateur désintéressé et éclairé qui, sans manier le pinceau, juge par un goût naturel et sans une attention servile aux règles »[235], et il y est habilité par la nature même des œuvres d'art en ce qu'elles s'adressent à sa sensibilité.

Mais un deuxième élément nous a étonnés dans la profusion d'interprétations sur le web : outre la question de leur légitimité, il s'agit de leur style. On a remarqué en effet que nombre d'écrits de lecteurs au sujet des livres qu'ils ont lus revêtaient eux-mêmes un aspect littéraire, émoussant la frontière qui nous semblait jusqu'ici évidente entre recherche et création. Cette poéticité des critiques transparaissait dans le cas de blogs comme *L'Oreille tendue*, où l'auteur s'autorise un style d'écriture plus léger qu'un article académique classique, jouant sur l'humour et l'incarnation dans un personnage fabuleux, aussi bien que dans les fan-fictions où l'interprétation, et la manière qu'a le lecteur de combler les vides d'un texte par son propre imaginaire, prend l'allure d'un récit narratif et fictionnel. C'est aussi ce que nous avons aperçu à propos du Répertoire du NT2. La forme de cette gigantesque base de données d'œuvres hypermédiatiques, nous l'avons vu, s'inscrivait elle-même dans une esthétique cohérente avec celle des mouvements artistiques dont elle témoigne, comme si son style se mettait à l'école de son objet. Cela se traduisait tout d'abord par une forte présence *matérielle* des œuvres en question au sein du dispositif : à travers les captures d'écran nombreuses et les navigations filmées qui permettent à l'utilisateur d'avoir une expérience directe de l'événement multimédia, le Répertoire se détache de la facture traditionnelle d'un travail de recherche – un texte uniquement linguistique –, pour devenir en même

[235] LA FONT DE SAINT YENNE, E., *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Chez Jean Neaulme, 1747, p.4 de cette édition numérisée sur Google Books. On pense aussi au mot de Diderot dans le *Salon de 1767* : « Au reste, n'oubliez pas que je ne garantis ni mes descriptions, ni mon jugement sur rien, mes descriptions parce qu'il n'y a aucune mémoire sous le ciel qui puisse remporter fidèlement autant de compositions diverses, mon jugement parce que je ne suis ni artiste ni même amateur ». Chez J.-L.-J Brière Librairie, p.466 de cette édition numérisée par Google Books.

temps un lieu d'exposition, avec sa scénographie propre. La rencontre sensible des œuvres est privilégiée, avant toute construction théorique. Le Répertoire se réclame ainsi d'une approche abductive (Christian Besson)[236], qui ne part pas d'un cadre conceptuel pour analyser les œuvres mais avance peu à peu par induction, au fil de la pratique, à l'instar de la taxonomie des modes d'interactivité que les assistants de recherche du NT2 ont élaborée à force de tâtonnements, à même leur expérience des œuvres et non par un raisonnement déductif[237]. A l'école de la création numérique, le Répertoire l'est aussi par le mode de navigation qu'il propose. Une place de choix est accordée à l'hypertextualité grâce à un jeu d'hyperliens internes tramant un labyrinthe dans lequel le lecteur du site, assemblant à sa manière les divers contenus interprétatifs délinéarisés, compose à chaque fois son propre parcours de lecture autonome. Naviguant, cherchant et articulant les données dans cet espace lui-même multimédia, c'est au lecteur de tracer des ponts entre les œuvres et de procéder à une mise en réseau signifiante, de la même façon que, face au récit littéraire interactif, il prend à sa charge le « montage » des séquences narratives. Une telle perspective de « recherche-création » semble bien faire pencher le discours critique du côté de l'expérience créative, en lui faisant adopter une poétique de l'interface harmonieuse avec celle des œuvres qu'il étudie.

Mais en même temps, on voit s'amorcer un mouvement réciproque. De même que la recherche et la critique d'art dans leur forme numérique intègrent en leur sein l'esthétique de leurs objets, de même la création artistique semble, pour sa part, absorber des fonctions propres au discours théorique. Nous avions vu (I.A.3) que ce que Serge Bouchardon appelle les « récits littéraires interactifs » ont une forte valeur heuristique en ce qu'ils nous permettent de questionner le récit et la littérature elle-même. Non seulement ils jouent ce rôle heuristique aux yeux du chercheur, mais aussi, ils l'intègrent en profondeur dans leur propre démarche artistique. En effet, écrit S.

[236] Bertrand Gervais et son équipe s'appuie en effet sur la pensée du critique d'art Christian Besson, en particulier son essai *Abductions : treize essais sur des œuvres du temps présent suivi de L'œuvre et son interprétant*, Genèse, Mamco, 2006. Besson définit ainsi le concept d'abduction, en s'appuyant sur C. S. Peirce : « Abduction désigne chez lui la forme d'inférence – distincte de la déduction et de l'induction – que l'on fait lorsque, partant d'un constat singulier, on suppose qu'il pourrait être un cas relevant d'une règle plus générale. […] Chacun des essais monographiques part donc d'un détail qui a retenu mon attention ».

[237] GERVAIS, B. et le COLLECTIF NT2, *op. cit.* : « Un survol des typologies de l'interactivité (Dinkla, Manovich, Ryan) a montré les limites pragmatiques des catégories articulées à partir de modèles déductifs. Elles permettent d'obtenir un portrait cohérent des formes d'interactivité, un portrait à forte adéquation interne, mais à très faible adéquation externe, puisque peu efficace à décrire les véritables demandes faites à l'internaute au cours de sa navigation. Notre liste des mots-clés liés à l'interactivité est constituée de trente-neuf entrées qui cherchent à décrire le plus exactement possible les relations entre l'internaute et les dispositifs utilisés. Le niveau d'abstraction y est faible, mais les termes de la typologie permettent, préalablement à toute théorisation, de décrire les gestes nécessaires à la manipulation du média. La réflexion sous-tendue par cette démarche est qu'il importe de régler les problèmes de manipulation des œuvres avant de penser à développer des stratégies de compréhension et d'interprétation plus élaborées ».

Bouchardon, « le récit littéraire interactif consiste avant tout en une *réflexion* (à la fois interrogation et jeu de miroirs) sur le récit et son dispositif, une attitude critique et distanciée à l'égard du récit »[238]. Sa nouveauté médiatique et son statut de « genre en constitution » lui permettent en effet d'interroger et d'expérimenter *de l'intérieur* la nature et les conditions du fait littéraire, comme si la littérature se tendait un miroir à elle-même. Cette structure spéculaire par laquelle l'œuvre se questionne à l'épreuve de sa technicité est selon Serge Bouchardon l'une des clés de compréhension de l'art numérique : « Le récit littéraire interactif fait ainsi retour sur lui-même, de façon spéculaire, afin d'explorer tout à la fois une architecture matérielle inédite et une façon de l'organiser comme cadre constitutif du sens. C'est dans ce contexte que se manifestent des figures réflexives : la monstration du dispositif, du travail d'*écriture* de l'auteur ou encore de l'activité du lecteur […]. Le dispositif et les processus qu'il met en jeu se *voient* ainsi exhibés, représentés, *fictionnalisés* »[239]. Pour le chercheur à l'UTC, aussi auteur de récits électroniques, ce caractère réflexif et même théorique de la création interactive s'inscrit dans un geste propre à la modernité littéraire (il cite le Laurence Sterne de *Tristram Shandy* et le Diderot de *Jacques le fataliste*) où l'auteur, fidèle à l'élan de Cervantès, s'institue en critique et philosophe de son art. Comme l'affirme Serge Bouchardon,

> Les récits littéraires interactifs questionnent également la littérature en mettant à jour des *impensés* d'une certaine tradition critique. Parmi ces impensés, nous pouvons signaler notamment le poids du dispositif technique dans toute production et réception littéraires. Nous avons même avancé l'hypothèse que la littérature numérique était avant tout une littérature *théorique* sur l'activité littéraire, une critique réflexive en acte de la littérature. […] La littérature numérique est le lieu d'expérimentations (sur le texte, la lecture, la narrativité, les genres…)[240].

Un tel propos semble parfaitement trouver écho dans notre propre expérience de *La Disparue*. Au cours de celle-ci, nous avons fait l'épreuve de notre condition de lecteur-détective décodant les pactes de lecture spécifiques que lui offrent une nouvelle technique de la textualité, par une mise en abîme qui nous révélait comme protagoniste de l'enquête. Tout au long de notre lecture, nous avons noté la façon dont maintes figures stylistiques se trouvaient littéralisées et matérialisées par le nouvel environnement médiatique : les mondes possibles devenaient à l'heure de la navigation à choix multiples des adresses matérielles effectivement différentes sur le web ;

[238] BOUCHARDON, S., « Les récits littéraires interactifs », *op. cit*.
[239] BOUCHARDON, S., *ibid.*
[240] BOUCHARDON, S., *ibid.*, c'est l'auteur qui souligne.

la recherche de vraisemblance s'incarnait dans le « réalisme des réseaux », tandis que la manipulation interactive nous permettait de *sentir* directement, à même le geste, les sons, les images et ambiances ce que les figures de rhétorique ne font habituellement que suggérer ou décrire. Une œuvre comme *Désir insuffisant* de Philippe Bootz, évoquée plus haut et rattachée à l'esthétique de la frustration, avait pour objet de questionner le statut et le rôle du lecteur dans l'événement de l'œuvre littéraire, en faisant *voir* au lecteur son propre comportement de navigation ; et de même nombre d'œuvres s'offrent comme de profondes méditations sur le genre, la trace numérique (*Etant donnée* de Cécile Portier) ou la place de l'auteur (*La Disparition du général Proust* de Jean-Pierre Balpe[241]), à l'heure de – ou plutôt à la lumière de – leur devenir électronique. La matérialisation occupe ainsi, paradoxalement, un rôle éminemment théorique. Le devenir-physique de ce que la littérature a de latent, en nous donnant à voir et à expérimenter ses « impensés », joue le rôle d'une invite à la réflexion. Le lecteur devient tel l'écrivain zolien un observateur et un expérimentateur tandis que la littérature, à l'image de la méthode expérimentale de Claude Bernard, s'élève en science expérimentale de la littérature.

Cette inscription esthétique de la théorie littéraire au sein même de la création n'est pas étrangère à ce que l'on peut observer dans les autres arts. Indépendamment même du support digital, ce caractère autoréflexif de l'œuvre rappelle certains traits de l'art contemporain d'avant-garde de la seconde moitié du XX^{e} siècle. A son sujet, le philosophe américain Arthur Danto, grande figure de l'esthétique analytique, écrivait en 1993 que l'art tendait à assumer de plus en plus le rôle d'une philosophie de l'art. Depuis les « objets-questions » de Duchamp, qui, comme *Désir insuffisant*, ne sont actualisés en tant qu'œuvres que grâce à la médiation d'un discours et d'un contexte institutionnel, la création plastique « pose la question de la nature philosophique de l'art depuis *l'intérieur* même de l'art ce qui implique que l'art est déjà une philosophie »[242]. On pense aussi à Nelson Goodman qui, dans *Manières de faire des mondes*, proposait de substituer à la question « qu'est-ce que l'art ? » une autre, moins essentialiste et plus contextuelle, « quand y a-t-il de l'art ? », à laquelle on peut répondre au moyen d'un réseau convergent d'indices qu'il appelle « symptômes de l'esthétique ». On ne peut pas dire qu'une chose « est » une œuvre ou non : elle peut être *à certains moments* dotée d'une fonction symbolique, et ce non seulement selon ses caractéristiques propres et objectives (densité syntaxique et sémantique, complétude, exemplification, et référence multiple, indique Goodman), mais aussi en fonction d'indices externes comme par exemple sa mise en contexte muséale. Des objets utilitaires (l'urinoir utilisé

[241] Voir plus loin pour davantage d'explications sur le thème de l'auteur dans cette œuvre (II.A.1).
[242] DANTO, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia Classics in Philosophy, 2005, chap. I (ma traduction).

par Duchamp pour la *Fontaine*) peuvent parfois être actualisés comme symboles, de même que selon le célèbre exemple de Goodman, une toile de Rembrandt « cesse de fonctionner comme œuvre d'art dès lors qu'elle est utilisée pour reboucher une fenêtre ou comme couverture »[243]. Ainsi, un même objet (une pierre par exemple) peut fonctionner tour à tour comme une chose banale (si elle est trouvée au bord de la route) ou comme œuvre d'art (si cette même pierre est exposée dans un musée) : tout dépend de critères relatifs à l'écosystème de sa diffusion.

Ce retour critique sur soi par lequel l'art interroge ses propres conditions d'existence est sans doute particulièrement manifeste dans les œuvres apparentées à l'art conceptuel. L'historien de l'art Emanuele Quinz, lors d'un colloque sur la recherche-création organisé à l'UQAM , cite la tautologie de l'artiste conceptuel américain Joseph Kossuth : « L'art est la définition de l'art ». Comme le montre Emanuele Quinz, « l'approche conceptuelle est autoréférentielle », « basée sur une frustration de l'horizon d'attente du spectateur pour provoquer un effet déceptif », et il s'agit pour les conceptuels de chercher « un écart, pas une affirmation mais un questionnement ; ils ne visent plus les formes mais les statuts de l'art »[244]. Or précise-t-il, « aujourd'hui, beaucoup de pratiques réactualisent cette condition de recherche ». Dans les arts numériques, en particulier, se multiplient les projets qui s'appuient sur une méthodologie scientifique pour faire de l'œuvre un terrain d'expérimentation de questions technologiques, sociales ou politiques, et qui exigent, loin du mythe romantique du créateur inspiré, des collaborations transdisciplinaires entre des artistes, des laboratoires de recherche et des équipes techniques[245]. La position de l'art comme recherche sur l'art, qui s'affirme notamment dans le récit interactif, s'inscrit donc dans le sillage de pratiques autocritiques qui animent plus largement la création récente.

Mais que penser, pour notre part, de cette étrange collision qui pousse la création à assumer sa propre théorie, et la critique à prendre elle-même une forme littéraire ? Aux yeux de Jean-François Lyotard, dont on a exposé le raisonnement plus haut, la conceptualité présente au cœur de l'œuvre d'art digitale risquerait bien de ruiner la notion même d'esthétique, qu'il envisage dans la tradition kantienne. Outre que l'interactivité mettrait à mal la passibilité qui en est l'une des conditions primordiales, la « communicabilité sans concept » dont parle Kant serait quant à elle

---

[243] GOODMAN, « Quand y a-t-il de l'art ? », in *Manières de faire des mondes* (chapitre IV), trad. Marie-Dominique Popelard, Gallimard, Paris, 2006.

[244] QUINZ, E., « La condition de recherche. L'art programmé et le design critique : deux méthodologies paradoxales », colloque « Méthodologies recherche-création » organisé les 19, 20 et 21 mars 2014 à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), *op. cit.*

[245] On peut prendre pour exemple – pour n'en citer qu'un – les œuvres de Samuel Bianchini, qui est intervenu au cours du même colloque sur la recherche-création après Emanuele Quinz. Par exemple, son impressionnante installation interactive *Niforme* (2007) est le fruit d'un travail collaboratif entre plusieurs partenaires scientifiques et artistiques : « coproduction CiTu, Dispothèque, Numeriscausa et Bouillants, avec la collaboration scientifique du Laboratoire d'informatique pour la Mécanique et les Sciences de l'Ingénieur (LIMSI-CNRS) ». Plus de détails sur cette œuvre à cette adresse : http://dispotheque.org/fr/niform.

battue en brèche par l'irruption du concept au sein de la réception sensible – concept qui réside à la fois dans le caractère réflexif que nous venons d'évoquer, et dans la calculabilité algorithmique qui résulte de sa forme programmée. Pour lui, calculabilité et conceptualité remettent en question, précisément, le sentiment. « Comment peut-il y avoir un sentiment *esthétique* issu de la seule *re*présentation calculée ? », se demande-t-il. Et, poursuit-il, « Si l'on admet que la communicabilité de principe est incluse dans le sentiment esthétique singulier […], est-ce que cette communicabilité peut persister lorsque les formes qui devraient en être l'occasion sont conceptuellement déterminées, soit dans leur génération, soit dans leur transmission ? Qu'en est-il du sentiment esthétique quand sont proposées comme esthétiques des situations *calculées* ? »[246] Il nous semble qu'au contraire, ce que J.-F Lyotard appelle « les œuvres produites par la nouvelle *tekhnè* » ne sont guère incompatibles avec la définition historique du processus esthétique, mais la rendent plus vivante au contraire.

D'abord, ce n'est pas parce qu'il y a « du concept » dans de telles œuvres que c'est le concept qui nous plaît en elles, qui est la condition pour que nous les aimions ou qu'elles nous touchent. Malgré la prévision calculée des interventions du lecteur, et de la dimension autoréflexive par laquelle ils invitent à interroger la littérature, les hypertextes de fiction autorisent une variabilité indéfinie des manifestations sensibles de l'œuvre (des « transitoires observables »), en fonction des lecteurs, des lectures et des machines de lecture. La présence de l'algorithme et d'une visée heuristique n'empêche en rien qu'il y ait, par ailleurs au sein de la même œuvre, une authentique donation dont on ressent pleinement les effets sensoriels, une disponibilité du spectateur à l'altérité du texte dont il continue, attentif et passible, de savourer le charme étranger. Le sentiment est-il, pour Lyotard, « l'*accueil* immédiat à ce qui se donne »[247] ? Face à l'écran d'ordinateur ou celui de l'iPad, c'est toujours cet accueil immédiat que je vis à la rencontre de chaque séquence qui se découvre temporellement, cette ouverture étonnée à ce qui est là, à ce qui arrive au texte et à ce qui m'arrive à moi en le lisant. Il y a bien une poétique de la surprise propre à l'espace numérique de la lecture, toute faite d'incidents, de hasards et de contingences infimes qui trament tous ensemble le moment présent irréductible de ma lecture : ces instants où je me trompe, où j'erre et reviens sur mes pas, ces instants où la machine me fait défaut et où je dois redémarrer l'ordinateur pour reprendre le cours de la lecture, ces phases de plantage, de bug et de panne qui loin de n'être que des défauts, ouvrent au contraire mon expérience à l'imprévisible et à l'unique.

[246] LYOTARD, J.-F., *op. cit.*, p.109.
[247] LYOTARD, J.-F., *op. cit.*, p.109.

Curieusement, souvent involontairement, ces petites failles et ces impondérables techniques ou circonstanciels qui ponctuent mon vécu de l'œuvre participent pleinement de l'émotion qu'elle me procure, au même titre que ces aléas minuscules de l'imprimé qu'on avait évoqués – irrégularités du relief de l'encre ou phrases interrompues par hasard à la fin d'une page qui aiguisent l'effet de suspense, sonorité intermittente du papier qui se froisse et se tourne – dont l'ensemble compose la berceuse à peine perceptible, l'ambiance discrète dans laquelle l'œuvre se donne à moi en cet instant. La transmission informatique n'exclue pas l'accueil surpris de ce qui arrive : au contraire, elle va de pair avec une série de détails fortuits, liés à l'interface machinique elle-même, qui surviennent et s'entrelacent subtilement à mon expérience esthétique tout comme, dans un rêve, les aléas perceptifs liés à l'environnement (mouvements, sonnerie du réveil) s'intègrent au récit onirique. L'histoire que nous lisons semble être un dialogue entre l'histoire qui nous est donnée à lire et celle de notre propre situation de lecture, inscrite dans la temporalité d'un vécu, dont les circonstances et hasards irriguent notre rencontre des péripéties. En somme, l'*existence* du concept n'implique pas que l'effet de l'œuvre *repose* sur le concept.

En second lieu et en retour, le fait que les théories critiques de l'art tendent sur le web à revêtir, comme on l'a vu, une forme littéraire, narrative ou poétique, semble pour sa part entrer de plain-pied dans la définition de l'esthétique – peut-être pas celle qu'en donne Kant, mais en tout cas, avant lui, celle qu'en formula Baumgarten. Rappelons à ce titre la première phrase d'*Aesthetica*, « L'esthétique (ou théorie des arts libéraux, gnoséologie inférieure, art de la beauté du penser, art de l'analogon de la raison) est la science de la connaissance sensible ». Qu'est-ce que cela signifie ? Que le sensible, avions-nous dit, malgré ce qu'en laissaient paraître l'allégorie de la caverne ou le morceau de cire de Descartes[248], a une intelligibilité propre qui lui permet de faire l'objet d'une science. La représentation que nous avons des objets sensibles n'est certes pas aussi distincte que notre connaissance des idées : il s'agit, selon la terminologie leibnizienne qu'emprunte Baumgarten, de perceptions claires et confuses, qui ne sollicitent que notre faculté de connaître (« gnoséologie ») inférieure. Mais regardons de plus près les parenthèses insérées dans cette définition. L'esthétique est à la fois l'« théorie des arts libéraux », l'« art de la beauté

[248] L'exemple du morceau de cire se trouve dans la Seconde des *Méditations métaphysiques* (1641), Garnier, Paris, pp. 423-424. Après avoir essayé de décrire une chose commune qui s'offre aux sens, un morceau de cire tout juste sorti de la ruche, il se trouve qu'on approche celui-ci du feu et qu'il en devient méconnaissable, plus grand, chauffé, liquide et flexible. En s'étonnant de cette transformation, Descartes affirme la non-intelligibilité du sensible en lui-même : « Qu'est-ce donc que l'on connaissait en ce morceau de cire avec tant de distinction ? Certes ce ne peut être rien de tout ce que j'y ai remarqué par l'entremise des sens, puisque toutes les choses qui tombaient sous le goût, ou l'odorat, ou la vue, ou l'attouchement ou l'ouïe, se trouvent changées, et cependant la même cire demeure ».

du penser » et l'« art de l'analogon de la raison ». C'est-à-dire que la pensée théorique ou rationnelle, qui vise à la production d'une connaissance véritable, n'est nullement exclusive de la production de la beauté. Ce faisant, Baumgarten ouvre la voie aussi bien à une portée cognitive de l'esthétique qu'à une dimension esthétique de la cognition. Puisqu'il n'y a qu'une différence de degré entre connaissance sensible et connaissance logique (facultés inférieure et supérieure), les domaines épistémologique et esthétique semblent presque symbiotiques chez Baumgarten. Il y a une beauté de la vérité en tant que telle, et réciproquement la beauté est signe de vérité. Il peut donc y avoir une poéticité propre à l'expression du discours théorique sur l'art, et réciproquement une valeur cognitive dans l'œuvre elle-même : avant de devenir mutuellement exclusifs chez Kant, le beau et le vrai ont commencé par être chacun à la fois une condition et une composante de l'autre.

La philosophe et historienne de l'art Jacqueline Lichtenstein développe de belles analyses sur cette double nature de l'esthétique baumgartenienne, à la fois science et art, science du beau et art du discours et de la connaissance sensibles. Elle indique en effet combien la *Critique de la faculté de juger* kantienne rompra avec cette poétique cognitive en introduisant une « antinomie entre la logique (vrai ou faux) et l'esthétique (beau et laid) ». Si l'auteur d'*Aesthetica* « ambitionne de faire une synthèse entre une théorie du beau, une théorie de la sensibilité et une théorie de l'art, Kant déclare cette synthèse impossible » et, en séparant le jugement déterminant (qui donne une connaissance sur un objet) du jugement réfléchissant (propre au jugement de goût, qui dit plutôt quelque chose du sujet et n'apporte aucune connaissance)[250], il « refuse de constituer l'*aesthetic* en *epistêmé* »[251]. Mais Jacqueline Lichtenstein montre aussi que l'idée d'une « beauté du penser » qui coïncide chez Baumgarten avec une pensée du beau sera ré-exploitée par la suite à travers le motif d'une union de l'art et de la science, qui « annonce la grande idée des romantiques allemands : la critique est un art et l'art est une critique »[252], et qu'on retrouvera encore chez Heidegger. Du côté des sciences elles-mêmes, nous ajouterons pour notre part que l'héritage de la « beauté du penser » baumgartenien se retrouve chez des penseurs et mathématiciens qui, à l'instar d'Henri Poincaré ou Bertrand Russel, ont mis en évidence le rôle éminent qu'avait le sentiment du beau dans la découverte et la théorie mathématiques. Outil heuristique, la beauté ou l'élégance d'une formule, par exemple, sert au mathématicien de « crible délicat »

[250] KANT, E., *Critique de la faculté de juger*, *op. cit*., Introduction, §4, « Du jugement comme faculté législative a priori », pp.47-48.
[251] LICHTENSTEIN, J., Cours sur la philosophie et l'histoire des discours sur l'art, Paris-IV Sorbonne, Master I en Esthétique et philosophie de l'art, semestre d'automne 2008.
[252] LICHTENSTEIN, J., *ibid.*

qui l'aide à articuler en une loi simple le divers complexe qui s'offre à lui[253]. La beauté entretient ainsi, pour H. Poincaré, un double rapport à la vérité recherchée. Elle est la *forme* naturelle qu'elle revêt (« Or, quels sont les êtres mathématiques auxquels nous attribuons ce caractère de beauté et d'élégance et qui sont susceptibles de développer en nous une sorte d'émotion esthétique ? Ce sont ceux dont les éléments sont harmonieusement disposés, de façon que l'esprit puisse sans effort en embrasser l'ensemble tout en pénétrant les détails ») ; et elle en est un *indice* qui confirme au chercheur qu'il se tient sur la bonne voie (« Cette harmonie est à la fois une satisfaction pour nos besoins esthétiques et une aide pour l'esprit, qu'elle soutient et qu'elle guide. Et en même temps, en mettant sous nos yeux un tout bien ordonné, elle nous fait pressentir une loi mathématique »[254]). Nous décelons ici une trace encore de cette osmose posée par Baumgarten entre les catégories du beau et du vrai où, comme chez le fondateur de l'esthétique, la première permet à la fois de reconnaître et d'exprimer la seconde.

La beauté du penser, cette « sensibilité esthétique spéciale » qui fait selon Russel le propre du véritable inventeur, loin d'être disjointe d'un discours logique visant à la formulation de vérités, peut donc faire office à la fois d'indice, de critérium et d'adjuvant aux processus de découverte, de composition et de construction théoriques. Et il nous semble que c'est encore cette « beauté de la connaissance sensible », par laquelle Baumgarten cesse de faire de l'idée de belle pensée un oxymore, que l'on retrouve dans le devenir contemporain de l'art et de la critique où à chaque fois, recherche et création s'entremêlent. La poéticité des interprétations lectoriales exprimées sur le web, aussi bien que la valeur heuristique qu'on a observée dans les récits interactifs autoréflexifs, ne cessent de réactualiser ce leitmotiv de l'union de l'art et de la science et de faire du poème, du beau discours, l'aboutissement du discours cognitif sur le sensible. Au lieu de battre en brèche comme le suggérait Lyotard les fondements de la discipline esthétique, le décloisonnement entre la création et sa propre théorie semblent plutôt témoigner au contraire d'un retour à Baumgarten.

Résumons en quelques mots les acquis de cette sous-section. Nous avons cherché à revenir sur notre étonnement quant au renouveau interprétatif que traduisent, d'une part, l'émergence d'une herméneutique populaire sur le web, portée par d'innombrables dispositifs critiques dédiés aux lecteurs courants, et d'autre part la poétisation de leur style d'expression. La pensée de Dubos, précédant de peu le développement de la critique d'art, nous a aidés à mieux cerner le premier

[253] POINCARE, H., *L'Invention mathématique*, conférence faite à l'Institut Général Psychologique, Paris, 1908 [en ligne], https://archive.org/stream/linventionmath00poin#page/n1/mode/2up.
[254] POINCARE, H., *ibid.*

étonnement en démontrant que la légitimité du jugement de goût de l'amateur, c'est-à-dire du public dont le sentiment inné est éclairé par une expérience effective des œuvres, découle de la nature même du processus esthétique. La pensée de Baumgarten nous a permis ensuite de situer le caractère littéraire des critiques actuelles, et réciproquement le caractère critique de certaines créations numériques, dans la continuité de la discipline esthétique dont il a posé les premières fondations. Ces conclusions, jointes à celles des deux sous-sections précédentes – la cohérence entre l'appropriation du texte et l'histoire de la lecture pré-imprimée (I.C.1) ; la cohérence entre la performance interactive et le fonctionnement sémiologique du texte (II.C.2) – nous aident à mieux situer le rôle des technologies numériques sur le lecteur en tant que sujet de l'expérience esthétique. Loin de constituer une « crise » de la lecture, qui exigerait de substituer à la notion de lecteur une autre caractérisation du sujet littéraire, les pratiques numériques du texte en sont une instanciation, mais une instanciation particulière, exemplaire, qui lui permet d'exemplifier et de rendre singulièrement visibles la gestualité et la sensorialité de tout acte de réception. Le lecteur à l'écran et en réseau est tout à la fois un moment et un devenir de la figure lectrice, une instanciation dont l'originalité est de mettre en lumière la présence toujours singulière, désirante et créative que nous sommes à la lecture d'une œuvre écrite.

Résultats et questions

Que devient l'expérience littéraire qu'est la lecture à l'heure du numérique ? Quel poids attribuer au facteur technique dans les mutations propres au processus esthétique, et qu'en résulte-t-il quant au sujet-lecteur, tel qu'il se construit et s'interprète à même sa rencontre des œuvres ? C'est à ces questions que nous avons tenté de nous atteler dans ce premier chapitre. Dans celui-ci, nous avons mis notre objet (la relation à trois termes entre technique, lecture et subjectivité) à l'épreuve d'un premier champ d'interrogation : celui qui a trait à la dimension spécifiquement esthétique de la lecture. Au sein d'une réflexion qui porte sur la manière dont notre pratique du texte nous forme, nous informe et nous transforme, le problème auquel nous nous sommes frottés dans ce chapitre a été de savoir dans quelle mesure et comment elle nous transforme en tant que sujets esthétiques, que sujets d'une expérience de l'œuvre littéraire – sommes-nous toujours des « lecteurs » quand nous sommes face à un récit interactif, que nous intervenons sur son sens par le toucher au lieu de le suivre simplement du regard ? Sont-ce toujours les mêmes processus qui se déroulent en nous, la même sensibilité, le même imaginaire, ou avons-nous affaire à une

relation au texte radicalement inédite qui nous constitue autrement à son approche ? Devenons-nous des acteurs, des danseurs, des joueurs face à une œuvre littéraire, toutes choses qui seraient étrangères aux propriétés de la relation esthétique, ou au contraire le sommes-nous encore dans la mesure où nous l'avons toujours été, aussi longtemps que nous avons pu lire ?

Pour investiguer ces questions, nous avons commencé (**I.A**) par définir les termes en jeu (la « lecture », le « numérique » envisagé dans son contexte) et formuler les problèmes que suscitait leur mise en rapport (quel est le type de contamination par l'outil matériel de l'ordre idéel : celui de la pensée, mais surtout celui de l'art). Nous nous sommes ensuite livrés à une recherche expérimentale invitant l'observation pratique à livrer des indices à notre enquête (**I.B**). Pour ce faire, nous avons documenté trois études de terrain dont chacune répond à l'une des caractérisations de la lecture numérique que nous avons définies, en décrivant d'abord une phénoménologie de notre rencontre d'un même texte sur différentes *supports* (*L'Etranger*), une œuvre relevant d'une forme de *textualité* nativement numérique (l'hypertexte de fiction *La Disparue*), puis un ensemble de dispositifs interprétatifs dédiés aux amateurs littéraires dans l'environnement du *réseau*. Avec ces trois terrains, nous avons voulu faire ressortir les évolutions remarquables qui touchent les gestes manipulatoires, compréhensifs et interprétatifs du lire à l'heure numérique. C'est en s'appuyant sur celles-ci et en les mettant en perspective que nous avons formulé des conclusions (**I.C**). Ces dernières nous ont permis d'abord d'enraciner l'*appropriation* physique du texte dans l'histoire de la lecture, grâce à des figures révolues de cette pratique antérieures à l'industrialisation du livre ; elles nous ont permis ensuite de situer la *participation* du lecteur à la construction du sens dans la structure de la sémiotique littéraire ; et enfin, d'inscrire la légitimité et la poéticité des *interprétations* des amateurs dans la lignée de la critique promue par Dubos et de l'esthétique de Baumgarten.

A partir de ces travaux, nous pouvons faire apparaître un premier résultat de recherche : la lecture numérique n'est pas une rupture, mais un révélateur de la lecture. Elle révèle et ravive des pans oubliés de son histoire, renoue avec des propriétés du fonctionnement sémiotique du texte que son industrialisation a passagèrement endormies, réveille des traits cruciaux de l'esthétique littéraire. En parlant de *révélateur*, comme le fait Serge Bouchardon à propos du récit interactif qui met au jour des « impensés » du récit et de la littérature, nous envisageons ce terme dans sa polysémie : à la fois comme dévoilement et comme épreuve. Le révélateur en photographie est le produit qui permet le développement du film et transforme le négatif, surface muette, en une image lisible. C'est-à-dire que tout en dévoilant, illustrant, faisant passer du potentiel à l'actuel, il transforme également, comme si la manifestation d'un objet avait en même temps une force

opératoire. La révélation ne traduit pas seulement l'idée que la lecture numérique est l'une des instanciations de la lecture qui exprimerait une nouvelle fois, sous de nouveaux traits, son fonctionnement (dans quel cas le numérique n'exercerait aucun rôle constituant) ; c'est aussi l'idée que cette prise de vue, cet arrêt sur image de la lecture est dans le même temps un mouvement au sein de cette dernière, qui se dévoile tout en évoluant. Ceci nous permet de saisir le type de causalité que nous pouvons attribuer à l'outil empirique du lire sur la définition et les mutations de cette pratique : le numérique est un milieu *constituant,* dont les propriétés matérielles bouleversent en profondeur notre approche des textes, sans être pour autant un milieu *déterminant,* dans la mesure où ces propriétés sont l'occasion de ré-explorer esthétiquement, pour le lecteur comme pour l'auteur, les potentialités latentes ou révolues de l'acte littéraire. C'est précisément à la rencontre d'une occasion technologique et d'une liberté artistique que nous situerons le rôle du matériau contingent sur le renouvellement de l'expérience littéraire. Rappelons à ce titre la manière dont Serge Bouchardon envisage la valeur heuristique du récit littéraire interactif et sa force révélatrice :

> Les récits littéraires interactifs doivent être pensés dans la continuité d'une histoire littéraire. Avançons l'hypothèse que la littérature, à la fin du XXe siècle, est arrivée à une impasse du papier, ou plus précisément du codex (nous pouvons notamment mentionner les œuvres de Butor, Saporta ou Calvino). Un certain nombre d'auteurs choisissent ainsi de passer à un autre support, en l'occurrence le support numérique. Ce support arrive à point nommé pour de nouvelles expérimentations littéraires. […] Le support numérique entraîne une forme d'explicitation, et par suite de réflexivité, de ses propres formats et cadres de production. De même que le support numérique suppose une obligation d'explicitation et de verbalisation, de même le récit littéraire interactif *objective* certaines propriétés du récit. En ce sens, il joue encore une fois un rôle de *révélateur*[255].

Tout en nous accordant avec cette analyse, qui fait des propriétés spécifiques au support numérique l'occasion d'une matérialisation – et partant, d'une mise au jour réflexive – des conditions de production et de réception littéraire que l'habitude du papier a pu éclipser, notre point de vue sera de l'ouvrir à notre objet spécifique qu'est le sujet-lecteur. Les observations et analyses qui précèdent nous suggèrent que, de même que le récit littéraire interactif met au jour les impensés de la communication littéraire, de même la phénoménologie de l'œuvre numérique révèle-t-elle avec une vivacité singulière la corporéité et la sensibilité du sujet lisant, que les usages imprimés

[255] BOUCHARDON, S., « Les récits littéraires interactifs », *op. cit.*

ont passagèrement intériorisées sous forme de projection ou de désir. Plus encore qu'un révélateur, il nous semble que l'expérience numérique du texte est une *hypotypose* du sujet-lecteur, une figure qui l'instancie tout en rendant particulièrement visible, vivante, présente et matérielle notre propre condition de récepteur littéraire. Tout se passe comme si le nouveau support ainsi que ses exploitations artistiques mettaient sous nos yeux cet être charnel que nous sommes à la lecture, rendait frappant l'engagement de la sensorialité lectrice que d'autres matériaux comme le papier laissent à l'état d'oubli, ou au mieux de connaissance théorique.
Nous en tirons deux propositions de réponse aux questions que nous avons poursuivies dans ce chapitre. D'abord, en considérant ici ce « nous » dans sa dimension esthétique, nous concluons que la lecture numérique nous *informe* sur ce que nous sommes plus qu'elle ne nous transforme. Elle nous informe dans le sens où la réflexivité qu'elle permet rend tangible, intensifie, porte à saturation la présence singulière que nous sommes face à l'œuvre et sur laquelle repose tout son effet esthétique. Ensuite, milieu constituant sans être déterminant, l'influence que le numérique exerce sur les mutations du lire consiste surtout dans le fait qu'il dessine une nouvelle *ambiance* de réception des textes, ce que nous avions appelé plus haut la « berceuse » de la lecture avec ses détails parfois imperceptibles (rythmes, sonorités, hasards poétiques de l'interface), qui trament toute notre manière de les vivre. Inscrivant l'acte de lecture dans une nouvelle matérialité et une chair singulière, le numérique ne métamorphose pas la définition de la lecture mais plutôt notre phénoménologie de la lecture, l'expérience sensible que nous vivons et dans laquelle nous nous vivons au contact des œuvres.

Cependant, tout au long de notre section consacrée aux conclusions, alors même que nous pensions dissoudre peu à peu les problèmes qui s'étaient présentés, nous en avons vu bien d'autres surgir au cœur de nos analyses. En examinant l'histoire du corps du lecteur engagé dans l'allure et le devenir physique du texte (I.C.1), nous nous sommes aperçus que celle-ci était reliée à des rapports de force et de pouvoir qui se nouent, notamment, entre les rôles respectifs du scripteur et de l'orateur selon l'analyse que fait Jesper Svenbro du modèle grec de la lecture. Au-delà de la lecture orale de jadis, il s'est avéré que l'espace même de la page, à en croire les réflexions d'Anthony Grafton sur l'émergence de la lecture humaniste, était un espace éminemment politisé dans sa répartition spatiale entre corps et marge, texte original et diverses couches de commentaires. En abordant la question de la participation, et de la fonction du lecteur dans l'actualisation et la construction du sens littéraire (I.C.2), nous avons vu que le récit littéraire interactif semblait à son tour brouiller les cartes en attribuant au lecteur une liberté de mouvement, ou de

création, que nous croyions pourtant impartie à l'auteur. L'accroissement historique de l'indétermination textuelle que détecte Wolfgang Iser pourrait être mis en relation, sur le mode interrogatif, avec la question de l'autorité, en particulier auctoriale, dans sa propre évolution historique. En se penchant sur la légitimité des interprétations des amateurs (I.C.3), enfin, nous avons entrevu de délicates questions portant sur ce qui *autorise* un discours, et ce qui autorise à trancher entre des discours divergents, mettant ainsi au jour les problèmes de la certification et de la modération. Ces différents enjeux rencontrés au fil de nos réflexions révèlent une dimension *politique* de la lecture. Les évolutions que nous venons de décrire sont-elles donc corrélatives d'évolutions sociales, économiques ou politiques propres au monde actuel, dont la transformation des rapports de pouvoir en jeu dans la lecture numérique serait l'une des traductions ? Peut-on établir un lien (inclusif, causal ou métaphorique) entre ce qui se passe dans le domaine littéraire et ce qui se passe dans cet autre domaine qu'est le politique ?

En interrogeant les trois questions qui ont émergé de ce chapitre – auteur, autorité et autorisation –, c'est à présent cette dimension politique de la lecture que nous allons explorer, en interrogeant cette fois le lecteur comme acteur de la société.

Chapitre II – Le lecteur et la société

« Qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle ». Sur ces mots s'ouvre une conférence que donna Michel Foucault en 1969 devant la Société française de philosophie, publiée par la suite dans ses *Dits et écrits* sous le titre « Qu'est-ce qu'un auteur ». Lors de cette allocution, prononcée un an après la publication française de l'article retentissant de Roland Barthes, « La mort de l'auteur »[256], Foucault développe une grande réflexion autour de la notion d'auteur dont il affirme que la conception actuelle de la textualité est en train de s'affranchir. Construction historique et idéologique, l'idée d'auteur se rattache en effet à une certaine tradition critique fondée sur des concepts tels que l'œuvre, la biographie et l'expression personnelle qui s'essoufflaient aujourd'hui au profit d'une approche nouvelle de l'écriture dans laquelle « il n'y va pas de la manifestation ou de l'exaltation du geste d'écrire ; il ne s'agit pas de l'épinglage d'un sujet dans le langage ; il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître »[257]. Si la notion d'auteur se rattache tout d'abord au domaine de l'art et de la littérature, elle n'est pas pour autant, selon Foucault, indépendante de mouvements plus larges qui affectent la sphère sociopolitique et déterminent la place du sujet au sein d'une entité culturelle. La sphère sociopolitique, d'abord : car « depuis le XVIII^{e} siècle », écrit-il, « l'auteur a joué le rôle de régulateur de la fiction, rôle caractéristique de l'ère individuelle et bourgeoise, d'individualisme et de propriété privée ». La détermination de la place du sujet, ensuite, car « l'auteur – ou ce que j'ai essayé de décrire comme la fonction-auteur – n'est sans doute qu'une des spécifications possibles de la fonction-sujet ». L'effritement contemporain de la fonction auctoriale peut constituer un prisme par lequel « réexaminer les privilèges du sujet », dont les gestes de la critique la plus récente (fondée sur l'« analyse interne et architectonique d'une œuvre » qui met « entre parenthèses les références biographiques et psychologiques ») ont « déjà remis en question le caractère absolu, et le rôle fondateur du sujet ». En d'autres termes, une évolution propre au champ littéraire, avec la distribution et les déplacements de pouvoirs qu'elle recèle, n'est pas isolée mais solidaire de mutations politiques et philosophiques.

Un paradoxe qui nous frappe immédiatement, c'est le double mécanisme citationnel qui ouvre la conférence de Foucault. Son discours commence sur une phrase de Beckett, « qu'importe qui

[256] BARTHES, R., « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984.
[257] FOUCAULT, M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, vol. I, Gallimard, 1994. Texte disponible en ligne, http://1libertaire.free.fr/MFoucault349.html (consulté le 1er mars 2016).

parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle », qui lui-même, on le voit, cite un anonyme fictif (« quelqu'un ») qui aurait prononcé cet énoncé. Ce faisant, Foucault cite, en tant qu'« auteur » le propos d'un auteur qui tient lieu de référence, et il se pourrait qu'on n'aurait pas assigné tout-à-fait la même valeur à la proposition beckettienne si elle n'avait pas été écrite par le célèbre dramaturge, mais réellement par « n'importe qui », un inconnu, ou une personne dont on ne cite même pas le nom. Le début de l'allocution de Foucault aurait-il eu le même poids, et même la même *signification*, si c'était *un ami* (ou encore, *Henri*) qui avait dit « qu'importe qui parle, quelqu'un a dit qu'importe qui parle » ? De manière inattendue, une certaine autorité du nom d'auteur semble réapparaître dans l'archéologie foucaldienne du discours à travers le jeu des citations attribuées. Ceci nous permet de problématiser un enjeu crucial de ce deuxième chapitre.

Dans celui qui précède, nous avions relevé au sein de l'esthétique de la lecture des questions de pouvoir corrélées à des places et des positions dans l'espace (de la page, du texte, du discours). Nous remarquions que le lecteur pouvait librement moduler la lettre et l'apparence physique d'un écrit électronique, que les hypertextes narratifs semblaient lui conférer des privilèges jadis impartis à l'auteur, et que les interprétations offertes par les lecteurs courants semblaient opérer une distribution ou une décentralisation de l'ordre de la parole, affranchi des anciennes autorités énonciatives. Ces observations paraissent aller dans le sens d'un effacement digital de la référence auctoriale telle que l'imprimé nous l'a léguée, qui serait le prix, selon les mots de Barthes, d'une « naissance du lecteur ». Et pourtant, on pourrait comme Foucault se demander si, au sein même de cette « indifférence » dont il fait « un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine » il n'y a pas des résistances, tensions, hiérarchies nouvelles qui reviennent ou adviennent : « Ce qu'il faudrait faire, c'est repérer l'espace ainsi laissé vide par la disparition de l'auteur, suivre de l'œil la répartition des lacunes et des failles, et guetter les emplacements, les fonctions libres que cette disparition fait apparaître »[258].

Dans ce deuxième chapitre, nous voulons suivre les interrogations ouvertes par nos examens de l'esthétique lectrice pour explorer la situation du lecteur dans l'écosystème humain au sein duquel il prend place. Cela revient finalement à se livrer à deux enquêtes, dont il s'agit précisément de questionner l'imbrication mutuelle. La première consiste à situer, étant donné ce qui précède, la place du lecteur au sein de la microsociété qu'il forme avec les autres parties-prenantes de la textualité littéraire (l'auteur, mais aussi l'éditeur, le critique ou le bibliothécaire). La seconde,

[258] FOUCAULT, M., *ibid*.

puisque le lecteur pourrait incarner, tout comme l'auteur foucaldien, une figure ou une métonymie du sujet dans une culture donnée, consiste à réfléchir à sa situation dans la société plus vaste de ses semblables, dans les rapports de force et de places qui régissent l'espace numérique. Nous voulons ainsi nous demander si, *à travers* les évolutions littéraires du rôle du lecteur, c'est un nouvel rôle social de la subjectivité qui se donne à lire, dans la mesure où une telle homologie entre les structures esthétiques et les structures politiques peut être légitime.

Pour ce faire, notre cheminement sera semblable à celui du premier chapitre. Nous commencerons par fonder plus précisément notre démarche et les problèmes qui nous occupent (A), avant de mener un travail empirique sur des études de terrain (B). Celles-ci nous permettront de proposer des pistes d'interprétation des enjeux politiques, économiques et sociaux des dynamiques à l'œuvre dans la lecture littéraire numérique (C). Cette réflexion devrait nous aider à progresser dans la problématique générale de notre mémoire. En effet, si l'on interroge le lien entre lecture et subjectivité à l'heure du numérique, il nous faut maintenant de sortir du monde clos et idéal de l'esthétique pour situer le lecteur comme membre de la société, comme acteur dont l'expérience du beau est incarnée dans une situation, comme personne inscrite dans une écologie humaine et politique. Le point de vue surplombant que nous avons adopté pour l'instant, étudiant « le » lecteur dans son processus universel de réception numérique, gagnerait à présent à entrer en dialectique avec une prise en compte de la disparité « des » lecteurs, de la conflictualité entre acteurs de la textualité, des tensions qui heurtent l'harmonieux lecteur solitaire que nous venons de dépeindre. Qu'est-ce que notre rapport aux textes numériques peut donc nous dire du devenir de notre rapport aux autres ? Si tout un nouvel imaginaire social, associé au web, fait du lecteur une figure essentielle de la vie politique née du déclin de l'auteur et de l'autorité, alors *qui* donc est ce lecteur, et quelle est son autorité ?

II. A. Politique de la lecture

Après avoir étudié la manière dont le sujet numérique était le lecteur de *lui-même* à travers son expérience esthétique du texte, nous cherchons désormais à comprendre comment la collectivité de lecteurs numériques que nous sommes nous permet d'être les lecteurs de *nous-mêmes*, et des dynamiques relationnelles et politiques qui traversent la société à l'heure numérique. Si jusqu'à présent nous nous sommes concentrés sur le sujet-lecteur individuel dans sa rencontre toujours

singulière du texte, il nous faut dès lors envisager les lecteurs au pluriel, dans les communautés qu'ils forment, leur relation avec les autres acteurs du texte, et les règles, hiérarchies et conflits qui régentent leurs traces comme leurs procédures lectrices.

L'objectif de cette première section est de bâtir notre démarche et de formuler les questions que nous investiguerons ensuite grâce à des cas de terrain. Nous nous attacherons d'abord à présenter les fondements de notre entreprise et les enjeux soulevés par la dimension politique et sociale de la lecture contemporaine (II.A.1). Dans un deuxième temps, il s'agira d'éclaircir les notions-clés qui sous-tendent notre questionnement, notamment en ce qui concerne le champ conceptuel du pouvoir, pour interroger leur application au champ littéraire (II.A.2). Nous exposerons enfin les problèmes qui nous intéresseront particulièrement, en déclinant l'idée d'un pouvoir des lecteurs selon les différents types d'espaces où a lieu l'œuvre littéraire (II.A.3).

1. Nouvelles lectures, nouveaux imaginaires sociaux

Pourquoi donc s'interroger sur des notions comme le pouvoir, l'autorité ou la légitimité dans le cadre d'une étude sur la lecture littéraire ? Quelle est la pertinence d'un tel geste, et quelles en sont les modalités possibles ? Ne devrait-on pas plutôt se dire qu'il y a, *d'un côté*, la littérature dont tout l'objet est l'esthétique (pas nécessairement le beau, mais le sentiment, l'imagination, la surprise, le plaisir désintéressé tiré de l'œuvre d'art), et *d'un autre côté*, la politique dont tout l'objet est le gouvernement d'une collectivité, et dont les rapports de force et conflits de domination commencent et s'arrêtent avec elle ? N'aurait-on pas raison de cloisonner ces différentes sphères de l'existence humaine pour envisager la spécificité irréductible de chacune ? Le monde de la littérature n'est-il pas justement un lieu qui échappe – et même où l'on s'échappe – aux inégalités persistantes de la vie de tous les jours, un non-lieu où les compteurs sont remis à zéro, où la fiction place tout le monde sur un pied d'égalité ?

Dans une certaine mesure, on peut affirmer avec Bourdieu l'autonomie relative des champs[259]. Des microcosmes internes à l'espace social comme les champs économique, politique, scientifique, ou celui de la production culturelle, se définissent chacun par une loi qui leur est propre, par un intérêt et un capital spécifiques. En particulier, les luttes et aspirations qui marquent le

[259] Un champ est autonome si ses agents se soustraient aux intérêts externes à ce dernier pour suivre une normativité interne. Ainsi, « le degré d'autonomie d'un champ de production culturelle se révèle dans le degré auquel le principe de hiérarchisation externe y est subordonné au principe de hiérarchisation interne : plus l'autonomie est grande, plus le rapport de force symbolique est favorable aux producteurs les plus indépendants de la demande ». BOURDIEU, P., « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol.89, n°1, pp.3-46.

monde marchand ne sont pas les mêmes que celles qui régissent le champ littéraire, dont Bourdieu a précisément montré dans *Les Règles de l'art*, comment au XIX[e] siècle, et notamment par l'exemple de Flaubert, il a constitué son autonomie en cessant d'être inféodé à un jeu de déterminations externes. Les champs « obéissent à des logiques différentes : le champ économique a émergé, historiquement, en tant qu'univers dans lequel, comme on dit, "les affaires sont les affaires" […], et d'où les relations enchantées de la parenté, de l'amitié et de l'amour sont en principe exclues ; le champ artistique au contraire, s'est constitué dans et par le refus, ou l'inversion, de la loi du profit matériel »[260]. Pourtant, cette relative autonomie du champ de l'art, et en particulier de la littérature, n'est pas hermétique. Il peut y avoir des homologies entre la structure des différents champs, aussi bien que des phénomènes de réfraction par lesquels l'état d'un champ, tout en continuant d'obéir à sa logique interne, répercute à sa manière les tensions et transformations qui se produisent dans un autre champ[261]. Puisqu'il s'agit ici de questionner le devenir du sujet-lecteur dans son inscription collective, l'étape préliminaire à la construction de notre raisonnement est de bien fonder l'idée d'une *lisibilité* des mutations sociales à travers les mutations de la lecture. C'est cette hypothèse – selon laquelle la condition du lecteur numérique est une expression de la condition du sujet social contemporain – que nous allons chercher à consolider et à préciser dans cette sous-section.

Pour ce faire, nous allons nous intéresser de plus près à deux discours qui nous aideront à donner chair à cette articulation que nous recherchons entre les champs esthétique et politique. Le premier, sous le nom de courant de la convergence, est une théorie de l'hypertexte comme vecteur d'un bouleversement des relations de pouvoir entre l'auteur et le lecteur littéraire. Le deuxième est une théorie du numérique comme bouleversement de l'ordre politique, qui se caractériserait par une horizontalisation des sujets sociaux affranchis de tout rapport d'autorité. C'est précisément l'intersection entre ces deux imaginaires éveillés par les modes de lecture électroniques – imaginaire d'un lecteur libéré de la tutelle d'un auteur, imaginaire d'un citoyen libéré des autorités économiques et politiques – qui forme le nœud problématique de notre deuxième chapitre. Dans les pages qui suivent, nous commencerons par présenter les grandes caractéristiques et les limites de ces deux discours sur les enjeux de la lecture en termes de pouvoir, avant d'interroger la forme et la légitimité du lien qui peut être établi entre eux. Dans quelle mesure et comment,

[260] BOURDIEU, P., avec WACQUANT, L., *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p.73.

[261] Il y a homologie entre des champs quand leurs structures respectives sont analogues. « L'homologie peut être décrite comme une ressemblance dans la différence. Parler d'homologie entre le champ politique et le champ littéraire, c'est affirmer l'existence de traits structuralement équivalents – ce qui ne veut pas dire identiques – entre des ensembles différents ». BOURDIEU, P., *Choses dites*, Les Editions de Minuit, Paris, 1987, p.168.

en effet, la place du lecteur face à un texte de littérature peut-elle être rapprochée de la place du sujet au sein de la collectivité ? Pour muscler notre hypothèse selon laquelle les transformations de la lecture littéraire peuvent nous dire quelque chose de notre évolution collective, il s'agira de clarifier le rapport entre un devenir propre au microcosme des acteurs du texte, et un devenir plus large des relations entre les acteurs sociaux à l'heure où les technologies numériques semblent les reconfigurer l'un et l'autre.

1 – L'imaginaire de l'hypertexte comme convergence entre les rôles littéraires. Rappelons tout d'abord les grandes lignes de ce que nous pourrions appeler la querelle de l'auteur et du lecteur, un débat critique qui a pris naissance aux Etats-Unis, au début des années 1990. Plusieurs théoriciens anglo-saxons, comme George Landow, Robert Coover, ou Jay David Bolter, ont formulé un discours sur l'hypertexte comme étant la consécration matérielle de la « mort de l'auteur », accompagnée d'une « naissance du lecteur », qu'aurait théorisée dans les années 1960 la critique poststructuraliste française. Landow par exemple se réfère largement à Derrida, Barthes et Foucault, mais aussi implicitement à toute une tradition littéraire qui, de Mallarmé à Blanchot et de Valéry à Beckett, a déjà thématisé le motif de la mort de l'auteur au sein même de la création. Landow fait du dispositif hypertextuel en tant que tel l'incarnation (« *embodiment* ») du retrait de longue date de la fonction auctoriale, qui se traduirait par un transfert de pouvoirs de l'auteur vers le lecteur. Citons quelques propos pour mieux saisir cette idée. G. Landow écrit, au chapitre trois de son œuvre *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* :

> Tout comme la théorie critique contemporaine, l'hypertexte reconfigure – réécrit – l'auteur de plusieurs façons évidentes. Tout d'abord, la figure de l'hypertexte le rapproche – s'il ne le fait pas entièrement fusionner avec lui – de celle du lecteur ; les fonctions respectives du lecteur et de l'écrivain deviennent plus profondément entremêlées qu'elles ne l'ont jamais été. […] Aujourd'hui, quand on regarde la lecture et l'écriture, on les considère sans doute comme des processus sériels ou des procédures menées alternativement à bien par la même personne : on lit d'abord, ensuite on écrit, ensuite on lit à nouveau. L'hypertexte, qui crée un lecteur actif voire intrusif, porte la convergence de ces activités à sa limite ; mais, ce faisant, il porte atteinte au pouvoir de l'auteur, en lui retirant une partie de celui-ci pour l'accorder au lecteur[262].

[262] LANDOW, G., *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, 1992, chapitre III (ma traduction).

Jay David Bolter, pour sa part, fait de la lecture à l'écran une matérialisation des réflexions de l'Ecole de Constance et de l'Esthétique de la réception (Jauss, Iser) : « Ce qui était métaphoriquement vrai dans le cas de l'imprimé, devient littéralement vrai avec le médium électronique. Le nouveau médium objective la métaphore de la réception par le lecteur, dans la mesure où le lecteur participe à la fabrication du texte comme séquence de mots »[263]. Citons enfin R. Coover, qui parle de son côté de l'hypertexte comme l'agent d'une libération du lecteur par rapport à la « domination » de l'auteur : « l'hypertexte présente une divergence radicale de technologie, interactive et polyvocale, qui favorise une pluralité de discours qui se superpose à une déclaration définitive et libère le lecteur de la domination de l'auteur »[264]. Publié en 1992 dans le *New York Times*, son article va jusqu'à évoquer une « tyrannie » de la ligne propre au livre imprimé dont la forme hypertextuelle nous émanciperait en tant que lecteurs. « Une part importante du pouvoir présumé du roman réside dans la linéarité, ce mouvement compulsif que nous impose l'auteur depuis le début d'une phrase jusqu'à son point final, du haut au bas de la page, de la première à la dernière page. Aujourd'hui, une véritable libération de la tyrannie de la ligne semble enfin possible avec l'avènement de l'hypertexte, écrit et lu sur ordinateur, où la ligne n'existe tout simplement pas à moins d'être inventée et intégrée au texte »[265]. Malgré des différences, ce corpus de pensées de l'hypertexte comme discours critique sur la lecture présente une cohérence interne. On peut s'y référer sous le nom de « courant de la convergence », d'après le titre de l'œuvre de Landow, ou sous celui de « doxa hypertextuelle » en suivant la qualification que lui prête Samuel Archibald[266]. Notons que si plusieurs des éminents représentants d'un tel courant sont des universitaires américains qui se sont exprimés à l'orée des années 1990 en relation avec la « *French Theory* », le motif de la mort électronique de l'auteur a également été véhiculé par d'autres théoriciens et écrivains (Italo Calvino dans *La Machine Littérature*[267]), et a parfois

[263] BOLTER, J. D., *Writing Space*, « The reader's response », cité par GIFFARD, A., « Des lectures industrielles », *op. cit.*
[264] COOVER, R., « The End of Books », *New York Times*, 21 juin 1992 [en ligne], https://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html, traduit par S. Archibald, *Le Texte et la technique, op. cit*.
[265] COOVER, R., *ibid.*
[266] Pour ce chercheur, « L'idée fondatrice de ce que j'appellerai bientôt la doxa hypertextuelle a consisté à poser l'hypertexte comme une véritable incarnation des théories poststructuralistes, projet qui apparaît en toutes lettres dans l'ouvrage majeur de George P. Landow ». ARCHIBALD, *Le Texte et la technique, op. cit*., p.48.
[267] On lit p.15 de *La Machine littérature* : « L'œuvre ne cessera de naître, d'être jugée, d'être détruite ou sans cesse renouvelée au contact de l'œil qui la lit ; ce qui disparaîtra, c'est la figure de l'auteur, ce personnage à qui l'on continue d'attribuer des fonctions qui ne sont pas de sa compétence […] ; l'auteur, ce personnage anachronique, porteur de messages, récitant des conférences dans les sociétés culturelles. Le rite que nous célébrons en ce moment serait absurde si nous ne pouvions lui donner le sens d'une cérémonie funéraire pour accompagner jusqu'aux Enfers la figure de l'auteur et célébrer l'éternelle résurrection de l'œuvre littéraire […]. Que l'auteur, cet enfant gâté de l'ignorance, disparaisse donc pour laisser sa place à un homme plus conscient, qui saura que l'auteur est une machine, et connaître son fonctionnement ». CALVINO, I., « Cybernétique et fantasmes. Ou de la littérature comme processus combinatoire », *in La Machine Littérature, op. cit*.

été mis en scène de manière narrative au sein même d'une création hypertextuelle (c'est le cas de Jean-Pierre Balpe avec *La Disparition du général Proust*, qu'Archibald analyse comme une mort volontaire de la figure auctoriale, son « suicide assisté par ordinateur »[268]).

Tout en soulignant la force et la fécondité de ces théories d'une disparition numérique du poète, on peut d'ores et déjà pointer rapidement quelques-unes de leurs limites. Tout d'abord, on peut interroger la pertinence de cette polarité auteur-lecteur envisagée comme un couple d'opposés, dans une relation binaire où chacun forme un bloc monolithique. En parlant du « lecteur », ces théoriciens omettent de préciser de *quels* lecteurs il s'agit – courant, érudit, quelle figure sociale et historique est ici évoquée –, de même qu'ils traitent l'auteur comme une donnée unitaire sans spécifier lequel de ses aspects et de ses fonctions est ici concerné. On se rappelle que Foucault a analysé la notion d'auteur selon plusieurs lignes de fracture internes. Il y a d'une part le *nom d'auteur* (dont les rôles sont à la fois ceux d'une désignation, d'une description, d'une classification et d'une référence par l'octroi d'un statut au discours), et d'autre part la *fonction-auteur* (qui à son tour est à la fois un *objet d'appropriation* qui instaure un cadre juridique autour de la propriété des textes, et un *principe régulateur* dans l'économie du sens, une « figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens »[269]). L'extinction de l'« auteur » n'a pas la même signification selon si l'on parle de celle de son nom avec le pouvoir référentiel qui lui est associé, celle du système juridique de la propriété intellectuelle et littéraire, ou encore celle de l'instance régulatrice qu'il symbolise dans les représentations culturelles.

Aussi, quand bien même on assisterait avec l'hypertexte au retrait de l'une de ces figures auctoriales, rien ne nous indique que celui-ci irait de pair avec une naissance ou renaissance du « lecteur », comme si les pouvoirs de l'un et de l'autre étaient pensés sur le modèle des vases communicants. Chez Blanchot par exemple, l'effacement scriptural de l'auteur dans et pour l'œuvre a pour corolaire une disparition concomitante du lecteur : « Le livre a en quelque sorte besoin du lecteur pour devenir statue, besoin du lecteur pour s'affirmer chose sans auteur mais aussi *sans lecteur* »[270]. Aussi le trépas de « cette ombre si vaine » qu'est l'auteur n'ouvre aucunement sur le règne d'un lectorat qui aurait tout pouvoir sur l'œuvre et se l'approprierait à loisir, car au contraire, c'est « ce qui menace le plus la lecture : la réalité du lecteur, sa personnalité, son

[268] Vaste hyperfiction qui se décline sur une vingtaine de blogs, *La Disparition du Général Proust* est censée être l'œuvre de l'écrivain français Jean-Pierre Balpe et de son acolyte Marc Hodges, dont le premier se plaît à raconter l'histoire de leur écriture à quatre mains et la dégradation progressive de leur amitié. Seulement, comme l'a constaté Samuel Archibald, Marc Hodges n'existe pas, éclipsant la figure auctoriale dans un personnage fictif. Dans un article théorique (« Pour une littérature informatique : un manifeste », VUILLEMIN, A. et LENOBLE, M. *op. cit.*), Balpe développe ses vues sur la mort numérique de l'auteur : « toute littérature informatique, quel que soit l'angle sous laquelle on l'examine, affirme la vacuité de l'auteur ».

[269] FOUCAULT, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*

[270] BLANCHOT, M., *L'Espace littéraire*, Folio Essais, Paris, 1988, p.254. Nous soulignons.

immodestie, l'acharnement à vouloir demeurer lui-même en face de ce qu'il lit, à vouloir être un homme qui sait lire en général »[271]. Plus encore, on pourrait se demander si, au lieu d'un transfert de pouvoir de « l'auteur » vers « le lecteur », le premier, en se suicidant ou en octroyant de son propre chef une certaine liberté de parcours au lecteur, ne ferait pas en effet que renforcer le sien. Un pouvoir accordé n'est pas un pouvoir *pris*, il est toujours délégué au nom de l'auteur. Pour conférer volontairement au lecteur de nouvelles fonctions textuelles, encore faut-il précisément *pouvoir* le faire. On pourrait ainsi, suivant les pensées de Philippe Bootz et de Bertrand Gervais, affirmer l'idée d'une dissymétrie maintenue entre auteur et lecteur, qui s'exprimerait simplement d'une autre façon à l'heure hypertextuelle qu'à celle de l'imprimé.

Pour Philippe Bootz, il existe entre auteur et lecteur une inégalité d'information liée à celle de la perception de la structure de l'œuvre : « La structure narrative non linéaire qui caractérise l'hypertexte n'est pas directement perceptible par le lecteur. […] Il ne peut donc se l'imaginer qu'en comparant différentes navigations. Ce n'est qu'en repérant les redondances d'une lecture à l'autre que le lecteur pourra reconstruire une partie de cette structure hypertextuelle. L'auteur, responsable de la structure, a une vue globale, surplombante, de l'univers narratif, mais pas le lecteur »[272]. Cette idée rencontre ce que ce que nous avons vu au chapitre I en lisant *L'Etranger* (I.B.1), avec le constat d'une disjonction entre visibilité et lisibilité, panorama « dézoomé » et vue de détail ; mais aussi ce que nous avions éprouvé à la lecture de *La Disparue* en soulignant la nécessité d'une relecture, qui seule éclaire la liberté de parcours par une maîtrise de la structure du texte (I.B.2). Le lecteur hypertextuel « ne dispose, à chaque instant de sa lecture, que d'une vue de l'hypertexte qui demeure locale, immergée, interne au récit qu'il construit »[273], alors qu'il pouvait sur le papier avoir une perception plus synoptique de la totalité qu'il aborde, quitte à ce que ce soit par le feuilletage ou la lecture en diagonale. Prisonnier d'une vue et d'une immédiateté phénoménale, le lecteur ne se verrait offrir qu'un pouvoir paradoxal, un pouvoir sans savoir. Bertrand Gervais et le Groupe de Recherche sur la Lecture, de leur côté, évoquent le caractère illusoire de ce pouvoir du lecteur à travers l'image du labyrinthe souvent prêtée aux hypertextes de fiction. En jetant le lecteur au cœur d'un dédale où il a l'impression que tout est possible, l'auteur pourrait bien lui tendre un piège, le leurre d'un choix apparemment infini dont lui seul dans l'ombre connaît les effets, et sourit peut-être tout bas des errances de celui qui les

[271] BLANCHOT, M., *ibid.*, p.263.
[272] BOOTZ, Ph., *op. cit.*, « Que sont les hypertextes et hypermédias de fiction ? ».
[273] BOOTZ, Ph., *ibid*.

ignore. A la place du lecteur-comme-auteur théorisé par Michael Joyce[274], les chercheurs préfèrent peindre celui-ci en Thésée égaré : « Cette idée du lecteur-comme-auteur […] tient surtout de l'idéal esthétique puisque, en général, le lecteur d'un hypertexte de fiction se définira plus volontiers en tant que lecteur-comme-voyageur, si ce n'est en tant que lecteur-comme-voyageur-perdu »[275]. Car si l'hypertexte avec navigation à choix multiples est un labyrinthe, il peut toujours être appréhendé, à l'instar de celui de Crète abritant le légendaire Minotaure, de deux façons distinctes : « La première, celle de Thésée, consiste en une expérience du labyrinthe sans connaissance préalable ; la seconde, celle de Dédale, à une connaissance globale du labyrinthe, dépourvue d'expérience. En tant qu'architecte du labyrinthe, Dédale maîtrise son modèle à distance »[276]. A la liberté de flânerie lectrice s'opposerait la liberté de conception qui incomber à l'auteur, qui peut jouer, fort de son savoir d'ensemble, à tendre des pièges au lecteur, à l'induire en erreur et lui suggérer des directions qui ne seront pas les bonnes, comme A. Allais dans « Un conte bien parisien ». Voilà que nous passions, en un curieux retournement, du lecteur-auteur au lecteur-ingénu manipulé par l'auteur, du lecteur libre au lecteur attrapé.

Enfin, une troisième objection que nous pourrions adresser au discours sur l'hypertexte comme convergence, c'est le caractère surplombant des concepts eux-mêmes qu'il mobilise. Le combat binaire entre des fonctions abstraites que sont « l'auteur » et « le lecteur » a tout d'un roman ; ces notions pures semblent évoluer dans un autre monde que le nôtre, celui de la théorie, dénuée des irrégularités et des disparités des publics effectifs. Il ne nous semble pas que « l'auteur » et « le lecteur » existent, pas plus que leur ancestrale querelle qui déterminerait à la manière d'une lutte des classes l'histoire de la littérature. Ils n'existent qu'au titre de représentations culturelles et de constructions idéologiques, qui ont certainement une portée opératoire cruciale, mais faire de leur duel et de la victoire de l'un sur l'autre le moteur de l'évolution littéraire reviendrait à substituer le plan du discours critique à l'examen de la pratique. Nous reviendrons sur ce débat et tenterons par la suite d'y prendre position. En attendant, exposons brièvement un autre débat qui semble articuler à son tour le champ littéraire numérique à des problématiques de pouvoir : celui qui concerne la forme politique du web, et en particulier du web social.

Les différents types de discours qui, depuis Foucault et Barthes jusqu'à leur réinterprétation par les tenants de la « doxa hypertextuelle », ont mis l'accent sur la disparition de l'auteur et le rôle

[274] Michael Joyce, auteur avec *Afternoon, a story* de l'un des premiers hypertextes de fiction (publié par Eastgate Systems en 1990), affirme ainsi cette idée : « Vox choix, et non la représentation que s'en fait l'auteur ou la topographie initiale, constituent l'état présent du texte. Vous devenez le lecteur-comme-auteur » (cité et traduit par S. Archibald, *Le Texte et la technique*, *op. cit*.).

[275] GERVAIS, B., *et al.*, *Nouvelles expériences de la textualité*, *op. cit.*

[276] GERVAIS, B., *et al.*, *ibid.*

dévolu au lecteur dans la textualité, ont bien souvent rattaché cette idée à celle d'une crise des structures sociales traditionnelles, et en particulier de l'autorité, dans la société contemporaine. Nous avons vu comment Landow, Bolter ou Coover investissaient tout un champ lexical de la force emprunté au monde politique dans leur réflexion autour des fonctions littéraires : pouvoir, domination, tyrannie. Yves Jeanneret, dans une analyse des termes-clés qu'utilise Patrice Flichy dans *Le Sacre de l'amateur*, relève la façon dont celui-ci associe intimement les évolutions de la textualité à celles d'un ordre social renouvelé par la structure du réseau. L'horizontalisation d'une société libérée de ses anciennes hiérarchies, et la collusion de rôles autrefois séparés (savant/profane, producteur/consommateur, auteur/lecteur) s'appliquerait à tous les champs : « les frontières du texte se dissolvent, et avec elles l'autorité (devenue insupportable) de l'auteur » ; « [le lecteur] peut aussi prendre ses distances face à l'autorité de l'auteur et de l'expert » ; « l'internaute se tient à distance de l'autorité des hommes et des femmes politiques » ; « sur Wikipédia, tous les individus sont égaux et ne peuvent invoquer des arguments d'autorité appuyés sur le diplôme ou l'expertise »[277]. C'est que, parallèlement à la querelle entre l'auteur et le lecteur, un second type de discours imprègne la réflexion sur les déplacements propres au champ littéraire. C'est l'imaginaire associé à Internet, depuis ses origines dans le sillage d'idéaux politiques contestataires visant à un changement social global, jusqu'à leur réactualisation plus récente à l'heure des réseaux sociaux, des blogs et projets collaboratifs en ligne (Wikipédia par exemple), qui connaissent un développement spectaculaire depuis le milieu des années 2000. Comme le soulignent Jean-Marie Besnier et Hervé Le Crosnier, « Internet mobilise l'imaginaire d'un réseau horizontal, symbole et acteur d'une transformation vers l'horizontalisation des rapports sociopolitiques et des rapports de production […]. L'idée qu'Internet allait être le vecteur, en lui-même et par lui-même, des changements des rapports sociaux est donc fondamentale et elle en fait un outil moins technique que performatif ». Ils rappellent que dans la Silicon Valley, berceau de l'Internet et « haut lieu de la culture hippie des communautés autour de San Francisco », les « innovations techniques ont été pensées comme la concrétisation des idéaux de la contre-culture. [Elles] devaient permettre de changer les consciences individuelles et, ce faisant, de changer le monde, en abolissant les industries et les mégastructures abhorrées »[278]. On ren-

[277] Propos relevés par Yves Jeanneret lors d'une communication intitulée « Les médiations de l'autorité neutralisées », et présentée au colloque « Médiations informatisées de l'autorité », organisé par le Gripic (Celsa Paris-Sorbonne), l'Institut des sciences de la communication et le laboratoire Communication et solidarité (de l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand) les 17 et 18 mars 2016, à Paris.
[278] LE CROSNIER, H., et BESNIER, J.-M., « Le numérique peut-il aider à résoudre les inégalités qu'il engendre ? », CIPPA – Séminaires IGEP, vol.1, 2013-2014, n°5, disponible sur http://cippa.parissorbonne.fr.

contre donc d'une part un imaginaire d'Internet comme *concrétisation* d'un idéal social horizontal et égalitaire, et d'autre part une représentation de l'hypertexte comme *matérialisation* de la mort de l'auteur et des théories critiques des années 1960. Avant de questionner le rapport entre ces deux discours et l'applicabilité des transformations sociales portées par le réseau au monde de la littérature, rappelons en quelques mots de quoi est faite cette utopie d'Internet.

2 – L'imaginaire du numérique comme convergence entre les rôles sociaux. Le sociologue Dominique Cardon propose une belle analyse de la philosophie politique qui animait les pionniers d'Internet, en s'appuyant sur l'ouvrage de Fred Turner, *Aux Sources de l'utopie numérique : de la contre-culture à la cyberculture*[279]. Si les origines militaires d'Internet sont bien connues, le sociologue montre que son principe « est surtout né de la rencontre entre la contre-culture américaine et l'esprit méritocratique du monde de la recherche »[280]. De quelle contre-culture parle-t-on ici ? Comme il le montre, celle-ci se scindait en deux tendances : une tendance réformatrice dite de « nouvelle gauche », qui voulait changer la société par une action classique en attaquant les centres et dénonçant la politique menée par les décideurs ; et une tendance dite « communaliste », qui entendait sortir de la société critiquée pour faire communauté ailleurs, d'abord en forêt, puis au sein d'un réseau virtuel (pensons par exemple à Stewart Brand et The WELL[281]). C'est de ce second courant qu'a émergé l'idéologie originelle d'Internet, fondée sur l'augmentation – notamment technique – de tous les individus comme condition nécessaire au changement social global. Le réseau est d'autre part influencé par les valeurs méritocratiques de la recherche : « Les informaticiens l'ont nourri de leurs pratiques de coopération, de co-conception et de réputation entre pairs. Ils ont établi un code déontologique qui valorise l'autonomie, la liberté de parole, la gratuité, le consensus, la tolérance. Ce faisant, les inventeurs de l'Internet ont matérialisé un ensemble de valeurs qui exercent un effet persistant sur la forme du réseau, sur son organisation (libertaire) et sur ses pratiques (solidaires) »[282]. Ces principes sont en effet incarnés dans la topologie du web initial. Deux d'entre eux sont significatifs. C'est d'abord la

[279] TURNER, F., *Aux Sources de l'utopie numérique : de la contre-culture à la cyberculture*. *Stewart Brand, un homme d'influence*, trad. Laurent Vanini, préface Dominique Cardon, C&F éditions.
[280] CARDON, D., *op. cit*., p.15 (chapitre I, « L'esprit d'Internet »).
[281] CARDON, D., « Histoire et démocratie à l'époque du numérique ». Communication lors du séminaire « Digital Studies » organisé par l'IRI, séance 3 (21 octobre 2014). Compte-rendu publié en ligne : http://digital-studies.org/wp/wp-content/uploads/2015/01/Compte-rendu-21-octobre-2014.pdf. Stewart Brand est l'un des créateurs du *Whole Earth Catalog*, un livre publié pour la première fois en 1968 dans le but de donner à tous accès à des outils et d'informations sur de nombreux domaines, de la sylviculture à la littérature, dans un esprit proche du « Do It Yourself ». Il est également connu pour avoir fondé, avec Larry Brilliant, le WELL (*Whole Earth 'Lectronic Link*), une communauté virtuelle construite autour d'un accès à Internet et fortement influencée par la pensée de Douglas Engelbart.
[282] CARDON, D., *La Démocratie internet*, *op. cit*., p.15.

structure *décentralisée* d'Internet, qui place l'intelligence et la source d'innovation à la périphérie, dans chaque terminal et ordinateur, et non en un centre unique qui exercerait le contrôle. On trouve ici le principe cardinal de la neutralité du net, celui d'un réseau dépourvu de centre qui garantit « l'égalité de traitement de tous les flux de données, [et qui] exclut par exemple toute discrimination à l'égard de la *source*, de la *destination* ou du *contenu* de l'information transmise sur le réseau »[283]. Autre pilier de la structure initiale d'Internet, l'esprit du *logiciel libre* – où « le code source du programme est accessible ; il peut alors être étudié, modifié, partagé »[284] – a généralisé le modèle de l'innovation ascendante et collaborative. Dominique Cardon rappelle la pensée fondamentale de Richard Stallman et des autres avocats du libre :

> Pour les tenants de ce qui va devenir un axiome dans le monde de l'Internet, le code source d'un logiciel est un texte, une œuvre de l'esprit scientifique. C'est pourquoi, comme l'information, il doit être libre. N'importe qui peut contribuer à la fabrication, au perfectionnement ou à l'extension du logiciel. L'innovation collaborative entend affaiblir la coupure entre concepteur et usager. En abolissant systématiquement cette frontière, les promoteurs du logiciel libre ont introduit une revendication qui a contaminé toutes les innovations ouvertes et coopératives dans le monde numérique. Cette volonté vise à réunifier des univers que les processus de rationalisation et de professionnalisation conduits simultanément par l'Etat et le marché avaient séparés tout au long du XX^{e} siècle : industriels et clients, journalistes et lecteurs, scientifiques et amateurs, malades et médecins, experts et bricoleurs[285].

Logiciel libre, innovation ascendante, neutralité du réseau, avènement d'une société horizontale et égalitaire : telles sont donc quelques aspirations politiques qui ont accompagné les débuts de l'Internet et se sont incarnées dans son infrastructure matérielle. Le discours associant le numérique à une profonde transformation sociale dans un sens plus démocratique, voire acratique, a été réactualisé depuis le milieu des années 2000 avec la notion de « web social ». Celle-ci, liée au développement de dispositifs relationnels et collaboratifs tels que les blogs, folksonomies, réseaux sociaux et outils de partage en ligne, renvoie à une nébuleuse de pratiques très hétérogènes qui s'unifient autour de l'idée – elle-même équivoque – de contribution. Comme l'attestent Serge Proulx, José Luís Garcia et Lorna Heaton, dans l'ouvrage *La Contribution en ligne*, elle se situe au carrefour de « quatre courants de pensée conceptuellement voisins et qui tentent chacun à leur manière, de décrire l'univers culturel d'Internet : *a)* la promotion de la "culture

[283] WIKIPEDIA, « Neutralité du réseau » [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Neutralit%C3%A9_du_r%C3%A9seau (consulté le 13 avril 2016).
[284] CARDON, D., *La Démocratie internet*, *op. cit*., p.18.
[285] CARDON, D., *La Démocratie internet*, *op. cit*., p.18.

participative" popularisée par Henry Jenkins et ses collaborateurs (2009) ; *b)* l'identification de la figure du "producteur-usager" (*produser*) décrite par Axel Bruns (2008) ; *c)* la participation des "amateurs" dans la construction de nouveaux corpus de connaissance sur Internet (Leadbeater et Miller, 2004 ; Flichy, 2010) ; *d)* la problématique du "partage" (*sharing*) entendue comme une fondation idéologique de la culture en ligne (John, 2013) »[286]. Ces diverses figures, chacune dans son domaine (culturel avec les fan-fictions de Jenkins, économique avec le *produser*, scientifique avec l'élaboration collaborative et profane du savoir), partagent leur hybridité. Estompant les dualités fonctionnelles qui avaient marqué le consumérisme, avec la division verticale des savoir-faire et des ressources, elles supposent leur réunification au sein d'individus et de collectifs qui ont tous le commun statut de contributeurs. Tout se passe comme si le web, dans sa réalité technique, cristallisait mais aussi favorisait un nouveau régime politique, où l'égalité de contributeurs se substitue à toutes les hiérarchies professionnelles.

Bernard Stiegler a été l'un des penseurs de cette efficacité politique des technologies réticulaires et en particulier du web 2.0. Pour lui, ce dernier (c'est-à-dire les « sites, blogs, serveurs vidéos, wiki, "réseaux sociaux", technologies collaboratives en général »[287]), signe la fin de la société de consommation, de l'organisation hiérarchique du travail instituée par le taylorisme et le fordisme, et du mode de vie qui allait avec (le rêve de l'*american way of life*), qui perdura tout au long du XX^{e} siècle. La révolution technologique et le web 2.0 iraient de pair avec une déprolétarisation des acteurs sociaux[288] et l'avènement d'une économie de la contribution, qui ne s'applique pas qu'à la production des biens industriels mais s'exporte dans tous les champs de l'activité humaine : « c'est le système économique, industriel et financier du XX^{e} siècle dans son ensemble qui s'avère caduc, et avec lui le consumérisme en général, et ce, pour tous les produits industriels – y compris culturels »[289]. On assisterait selon lui à « un nouveau modèle comportemental, collaboratif et contributif » où « ce sont les relations sociales dans leur ensemble qui

[286] PROULX, S., GARCIA, J. L. et HEATON, L. (dir), *La Contribution en ligne. Pratiques participatives à l'ère du capitalisme informationnel*, Presses de l'Université du Québec, 2014, Québec, p.4.
[287] STIEGLER, B., « Du temps-carbone au temps-lumière », in ARS INDUSTRIALIS, *Pour en finir avec la mécroissance*, *op. cit*., p.16.
[288] « La prolétarisation est, d'une manière générale, ce qui consiste à priver un sujet (producteur, consommateur, concepteur) de ses savoirs (savoir-faire, savoir-vivre, savoir concevoir et théoriser). Rappelons tout d'abord que Marx ne dit pas que le prolétariat est la classe ouvrière : il dit que la classe ouvrière est la première à être touchée par la prolétarisation. Les prolétaires n'ont pas disparu : la prolétarisation, c'est-à-dire la perte des savoirs, a au contraire "envahi toutes les couches de la société" [Marx] ». ARS INDUSTRIALIS, « Prolétarisation », *Vocabulaire* [en ligne], http://arsindustrialis.org/prol%C3%A9tarisation (consulté le 13 avril 2016).
[289] STIEGLER, B., « Du temps-carbone au temps-lumière », *op. cit*., p.16

se transforment en profondeur »[290]. Dispositifs réticulaires et économie de la contribution réactivent ainsi la promesse d'un changement de société vers une plus juste égalité de ses membres, dont le réseau numérique serait le moteur et le promoteur.

On peut ici encore émettre bien des critiques touchant à l'effectivité de cette société réticulaire émancipée. Nous y reviendrons plus en détail. Certaines objections tiennent à l'historicité même d'Internet, qu'il ne s'agit pas de considérer comme un bloc mais selon ses disparités diachroniques. Dominique Cardon a bien montré comment la logique marchande a été progressivement réintégrée au sein de la communauté virtuelle, qui entendait justement à l'origine suspendre le capitalisme et ses inégalités structurant le monde « physique ». L'accroissement de la taille démographique du réseau, l'évolution de la morphologie de ses publics mais surtout la domination d'une oligarchie de firmes multinationales, qui se présentent *de fait* comme des centres et qui y restaurent des inégalités et des hiérarchies, ont concouru à la réinsertion du modèle du marché à l'intérieur d'un web dont la nature démocratique et autogestionnaire paraît désormais relever de l'utopie.

Un deuxième type d'objection, d'ordre synchronique, peut s'attacher pour sa part au caractère pharmacologique des dispositifs numériques en tant que tels. Bernard Stiegler propose d'envisager chaque innovation technologique comme un *pharmakon*, un objet qui fonctionne simultanément comme poison et remède. En effet, « *toute* technique est originairement et irréductiblement ambivalente : l'écriture alphabétique, par exemple, a pu et peut encore être aussi bien un instrument d'émancipation que d'aliénation. Si, pour prendre un autre exemple, le web peut être dit pharmacologique, c'est parce qu'il est à la fois un dispositif technique associé permettant la participation *et* un système industriel dépossédant les internautes de leurs données pour les soumettre à un marketing omniprésent et individuellement tracé et ciblé par les technologies du *user profiling* »[291]. C'est ce qu'on a vu en introduction avec le *Phèdre* de Platon, où le dialogue entre Theuth et Thamous mettait en scène les conséquences profondément ambivalentes de l'introduction de l'écriture. Une technologie rétentionnelle comme l'écriture alphabétique ou le web, qui constitue (chez Vannevar Bush par exemple) un appendice externe de la mémoire humaine, a le double effet paradoxal d'*étendre* cette mémoire par le biais de son extériorisation matérielle et, par cela même, d'en *priver* l'intériorité vivante d'où elle émane, à présent dépendante d'un recours perpétuel à l'archive écrite. Elle se présente aussi bien comme un enrichissement des capacités individuelles que comme une dépossession qui les arrache au sujet, faisant

[290] STIEGLER, B., *ibid*.
[291] ARS INDUSTRIALIS, « Prolétarisation », *Vocabulaire* [en ligne], http://arsindustrialis.org/pharmakon (consulté le 13 avril 2016).

d'elle l'alliance d'une augmentation et d'une prolétarisation. Cette structure pharmacologique du web, sur le modèle du *Phèdre*, nous invite dès lors à envisager les outils mis à la disposition de l'internaute de manière moins univoque qu'il n'y paraissait. Tout en leur offrant un apparent surcroît de « pouvoir » par la possibilité d'enrichir, de modifier et de contribuer aux données du web, ils pourraient en même temps les aliéner et les priver d'autonomie en rendant possible la confiscation de ces traces écrites, signes de leur expression subjective, par des agents externes qui les privatisent à leur profit. L'idéal d'une société numérique libérée des pouvoirs arbitraires est donc doublement sujet à caution par l'histoire de ses usages, et par le statut pharmacologique du changement technique en tant que tel.

3 – Quel type de relation entre une transformation littéraire et une transformation politique ?
Nous venons d'évoquer quelques enjeux soulevés par l'articulation entre l'ordre social, les technologies numériques et la lecture. Nous avons d'abord rappelé les termes d'un discours mettant au jour le thème d'une dé-hiérarchisation entre auteur et lecteur, qui se traduirait par la quasi-convergence de ces deux fonctions ; puis indiqué quelques grands jalons d'un imaginaire d'Internet qui l'associe à une dé-hiérarchisation générale entre les rôles sociaux, économiques, politiques. Ces deux lignes de pensées peuvent et doivent être fortement nuancées, comme nous avons tenté de le montrer, elles n'en restent pas moins structurantes dans nos représentations et ainsi dignes d'être prises au sérieux. La question qui se pose, dès lors, est celle de la *relation* existante entre l'évolution de la condition du lecteur, et l'évolution de la condition du sujet dans la société réticulaire contemporaine. En effet, d'après ce qui vient d'être exposé, il est tentant de voir une certaine solidarité entre les mutations propres au champ littéraire et celles qui touchent l'organisation de la collectivité dans son ensemble. Il suffit de relire brièvement les textes que nous avons cités pour nous en convaincre. Dominique Cardon parle du modèle de l'innovation ascendante et du logiciel libre comme ayant *contaminé* la structure de tous les processus sociaux présents sur le réseau, résorbant l'ancien clivage entre « industriels et clients » comme celui entre « journalistes et lecteurs ». Bernard Stiegler montre que la fin de la notion de « consommateur » passif, utilisant des marchandises qui s'offraient à lui dans toute l'autorité de leur finition, peut s'appliquer également au système de la production culturelle, et notamment à celui du texte littéraire, qui semblait jusqu'alors séparer un lecteur « récepteur » d'un auteur « créateur ». Peut-être donc a-t-on affaire, en reprenant le mot de Gilbert Simondon puis d'Erich Hörl,

à une « écologie générale de la participation », à un nouveau régime de la subjectivité qui imprègne toutes les sphères de l'existence humaine et se donne comme un « fait culturel total »[292]. Les réseaux numériques soutiendraient un changement anthropologique profond, qui déterminerait notre mode d'être avec autrui sous le signe d'une « ontologie radicale de la communication » où « être », comme l'écrivait Lévy-Bruhl au sujet de la mentalité primitive, « c'est participer »[293]. Cette idée d'une transformation générale de la condition anthropologique nous autoriserait ainsi à percevoir une homologie structurale entre les différents champs, et à penser une analogie entre les relations auteur/lecteur, producteur/consommateur, savant/profane ou gouvernant/gouverné, qui témoigneraient toutes d'un même mouvement en faveur d'une écologie relationnelle et participante de la subjectivité contemporaine.

« Témoigneraient » : que veut-on dire par là ? Si l'on suppose un isomorphisme entre le devenir de la lecture et celui du sujet en réseau, il nous faut veiller à muscler cette hypothèse théorique. C'est ce que nous essaierons de faire tout au long de ce chapitre, mais avant tout, sans s'engager dans le vaste sujet des relations entre littérature et politique, arrêtons-nous un court instant pour au moins préciser notre position. Au sein de la problématique générale de ce mémoire – le lien entre lecture du texte et lecture de soi-même –, la question propre à ce deuxième grand chapitre est de comprendre le lien entre de nouvelles pratiques lectrices et un nouvel imaginaire social, de nouvelles façons qu'a le sujet de se représenter lui-même au sein de la collectivité et en tant que collectivité. Les deux débats sur la signification politique de la lecture numérique que nous avons identifiés – discours sur la mort de l'*auteur*, discours sur le web comme affranchissement d'un sujet libéré de l'*autorité* –, présupposent en effet que les modes de lecture empiriques ont quelque chose à dire de notre condition politique. Mais une telle hypothèse peut revêtir au moins deux formes bien distinctes, qu'il s'agira de questionner et d'articuler dans la suite de ce travail.

a) La première consisterait à penser que les structures de l'art ont une portée représentative, en tant que partie ou échantillon d'un tout systémique, si bien que leur évolution reflète celle de la structure sociale. Cette idée, qui ferait donc des modalités de la réception esthétique une forme de *métonymie* des modalités du vivre-ensemble (un élément exemplaire d'un état d'ensemble), est celle que nous rencontrons par exemple dans toute une partie de la sociologie de la littérature

[292] HÖRL, E., « Autres commencements d'une culture participative du sens : mentalités primitives, écologie spéculative et transgression des hypothèses cybernétiques ». Communication lors du séminaire « Digital Studies » organisé par l'IRI (9 décembre 2014). Compte-rendu publié en ligne : http://digital-studies.org/wp/wp-content/uploads/2015/02/Compte-rendu-9-d%C3%A9cembre-2014.pdf (consulté le 13 avril 2016).

[293] Cité par Erich Hörl, *ibid*. « Pour la mentalité primitive, *être, c'est participer*. Elle ne se représente pas d'être dont l'existence se conçoive sans y faire rentrer d'autres éléments que ceux de ces êtres mêmes. Ils sont ce qu'ils sont en vertu de participation : le membre du groupe humain, par participation au groupe et aux ancêtres ; l'animal ou la plante par participation à l'archétype d'une espèce, etc. Si cette participation n'était pas donnée, déjà réelle, les individus n'existeraient pas » (Lucien LEVY-BRUHL, *Carnets*, 1949).

socialiste (Plekhanov) ainsi que dans l'esthétique positive (Lukács). Pour le théoricien marxiste russe G. Plekhanov, « la littérature et l'art sont le miroir de la vie sociale […] Avec la transformation des rapports sociaux se transforment les goûts esthétiques des hommes et par conséquent la production des artistes »[294] : l'art serait donc un reflet de la vie sociale, elle-même déterminée par l'infrastructure économique. Une telle réflexivité esthétique du politique est au cœur de ce que le philosophe et sociologue de la littérature hongrois G. Lukács appelle l'œuvre « réaliste », une « totalité globalisante de la vie figurée »[295] qui exprime la totalité objective des rapports de production et de la structure sociale d'un moment de l'histoire. Dans notre cas, cette hypothèse reviendrait à considérer l'état des relations entre les acteurs du texte – en particulier l'auteur et le lecteur – comme une manifestation de l'état des relations entre les acteurs sociaux – producteur et consommateur notamment, à l'heure des bouleversements du web.

b) Une autre piste voudrait, en sens inverse, que loin d'être le reflet statique d'une conjoncture politique, le champ esthétique et littéraire en soit un moteur de transformation. C'est celle que développe notamment l'esthétique subjective d'Herbert Marcuse qui, critiquant la vision marxiste de l'art dans *Le Dimension esthétique*, assigne à celui-ci un potentiel révolutionnaire qui permet de réformer en profondeur l'objectivité, un processus autonome de libération qui au lieu d'être subordonné au politique, est le moteur d'un « éveil social des consciences »[296]. Le sociologue américain Daniel Bell décrit ainsi cette thèse : « En même temps qu'un engouement pour la nouveauté apparaît l'idéologie, constamment acceptée, de l'artiste : l'art doit montrer le chemin et servir d'avant-garde. L'idée même d'avant-garde – d'une équipe qui part à l'assaut – indique que l'art et la culture moderne n'admettraient pas d'être le "reflet" d'une structure sociale sous-jacente mais qu'ils veulent ouvrir la voie à quelque chose d'absolument nouveau »[297]. Dès lors, si le champ esthétique est à l'avant-garde du social, s'il a une fonction transformatrice plutôt que représentative, il s'agirait pour nous de comprendre les mutations du monde du texte non comme un reflet de la société numérique, mais comme le chemin que les artistes ouvrent à son avenir. C'est donc que non seulement la réalité artistique des œuvres, mais encore les modalités humaines et techniques de leur communication, ont quelque chose à « dire » au politique au sens où elles entendent le transformer.

---

[294] PLEKHANOV, G., *Questions fondamentales du marxisme*, Paris, Editions sociales, 1927, p.265.
[295] LUKACS, G., cité par ANGENOT, M. et ROBIN, R., *La sociologie de la littérature : un historique*, Ciadest, coll. « Discours social », Montréal, 1993, disponible en ligne : http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/26-la-sociologie-de-la-litterature-un-historique.
[296] MARCUSE, H., *La Dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*, Seuil, Paris, 1979.
[297] BELL, D., *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, trad. Marie Martignon, PUF, Paris, 1979.

Sans entrer plus avant dans cette polarité entre deux manières d'envisager l'homologie entre la littérature numérique et la société réticulaire – la première comme *métonymie* ou comme *laboratoire* de la seconde, comme *reflet* ou comme *avant-garde* –, nous la garderons en vue en tant que fond hypothétique et horizon de notre raisonnement. Cette démarche posée, il s'agit maintenant d'éclairer les concepts en jeu. Tout au long de nos réflexions jusqu'ici, nous avons mobilisé des noms comme pouvoir, autorité, hiérarchie ou domination sans en documenter le sens, et en les utilisant presque comme des synonymes. Or, c'est bien ce champ lexical encore flou du pouvoir qui nous a menés à supposer une complicité entre, d'une part, le rapport entre acteurs du texte et, d'autre part, le rapport entre acteurs sociaux tel qu'il est reconfiguré par les technologies réticulaires. Maintenant que l'hypothèse théorique de ce deuxième chapitre est éclaircie, essayons donc d'interroger plus précisément ces notions parentes qui sont le matériau même de notre propos, et d'envisager dans toute sa complexité le champ du pouvoir qui sert de pivot au lien entre lecture et société.

2. La nébuleuse conceptuelle du pouvoir

Après avoir construit la problématique qui guidera les réflexions de notre deuxième chapitre – celle d'une lisibilité de la place du sujet dans la société réticulaire au prisme de ses pratiques de lecture –, cherchons à présent à définir le champ sémantique en tension qu'elle suppose : celui du pouvoir, avec les notions-clés qui lui sont associées. Mais en nous intéressant au concept de pouvoir, dont le courant de la convergence fait la clé de voûte des enjeux politiques de la lecture hypertextuelle, nous nous confrontons aussitôt à un objet polysémique et protéiforme. Les premiers exemples qui nous viennent en tête attestent la multiplicité de ses usages : je *peux* faire quelque chose, au sens où j'en ai la possibilité (matérielle, ou morale), le gouvernement incarne le *pouvoir* par rapport aux ressortissants d'une nation (pouvoir qui peut à son tour être législatif, juridique ou exécutif) ; une personne ou une œuvre littéraire exerce du *pouvoir* sur moi (au sens où elle me fascine, m'influence, me pousse à l'imiter parfois malgré mes propres réticences). On parle de pouvoir en physique (le pouvoir absorbant par exemple, est la faculté qu'a un corps d'« absorber la chaleur ou la lumière »[298]) ; aussi bien qu'en philosophie du sujet (en tant que capacité individuelle, possibilité d'action qui n'est pas entravée ou empêchée) ; en sociologie (il s'agit, à l'intérieur de l'espace social, pour un individu ou un groupe d'agir conformément à

[298] Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 1872-77, cité sur WIKIPEDIA, « Pouvoir » (page d'homonymie) [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Pouvoir (consulté le 15 avril 2016).

la volonté d'un autre), comme en sciences politiques (on l'utilise alors comme un synonyme de la souveraineté, de l'habileté conférée à une personne ou à une institution de fixer les règles en vigueur dans une société donnée). Au-delà de la variété de ces acceptions, comment donc définir ce qu'est le pouvoir ? Est-il même possible de saisir cette unité ?

La réflexion menée par Michel Foucault dans « Le Sujet et le pouvoir » peut nous aider à y voir plus clair. Dans cet article publié en 1982, il prend pour point de départ un exemple qui lui est contemporain, celui d'une « série d'oppositions qui se sont développées ces quelques dernières années : l'opposition au pouvoir des hommes sur les femmes, des parents sur les enfants, de la psychiatrie sur les malades mentaux, de la médecine sur la population, de l'administration sur la manière dont les gens vivent »[299]. Ces luttes se signalent par leurs visées multiples. Certaines en effet « s'opposent aux formes de domination (éthiques, sociales et religieuses) », tandis que d'autres « dénoncent les formes d'exploitation qui séparent l'individu de ce qu'il produit », là où d'autres enfin « combattent tout ce qui lie l'individu à lui-même et assure sa soumission aux autres (luttes contre l'assujettissement) ». Pourtant, ces revendications militantes partagent bien des traits communs : transversales, immédiates et plaçant le statut de l'individu au cœur de leur combat, elles ont toutes pour objet « le » pouvoir en tant que tel, ses effets et les privilèges qu'il accorde. A partir de là, Foucault propose un examen du pouvoir qui n'a rien d'essentialiste. Au lieu de chercher sa nature unique ou ses invariants, il entend simplement décrire *comment cela se passe*, caractériser l'exercice du pouvoir sans quête ontologique. Car « amorcer l'analyse par le "comment", c'est introduire le soupçon que le pouvoir, ça n'existe pas », c'est échapper ainsi au fatalisme d'une métaphysique du pouvoir, avec sa force nécessaire et irrésistible, pour envisager la fragmentation des réalités qui la composent et peut-être mieux avoir prise sur celles-ci. C'est donc à travers une approche descriptive que Foucault discerne trois espèces de pouvoirs, qui diffèrent selon leur fonctionnement et leur objet d'exercice.

a) Une première forme de pouvoir s'exerce sur les *choses*. Il « donne la capacité de les modifier, de les utiliser, de les consommer ou de les détruire – un pouvoir qui renvoie à des aptitudes directement inscrites dans le corps ou médiatisées par des relais instrumentaux. Disons qu'il s'agit là de "capacité" ». Il concerne la *technique* au sens large, le travail de production, d'utilisation et de transformation du réel matériel.
b) Un deuxième type de pouvoir s'exerce sur les *signes*. Il investit le champ des relations de communication, qui « transmettent une information à travers une langue, un système

[299] FOUCAULT, M., « Le sujet et le pouvoir », *Dits et écrits*, vol. IV, *1980-1988*, n°306, Gallimard, Paris. Les citations suivantes sont extraites de ce même texte.

de signes ou tout autre médium symbolique. Sans doute communiquer, c'est toujours une certaine manière d'agir sur l'autre ou les autres », qui s'exprime ici par la « production et la mise en circulation d'éléments signifiants ». Il concerne donc le domaine *symbolique*, avec les réciprocités, les inégalités et les hiérarchies qu'il engage.

c) Le troisième type de pouvoir enfin est celui qui s'exerce entre « *partenaires* », entre des personnes : il désigne le pouvoir au sens strict, qui « met en jeu des relations de pouvoir entre individus (ou entre groupes) ». Foucault le définit comme une action sur autrui, mais une action spécifique : à la différence de la violence, elle n'opère pas sur des corps qu'elle contraint mais sur l'espace d'une liberté. Il se caractérise ainsi comme une « action sur des actions » : le pouvoir sur autrui est « une manière d'agir sur un ou sur des sujet agissants, et ce en tant qu'ils agissent ou qu'ils sont susceptibles d'agir ». De manière paradoxale, il est à la fois *libre* et *non-voulu*. Il s'agit de situer le pouvoir dans un délicat entre-deux qui le distingue autant de la *contrainte*, puisqu'il suppose toujours la liberté (« là où les déterminations sont saturées il n'y a pas de relation de pouvoir : l'esclavage n'est pas un rapport de pouvoir lorsque l'homme est aux fers »), que du *consentement*, puisqu'il implique en même temps une dissymétrie entre les personnes qu'il met en jeu (« le pouvoir n'est pas de l'ordre du consentement », même s'il peut parfois en résulter). Indissociable du pouvoir, la liberté est à la fois sa condition et sa limite, en ce qu'elle définit un espace de réactions et d'échappatoires qui lui opposent une résistance. Ce pouvoir consiste ainsi à « conduire des conduites » et à « structurer le champ d'action éventuel des autres » : c'est ce que Foucault appelle le *gouvernement*.

On a donc affaire à trois pouvoirs distincts. Ce même mot peut aussi bien désigner une capacité propre au travail technique (*pouvoir faire*), une faculté de faire sens ou de faire signifier au sein de l'acte de communication (*pouvoir dire*), et un gouvernement qui investit les relations interpersonnelles d'une structure dissymétrique (*pouvoir faire faire*). Malgré cette description typologique des différentes espèces du pouvoir, Foucault affirme que tous trois sont profondément imbriqués. Loin de s'exercer isolément chacun dans son domaine, ils interfèrent en permanence et entretiennent un rapport d'interdépendance : « "Relations de pouvoir", "rapports de communication", "capacités objectives" ne doivent donc pas être confondus. Ce qui ne veut pas dire qu'il s'agisse de trois domaines séparés […]. Il s'agit de trois types de relations qui de fait, sont toujours imbriquées les unes dans les autres, se donnant un appui réciproque et se servant mutuellement d'instrument ». Ainsi par exemple, les relations de pouvoir au sens strict (entre partenaires) « s'exercent pour une part extrêmement importante à travers la production et l'échange

de signes ; et elles ne sont guère dissociables non plus des activités finalisées, qu'il s'agisse de celles qui permettent d'exercer ce pouvoir (comme les techniques de dressage, les procédés de domination, les manières d'obtenir l'obéissance) ou de celles qui font appel pour se déployer à des relations de pouvoir (ainsi dans la division du travail et la hiérarchie des tâches) ». Illustrant son propos, Foucault donne l'exemple d'une institution scolaire, où les différents types de pouvoir s'articulent étroitement. L'aménagement spatial (pouvoir technique), le règlement intérieur et les activités organisées dans l'établissement (pouvoir symbolique) ainsi que les divers rôles et fonctions des personnes qui y prennent place constituent tous ensemble « un "bloc" de capacité-communication-pouvoir ». Et, même si le pouvoir oppose son irréductible disparité à toute saisie essentialiste, il est toutefois possible de repérer des effets de convergence et de coévolution entre ses différentes formes d'exercice qui scandent l'histoire des sociétés. « Ces blocs où la mise en œuvre de capacité techniques, le jeu des communications et les relations de pouvoir sont ajustés les uns aux autres, selon des formules réfléchies, constituent ce qu'on peut appeler, en élargissant un peu le sens du mot, des "disciplines" ».

Tout en résistant à la volonté d'unification fataliste du pouvoir, la démarche de Foucault a donc ceci de très éclairant pour nous qu'elle substitue à l'idée d'une définition (« qu'est-ce que », au singulier) celle d'une coévolution (comment s'entendent et s'ajustent les pouvoirs au pluriel), qui lui restitue malgré tout une certaine cohérence. On ne peut pas prétendre cerner *le* pouvoir, mais bien *le* réseau d'interaction entre pouvoirs tel qu'il a connu, dans les sociétés européennes depuis le XVIII^{e} siècle, une disciplinarisation croissante.

Cette réflexion de Foucault nous donne plusieurs outils conceptuels permettant de mieux analyser la notion de pouvoir, dont on a vu qu'elle est centrale dans les débats qu'on a rappelés tant sur la relation auteur/lecteur que sur les enjeux d'Internet comme société déhiérarchisée. Avant d'envisager plus précisément quelle forme de pouvoir on choisira de retenir et comment l'adapter à la lecture littéraire, poursuivons d'abord notre investigation en procédant maintenant à des distinctions externes. Comment, en effet, démêler le pouvoir ainsi caractérisé des relations voisines auxquelles il est souvent rattaché ?

Il est fréquent d'associer le pouvoir et l'**autorité**. Et il faut bien admettre que ces deux concepts et les types de relations qu'ils décrivent ont maintes ressemblances. Quand Hannah Arendt dans *La Crise de la culture* se demande « Qu'est-ce que l'autorité ? », elle la situe dans un équilibre similaire au fragile entre-deux où Foucault plaçait le pouvoir, distinct à la fois de la violence et de la privation de liberté. L'autorité, indique-t-elle, « requiert toujours l'obéissance ». Comme

le pouvoir foucaldien qui consiste en action sur des actions, il pose donc une relation dissymétrique entre des partenaires où l'un agit conformément aux volontés de l'autre. Cependant, cette obéissance ne se fonde, pour Hannah Arendt, ni sur la contrainte physique, ni sur l'argumentation qui permettrait de convaincre le sujet qui obéit du bien-fondé de ce qui lui est imposé. Elle est à la fois « incompatible avec la persuasion qui présuppose l'égalité et opère par un processus d'argumentation », et avec « l'usage de moyens extérieurs de coercition, là où la force est employée, l'autorité proprement dite a échoué ». Mais au-delà de ces définitions négatives, qu'est-ce que l'autorité a de propre ? C'est peut-être l'unité même de la dissymétrie, la relation hiérarchique que partagent les termes qu'elle engage : « ce qu'ils ont en commun, c'est la hiérarchie elle-même, dont chacun reconnaît la justesse et la légitimité, et où tous deux ont d'avance leur place fixée »[300]. Il semble donc que l'autorité suppose, de manière paradoxale, à la fois la liberté formelle et l'inégalité formelle des personnes qu'elle met en rapport. Liberté formelle car elle exclut le recours à des contraintes externes ; et inégalité formelle car la structure hiérarchique elle-même assigne à chaque partie une place prédéterminée dans la relation.

Mais là où l'autorité proprement dite se distingue de la relation de pouvoir décrire par Foucault, c'est par la notion de reconnaissance qui forme la condition de possibilité même de cette obéissance sans violence (« dont chacun reconnaît la justesse et la légitimité »). Ce que l'autorité a de propre, c'est qu'elle est un exercice du pouvoir qui trouve son appui et son fondement sur la *légitimité*. Cette légitimité, perçue, reconnue, accordée par ceux sur qui elle s'exerce, peut avoir des origines très différentes, à en croire la distinction que propose Max Weber dans un célèbre texte publié en 1921 dans *Economie et Société*. L'autorité ou domination légitime (*Herrschaft*) peut en effet revêtir trois caractères : 1) un premier, rationnel, qui repose « sur la croyance en la légalité des règlements arrêtés et du droit de donner des directives qu'ont ceux qui sont appelés à exercer la domination par ces moyens (domination légale) », 2) un second, traditionnel, qui repose « sur la croyance quotidienne en la sainteté des traditions verbales de tout temps et en la légitimité de ceux qui sont appelés à exercer l'autorité par ces moyens (domination traditionnelle) », et 3) un troisième, charismatique, qui repose « sur la soumission extraordinaire au caractère sacré, à la vertu héroïque ou à la valeur exemplaire d'une personne ou encore [émanant] d'ordres révélés ou émis par celle-ci (domination charismatique) »[301]. Qu'elle ait un fondement statutaire, traditionnel ou personnel, l'autorité reste donc la potentialité d'une personne

[300] ARENDT, H., « Qu'est-ce que l'autorité ? », in *La Crise de la culture*, trad. Patrick Lévy (dir.), Folio Gallimard, 1989, Paris.

[301] WEBER, M., « La domination légale à direction administrative bureaucratique », originellement paru dans *Economie et Société*, Plon, 1971, Paris (publication posthume 1921). On trouve une version électronique de ce

ou d'un groupe à se faire obéir ; mais cette potentialité a la spécificité de s'exercer *de droit*, de s'appuyer sur une croyance en la légitimité du commandement, alors que le pouvoir foucaldien ne le requiert pas nécessairement et peut s'exercer *de fait*. L'autorité est donc une sous-catégorie du pouvoir et qui en même temps le surplombe : c'est un pouvoir fondé sur la croyance en la légitimité de celui qui l'exerce.

Cependant, à cette entente classique de l'autorité comme potentiel d'imposer l'obéissance, peut s'en ajouter une seconde qui fait toute la complexité de cette notion. L'autorité peut également être l'instauration d'une confiance. Le nom latin *auctoritas*, comme le substantif *auctor* dont il dérive, atteste de cette ambivalence sémantique. On sait que l'*auctor* latin, en un premier sens et avant l'acception plus usitée de « celui qui pousse à agir », est d'abord, comme l'indique Gaffiot, « celui qui augmente la confiance », pouvant dénoter 1) le « garant, répondant », 2) le « garant, qui confirme, autorité, source », 3) le « modèle, maître, autorité », ou enfin 4) le « garant, source historique »[302]. L'*auctoritas* comprend cette même polysémie : avant de renvoyer à l'« autorité, influence, prestige, importance de quelqu'un », elle est d'abord une garantie, qui peut être aussi bien juridique, économique ou intellectuelle : ses premières acceptions énumérées par Gaffiot sont 1) le « droit de possession », 2) la « garantie (du vendeur) » et 3) la « garantie, autorité (qui impose la confiance ») [303]. Les *auctoritates*, au pluriel, ont longuement été au Moyen-âge les « extraits des auteurs, c'est-à-dire des écrivains autorisés »[304], auxquels on peut indéfiniment se référer pour commenter leurs écrits mais aussi garantir les siens propres. Ainsi, l'autorité peut aussi évoquer l'idée de référence : par exemple, une personne ou un texte qui « fait autorité » est réputé digne de confiance, il y a un accord supposé quant à sa valeur ou sa validité. L'expression « faire autorité » est en elle-même éloquente : si un livre ou une théorie scientifique fait autorité, cela ne signifie pas qu'il est obéi mais que l'on peut sans cesse s'y référer, que cette découverte a un statut fondamental et une place incontournable dans la science où elle s'inscrit, que l'on ne peut pas continuer à faire progresser cette dernière sans le citer ou s'appuyer sur elle.

Dès lors, on voit avec l'autorité entendue comme imposant la *confiance* une signification toute autre que celle entendue comme potentiel d'imposer l'*obéissance*. On passe avec elle, en reprenant la terminologie foucaldienne, d'un pouvoir comme *action sur les actions* de sujets libres,

---

texte dans la bibliothèque des Classiques des Sciences Sociales : http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/domination_legale_direction/domination_legale_dir_texte.html (consulté le 15 avril 2016).

[302] GAFFIOT en ligne (dictionnaire latin-français), « *Auctor* », [en ligne] http://www.prima-elementa.fr/Gaffiot/Gaffiot-0182.html (consulté le 15 avril 2016).

[303] GAFFIOT en ligne, « *Auctorictas* », [en ligne] http://www.prima-elementa.fr/Gaffiot/Gaffiot-0185.html (consulté le 15 avril 2016).

[304] COMPAGNON, A., *op. cit.*, leçon n°4, « Généalogie de l'autorité ».

à un pouvoir comme *action sur les croyances* et les symboles, qui touche moins le *faire* d'autrui en tant que sujet actif que l'idée même de *vérité*, la hiérarchie et l'inégalité de statuts structurant l'espace du savoir. Là où l'autorité-obéissance revient au gouvernement légitime des conduites – « structurer le champ d'action éventuel des autres », écrivait Foucault –, l'autorité-confiance module pour sa part l'ordre des croyances et détermine, en amont de toute action, une verticalité à l'intérieur même de l'ordre des représentations.
Avant de s'interroger sur la forme que prennent le pouvoir et l'autorité dans un cadre spécifiquement littéraire, poursuivons notre analyse en distinguant ces concepts de ceux d'influence, et de domination.

Si l'autorité est un cadre normatif où une personne – ou une institution – peut imposer l'obéissance sans recours à la force, il est tentant de la rapprocher de l'idée d'**influence**. En tant qu'action sur des actions fondée sur la reconnaissance d'une légitimité, celui ou celle qui a de l'autorité paraît simplement exercer une influence sur autrui, c'est-à-dire un pouvoir consenti qui n'a rien de contraint ou déterministe. Mais d'un autre côté, l'influence pourrait bien non seulement être distincte de l'autorité, mais encore et surtout constituer son succédané propre aux sociétés postmodernes. C'est la réflexion à laquelle nous invite le chercheur en sciences politiques François-Bernard Huyghe. Dans un billet de blog qu'il consacre à la relation entre ces deux notions, il se demande en effet si l'effritement des figures d'autorité, et le déclin de la valeur de l'autorité comme régulation sociale, auquel on semble assister aujourd'hui et qui coïncide avec le sillage de la rhétorique « mai-68 », ne serait pas en train de céder place à l'influence comme nouveau principe relationnel d'une société. Quand on parle d'une « crise de l'autorité », dont on verrait les effets lors des cinq dernières décennies, cette crise paraît avant tout être celle de sa légitimité, du crédit accordé à ceux qui l'exercent ou de la justesse même des fondements qui habilitent à l'exercer (bonté ou charisme naturel du supérieur dans une relation professionnelle, savoir et aptitude de l'enseignant dans une situation pédagogique, vertu intrinsèque des lois dans un système politique…). Jeter un soupçon sur le fondement légitime de l'autorité, retirer la croyance qui cimentait son efficacité, c'est saper exactement ce qui faisait sa spécificité, et lui permettait de tenir ensemble l'obéissance et la liberté. C'est dans le cas le plus optimiste gagner en liberté et faire fi de toute obéissance, et dans une vision plus pessimiste entrer dans un nouveau modèle de pouvoir qui remplace les disciplines – celui des sociétés de contrôle, théorisées par Gilles Deleuze à partir de 1987[305].

[305] Avant même le « Post-Scriptum sur les sociétés de contrôle », paru en mai 1990 dans *L'Autre journal*, Gilles Deleuze avait déjà thématisé les sociétés de contrôle et l'idée qu'elles succèdent aux disciplines, dès 1987, lors

Comme le rappelle F.-B. Huyghe, la suspicion à l'égard de l'autorité a une généalogie de longue date, depuis l'essai de La Boétie sur la *Servitude volontaire* (montrant que l'autorité d'un chef ne tient qu'à la croyance accordée à son pouvoir, et qu'à défaut de cette croyance, de cet octroi de pouvoir par ceux qu'il assujettit, on verrait le « grand colosse » « tomber de son propre poids et se briser »), jusqu'à la célèbre expérience de S. Milgram (révélant que la croyance presque spontanée des sujets dans les représentants de l'autorité scientifique pouvait entraîner une obéissance aveugle aux effets désastreux[306]). Sans doute ce soupçon trouve-t-il aujourd'hui une vivacité singulière dans une évolution des mentalités qui rencontre la promesse d'un Internet apportant plus d'autonomie individuelle, et substituant une société horizontale aux anciennes dissymétries hiérarchiques. Mais si l'autorité est présumée déclinante, qu'est-ce qui vient la remplacer ? F.-B. Huyghe soutient l'hypothèse qu'un nouveau modèle de pouvoir vient prendre le relais : celui de l'influence, qui « peut se définir comme la capacité d'amener les autres à désirer ce que l'on veut soi-même »[307].

Qu'est-ce que l'influence ? Et où la rencontre-t-on ? « Pour une nation, cela consiste, suivant les cas, à diffuser le marxisme-léninisme, à propager le cinéma hollywoodien, à lancer un média international multilingue, placer ses ressortissants aux bons postes dans les organisations internationales… Pour une organisation ou un groupe de pression : à entretenir un réseau, à lancer un terme qui sera repris dans les discours officiels ou médiatiques, à avoir des représentants habitués des plateaux de télévision. Pour un individu : à être admiré, à attirer l'attention ou gérer discrètement un petit système de services réciproques… ». François-Bernard Huyghe propose un tableau très instructif qui formalise les différences entre autorité et influence[308]. Toutes deux se distinguent par leur *finalité* (obéissance et dévouement pour l'autorité, participation et intégration pour l'influence), leur *manifestation apparente* (« naturelle (il en fut toujours ainsi) » pour la première, « spontanée (c'est venu tout seul) » pour la seconde), leur *ressort* (admiration

d'une conférence intitulée « Qu'est-ce que l'acte de création ? » à la Femis, où il avance notamment que « l'information, c'est exactement le système du contrôle ».

[306] Stanley Milgram était un psychologue et professeur en psychologie sociale américain (1933-1984). L'expérience qui porte son nom date du début des années 1960 et visait à mesurer la soumission à l'autorité (dans son cas représentée par des scientifiques en blouse blanche), qui ordonnait à des sujets (« enseignants ») d'envoyer des décharges électriques à d'autres sujets (« élèves ») lorsqu'ils répondaient de manière erronée à une question. Les élèves (en réalité des comédiens) mimaient des cris de douleur suite aux décharges tandis que les expérimentateurs (comédiens également) exhortaient les « enseignants » à poursuivre leurs méfaits par des injonctions-types. Les résultats « inattendus et inquiétants » qu'obtient Milgram révélèrent que 62,5% des sujets ont obéi à cette autorité contre leur propre moralité.

[307] HUYGHE, F.-B., « Entre autorité et influence », billet de blog sur la médiologie datant du 7 janvier 2012 [en ligne], http://www.huyghe.fr/actu_355.htm. Les extraits suivants sont issus de la même source.

[308] Le tableau peut être consulté à cette adresse : http://www.huyghe.fr/dyndoc_actu/45c34ef448226.pdf.

pour la première, désir pour la seconde), comme leur *effet* (conscient pour la première : « l'autorité s'affiche », et souvent inconscient pour la seconde : « se subit »). Ajoutons qu'elles diffèrent aussi par leur *topologie* (« verticale pyramidale » pour l'autorité qui « descend », « réticulaire » pour l'influence qui « contamine »), le *régime social* qui leur est favorable (« disciplinaire » avec l'autorité, « de contrôle » avec l'influence), et le *principe idéologique* qu'elles renferment (l'idée d'origine dans le premier cas, l'idéologie « postmoderne et postindustrielle » dans le second). Alors que la dérive possible d'un fonctionnement autoritaire est l'autoritarisme ou le caporalisme qui mettent au jour la « nudité du pouvoir », la dégénérescence propre à l'influence est plutôt la manipulation, celle qui s'enseigne « y compris aux vendeurs d'aspirateurs [et qui] fait l'objet de techniques d'action sur le cerveau d'autrui, ce qui ne saurait être le cas de l'autorité qui est nécessairement innée ou reçue (de Dieu, de l'institution, des ancêtres) ». On pourrait en somme opposer autorité et influence selon deux types de structurations de l'espace social : flèche dirigée de haut en bas pour la première ; étoile multidirectionnelle pour la seconde, où le pouvoir obéit à des mécanismes de propagation, diffusion et dilution comme des effets de mode. Si l'influence peut caractériser le système relationnel propre aux sociétés actuelles, elle est donc bien éloignée de la flèche ascendante ou « *bottom-up* » que suggèrent les idéaux contributifs. Elle se signale plutôt comme une démultiplication et une *discrétisation* des pouvoirs (au double sens où ils se fragmentent et se font plus discrets).

La notion d'influence semble assez adéquate pour décrire le type de relations de pouvoir propre à l'espace du web. François-Bernard Huyghe voit en effet dans celui-ci un milieu privilégié où repérer son exercice, sous forme d'« e-influence » : « on nomme ainsi la capacité de provoquer des contagions (liens, reprises, citations, copier-coller), d'être cité, d'attirer les navigations d'internautes, d'animer un réseau. Les technologies numériques créent de nouvelles niches de pouvoir telle la faculté d'indexer (ainsi, le "Google ranking" qui fait apparaître un site en telle ou telle position lorsque l'internaute formule une demande par un mot-clef). […] Donc, l'influence sur les goûts, les critères et centres d'intérêt est liée à la technologie qui "fait l'agenda" de nos savoirs et de nos passions ». Mais alors, elle risque de battre en brèche le « discours des technophiles optimistes » (rêvant d'une technologie « égalitaire, anti-hiérarchique, voire libertaire » où « les notions de commandement ou de hiérarchie s'en trouvent menacées »[309]), qui néglige le fait qu'un pouvoir décentralisé n'en est pas moins un pouvoir, pris dans une nouvelle économie (l'influence) fondée sur la captation d'une nouvelle rareté (l'attention) et qui, même dissolu et plus discret qu'autrefois, continue de s'exercer sans s'afficher. A la *déclaration* qui faisait de

[309] Ces citations sont toujours extraites de HUYGHE, F.-B., « Entre autorité et influence », *ibid*.

l'autorité un pouvoir assumé, pourrait ainsi s'opposer la *cartographie* qui fait de l'influence un pouvoir qu'il faut modéliser pour ne le percevoir qu'après-coup.

La frontière entre autorité et influence n'en est pas moins poreuse. Quand on étudie par exemple la littérature de recherche consacrée à la plateforme de micro-blogging Twitter, on voit que les deux noms s'associent souvent pour décrire les rapports de pouvoir entre utilisateurs. Un article comme « Measuring User Influence in Twitter: The Million Follower Fallacy » (Cha *et al.*)[310] cherche à mesurer l'influence d'un utilisateur sur les autres grâce à trois indices : 1) le nombre de personnes qui le suivent (« *followers* ») indiquant la taille de son audience, 2) le nombre de fois où un de ses messages (« *post* ») a été retweeté, indiquant sa capacité à générer du contenu en faisant passer un message, et 3) le nombre de fois où son nom a été mentionné, indiquant sa capacité à engager les autres utilisateurs dans une conversation. On voit bien ici la notion d'influence prendre corps sous forme de cartographie étoilée où elle fait l'objet d'une étude quantitative. A l'inverse de l'autorité où l'obéissance joue un rôle fondamental, l'influence est définie par les auteurs comme « le pouvoir ou la capacité de provoquer un effet par des moyens indirects ou intangibles » (« *the power or capacity of causing an effect in indirect or intangible ways* », ou encore « le potentiel qu'a un individu de conduire les autres à agir d'une certaine façon » (« *individual's potentiel to lead others to engage in a certain act* »). Il s'agit donc d'une « action sur des actions » qui diffère de la relation d'autorité en ce qu'elle est dissimulée (« intangible », « indirect »), et qu'elle ne suppose aucunement la reconnaissance d'une légitimité aux influenceurs de la part des influencés. On a affaire à une fabrique de l'influence apparemment spontanée, non médiée par les légitimations a priori que sont le statut ou l'expertise, et qui coïncide exactement avec la densité de la circulation d'un contenu (c'est le mécanisme du *buzz*). Cependant, même en excluant toute relation binaire de commandement et d'obéissance, cette circulation ne recrée-t-elle pas des effets d'autorité ? Elle peut impliquer l'autorité, d'une part, en tant que *résultat* de l'influence : un utilisateur qui a été abondamment retweeté et mentionné acquiert par cela même une forme d'autorité, il est désormais de notoriété publique qu'on peut lui faire « confiance » ; c'est son succès même qui lui confère par la suite une autorité et qui fait de ses paroles des paroles autorisées. A la trilogie webérienne, il faudrait donc ajouter le réseau de citations, circulations et relais comme un quatrième ressort de la légitimité. Mais d'autre part, l'influence peut impliquer l'autorité au titre de sa *cause* : les utilisateurs qui font déjà figure d'« autorité » dans le monde physique par leur notoriété (personnel politique, stars

[310] CHA, M., HADDADI, H., BENEVENUTO, F., GUMMADI, K., « Measuring Influence in Twitter: The Million Follower Fallacy », Proceedings of the Fourth International Conference on Weblogs and Social Media.

de la chanson ou du cinéma), ou par leur charisme personnel, ont toutes les chances d'accroître la taille de leur audience et donc de gagner en influence. On voit alors se mettre en place, dans cet exemple de Twitter, une circularité entre l'autorité et l'influence, où chacune est tour à tour une condition de l'autre.

La photographe et chercheuse en médiologie Louise Merzeau, pour sa part, consacre un article à Twitter comme « machine à faire et défaire l'autorité »[311]. Elle y montre que si la blogosphère ne signe pas la fin de l'entente classique et surplombante de l'autorité, celle-ci y prend toutefois une forme différente de celles qu'elle avait dans la graphosphère et la vidéosphère, plus diffuse et disséminée dans une multiplicité d'agents. Plus précisément, elle distingue deux moments de l'autorité sur le web, et notamment dans les systèmes de classement qui régissent les contenus de la Toile. 1) Une première mise en ordre « autoritaire » du web, avec le PageRank de Google, dont la suprématie et l'apparente omniscience se situent dans le prolongement de l'imagerie traditionnelle de l'autorité, qui entraîne adhésion (« la pertinence des résultats n'est pas contestée par les internautes ») et soumission (« les règles de référencement imposées par le moteur de recherche sont adoptées par les webmasters »). 2) Mais un deuxième temps est venu le compliquer avec les réseaux sociaux qui reconfigurent les métriques de l'autorité : une logique conversationnelle instaure de nouveaux modes de hiérarchisation. Par exemple « dans Facebook et Twitter, les classements sont affinitaires : la hiérarchie n'y est pas aplanie mais ramenée à la tension du j'aime/j'aime pas ». Avec cette structure affinitaire, qui indexe moins l'autorité à la confiance qu'à la notoriété, on assiste à une dissémination conjointe des figures auctoriales et autoritaires. Toutes deux prennent désormais la forme d'une circulation et non d'une production de contenus. En effet, se demande L. Merzeau, dans le contexte d'un Twitter où l'écriture relève essentiellement de la souscription, « que reste-t-il de l'auctorialité si ce n'est un art de re-tweeter, re-copier, re-cycler ? ». Face à l'exemple du micro-blogging, elle observe que « dans le flux incessant des messages qui défilent sur nos *timelines*, plus personne n'est véritablement un auteur. Curateurs de nos propres affinités, nous ne signons nos contenus qu'au deuxième degré sur le mode de la citation, du vote et du relais »[312]. L'auto-publication et la fragmentation des contenus sur les réseaux sociaux favorisent une « vaporisation de l'autorité » que la chercheuse décrit comme une « autorité pervasive » caractérisée par des « hiérarchies provisoires enchevêtrées », une « décentralisation et une multiplication des autorités » et un étalement de celles-ci dans un maillage réticulaire de de multiples nœuds s'enchevêtrent.

[311] MERZEAU, L., « Twitter, ou la machine à faire et défaire l'autorité », *Médium* n°34, 2013 [en ligne], https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00837547.
[312] MERZEAU, L., *ibid*.

Ainsi, le web social « ne supprime pas mais il dépolarise ou vaporise les autorités », si bien que leur construction « s'affranchit des modalités de hiérarchie verticales et cloisonnées, sans pour autant les abolir complètement »[313]. L'image d'une dilution nous semble pertinente pour qualifier ce processus : autorité et auctorialité sont toujours présentes, de même qu'un corps dilué dans l'eau conserve la même masse, mais elle se subdivise et se ramifie en un tissu d'acteurs disparates (blogueurs influents, utilisateurs qui ont le plus de « *followers* »), en amont de toute certification ou légitimation institutionnelle. On peut dès lors se demander si l'autorité 2.0 ainsi définie ne rejoint pas, en dernière analyse, le modèle de l'influence, où l'effacement des dissymétries a priori n'échappe pas à la reconstitution d'effets de hiérarchie et de contrôle.

Il semble donc que s'ouvre sur le réseau un jeu complexe entre autorité et influence, la seconde étant peut-être la forme que prend la première dans l'espace digital. Tentons maintenant, avant de conclure notre analyse des termes-clés de ce chapitre, de dire quelques mots d'une quatrième notion souvent abordé dans le champ lexical du pouvoir : la **domination**. De quoi s'agit-il ? Et comment se distingue-t-elle des autres concepts que nous avons passés en revue ? Intuitivement, il nous semble que la domination, tout comme l'autorité, est une sous-catégorie du pouvoir, un certain type de relation de pouvoir. Mais à la différence de l'autorité qui est toujours *de droit* et nécessairement légitime, la domination pour sa part semble s'exercer *de fait*, sans être reconnue ni même inconsciemment consentie par les sujets qu'elle soumet. De plus, quand on parle de la domination dans les discussions courantes, on a moins tendance à l'incarner dans une personne (comme c'est le cas pour l'autorité : chef charismatique, représentant légal, expert) que dans un groupe, une classe sociale, une ethnie, un genre. Elle se situe moins dans une relation interpersonnelle qu'à l'échelle de toute une société. C'est par exemple la domination d'un sexe sur un autre (« la domination masculine », selon le titre du livre de Bourdieu), celle d'une couleur sur une autre (la domination blanche dans l'Amérique ségrégationniste, dénoncée par Malcom X, Martin Luther King ou Angela Davis), ou d'une classe sociale sur une autre (la classe détentrice des moyens de production sur la classe prolétaire, selon Marx). Tout comme les différents types de pouvoir chez Foucault (technique, symbolique, relationnel), ces diverses formes de domination peuvent d'ailleurs interférer et se servir mutuellement d'instrument : c'est ce qu'analysait et combattait Angela Davis avec la notion d'intersectionnalité[314]. S'exerçant à l'échelle de toute

[313] MERZEAU, L., *ibid*.

[314] Après les travaux de Kimberlé Crenshaw et de Nancy Fraser sur le féminisme intersectionnel, « *Women, Race and Class* d'Angela Davis (1981) propose de comprendre la condition des femmes afro-américaines à partir de l'héritage de l'esclavage et ouvre sur la nécessité d'articuler trois niveaux de contradiction, la race, la classe et le sexe pour comprendre les luttes pour la libération des femmes ». MAILLE, C., « Approche intersectionnelle,

la société, la domination s'exerce en même temps sur la totalité des personnes qu'elle soumet, s'incarne à même leur corps et pas seulement dans leur champ d'action, à la différence notable de l'autorité qui, la plupart du temps, s'exerce de manière plus locale (sur l'action des sujets, et même parfois sur un certain type d'action, comme c'est le cas par exemple dans l'autorité professionnelle ou éducative). Autorité et domination se distinguent donc par leur articulation à la liberté comme par leur champ d'application. Mais si elle est transversale à toute une société, la domination se manifeste aussi à des niveaux de granularité inférieurs, à l'intérieur par exemple des différents champs sociaux tels que les a étudiés Pierre Bourdieu.

La notion de champ social est complexe. Disons d'abord qu'il s'agit d'un microcosme social à l'intérieur d'une société, selon l'image qu'emprunte le sociologue : le microcosme économique, celui de la politique, de l'art, de la littérature, du journalisme, de la haute couture… Mais il ne s'agit pas d'un espace neutre, d'un simple « domaine » de l'activité ou des relations humaines. Le champ est un espace en tension : « en effet, le champ est un espace social où des acteurs sont en concurrence avec d'autres acteurs pour le contrôle de biens rares, et ces biens rares sont justement les différentes formes de capital »[315]. En parlant de « capital », Bourdieu ne se limite pas au capital économique, à l'argent : chaque champ a son capital spécifique, pour l'obtention duquel les agents sont en rivalité, et qui peut aussi être un capital symbolique, notoriété, prestige… On peut analyser la structure de chaque champ – dont Bourdieu note qu'ils ont une « relative autonomie », c'est-à-dire qu'ils suivent une loi et un fonctionnement qui leur sont propres et ne sont que très peu sujets aux déterminations externes des autres champs – comme une lutte entre ses agents pour acquérir une position dominante. Puisque les acteurs sont ainsi portés par un objectif (améliorer sa propre position, obtenir la ressource rare qu'est le capital spécifique), une idée centrale à la domination est celle de stratégie. Les stratégies sont celles que déploient les agents dans le but d'augmenter leur capital, qui fonctionne « à la fois en tant qu'arme et en tant qu'enjeu de lutte, ce qui permet à son détenteur d'exercer un pouvoir, une influence, donc, d'exister dans un champ déterminé, au lieu d'être une simple quantité négligeable »[316]. On peut distinguer principalement deux types de stratégies selon la position de l'acteur dans son champ : la conservation pour ceux qui ont une place favorable, la subversion pour les autres. Comme le souligne Bourdieu, « ceux qui, dans un état déterminé du rapport de force, monopolisent (plus ou moins complètement) le capital spécifique, fondement du pouvoir ou de l'autorité spécifique

théorie postcoloniale et questions de différence dans les féminismes anglo-saxon et francophone », *Politique et Société*, vol. 33, n°1, 2014, pp.41-60 [en ligne], http://erudit.org/revue/ps/2014/v33/n1/1025586ar.pdf.

[315] BOURDIEU, P., *Réponses*, *op. cit.*

[316] BOURDIEU, P., *ibid.*

caractéristique d'un champ, sont inclinés à des stratégies de conservation […], tandis que les moins pourvus de capital (qui sont aussi souvent les nouveaux venus, donc, la plupart du temps, les plus jeunes), sont enclins aux stratégies de subversion »[317]. Relevons enfin un autre trait essentiel au champ : Bourdieu les compare souvent à des jeux. Chaque champ est un jeu pourvu de ses propres règles implicites, où les différents acteurs, indique Bourdieu filant la métaphore, sont autant de joueurs utilisant leurs « atouts » pour faire progresser leurs « pions » (obtenir un poste de pouvoir et une place dominante). Bourdieu construit deux concepts autour de l'identification du champ à un jeu : l'*illusio* (une adhésion spontanée au jeu, qui fait que les acteurs y croient et le prennent au sérieux), et l'*habitus* (une disposition qui leur permet d'être en phase avec les règles du jeu, un ensemble de « schèmes mentaux et corporels » qui leur offrent une « maîtrise pratique de la logique immanente »[318]. La notion de champ offre donc un cadre pertinent pour envisager la domination. Elle s'y présente comme le résultat de stratégies mobilisées par des agents sociaux dans le but d'augmenter leur capital spécifique et d'améliorer leur place et leur pouvoir au sein de l'espace social concerné.

Nous pouvons maintenant récapituler ce que nous retenons de ces éléments d'analyse. La notion de **pouvoir** désigne un champ sémantique large et inclusif qui enveloppe les différentes autres notions que nous venons d'aborder (autorité, influence, domination) au titre de sous-catégories. S'il est stérile de chercher une définition unique du pouvoir, nous pouvons distinguer trois de ses espèces en fonction de leur objet d'exercice : les choses, les signes, les personnes – ce dernier étant le pouvoir au sens strict, que nous appellerons « relations de pouvoir » pour éviter la confusion avec son sens large et générique. En permanente interférence, ces différentes espèces coévoluent au sein de « disciplines » où elles se servent d'appui mutuel.
Parmi les relations de pouvoir, l'**autorité** est un type de pouvoir qui suppose nécessairement la légitimité. Elle se subdivise entre ce que nous avons nommé une autorité-obéissance (quelqu'un *exerce* une autorité sur quelqu'un d'autre), et une autorité-confiance (un texte, un discours ou une découverte qui *fait* autorité). L'**influence** est un autre type de relation de pouvoir qui diffère de l'autorité par sa topologie (étoilée et non pyramidale), son mode d'action (par contamination et non par hiérarchie surplombante) et sa visibilité (l'autorité s'exerce et se déclare au présent, l'influence se décèle et se cartographie au passé). Elle substitue ainsi, dans l'espace spécifique du web social, un modèle de pouvoir fondé sur le contrôle au modèle supposé déclinant des disciplines qu'appelait l'autorité. Forme de pouvoir spécifique à côté de l'autorité, l'influence

[317] BOURDIEU, P., « Quelques propriétés des champs », *Questions de sociologie*, Les Editions de Minuit, 1984.
[318] BOURDIEU, P., « La représentation politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°36-37, 1981.

entretient donc toutefois un lien complexe avec elle, de circularité et éventuellement de substitution. La **domination** enfin est un troisième type de relation de pouvoir. A l'inverse de l'autorité, elle ne suppose pas de légitimité et s'exerce de fait ; et à l'inverse de l'influence, elle prend souvent la forme de dissymétries binaires (dominant/dominé). Nous avons alors distingué deux niveaux d'exercice de la domination : à l'échelle d'une société tout entière (avec la domination d'un groupe sur un autre), et à l'échelle d'un champ en particulier (littéraire, politique, économique…) avec la domination d'une minorité acteurs sur les ressources rares que sont les capitaux spécifiques. Le schéma ci-dessous résume ces distinctions :

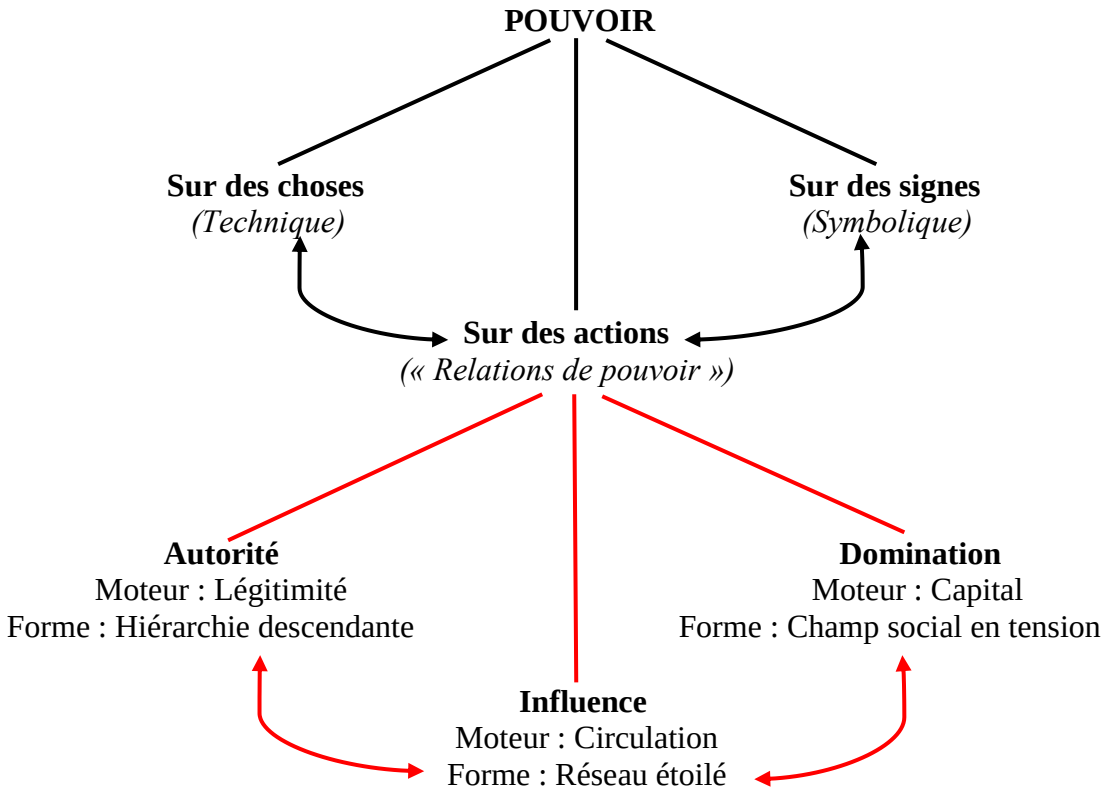


Schéma 1. La notion de pouvoir : distinctions et circulations

Il nous reste à présent à cerner dans quelle mesure ces différentes notions empruntées au champ politique peuvent s'appliquer au monde littéraire. Si la notion de pouvoir est au cœur de l'articulation entre une mutation esthétique et une mutation politique, cherchons ce qu'elle peut désigner dans le fonctionnement propre au texte de littérature. Dans la sous-section suivante, nous tenterons de problématiser la notion de pouvoir du lecteur, prisme à travers lequel pourrait ainsi se lire la place du sujet dans une société désormais réticulaire.

3. Les espaces de la littérature

Quel rapport ce lexique politique a-t-il avec la littérature ? Dans quelle mesure les termes-clés que nous venons d'examiner fonctionnent-ils pour décrire les métamorphoses propres au monde littéraire, et comment les adapter pour qu'elles y soient opérantes ?

Une première chose nous semble capitale : c'est que tout pouvoir, autorité ou influence s'exerce sur un espace. Le lien entre pouvoir et spatialité a été mis en exergue par de nombreux penseurs, depuis Foucault jusqu'à Marcello Vitali-Rosati. Ainsi par exemple ce dernier met-il en rapport deux types d'espaces avec deux formes de pouvoirs qu'ils contribuent à produire, agencer, configurer : celui du livre imprimé d'une part et celui de l'Etat-nation de l'autre, qui incarnent deux modèles de territoires déterminant l'émergence d'autorités. De même que « le livre est l'espace où la fonction auctoriale produit autorité » (qui garantit la fiabilité et de l'originalité d'un contenu), de même « l'autorité de l'Etat-nation se base sur la même idée : à l'intérieur d'un espace défini – un territoire délimité par des frontières – l'Etat-nation est en même temps le responsable, le garant du droit mais aussi la fonction qui caractérise ce droit comme étant un droit particulier : une fonction d'originalité »[319]. Le parallèle entre ces deux spatialités contraignantes n'est d'ailleurs pas innocent : comme le souligne Marcello Vitali-Rosati, « il est intéressant de remarquer que la naissance du concept d'auteur coïncide avec la naissance des Etats-nations », si bien que le nouvel espace qu'est le milieu numérique, dont la structure rompt avec celle des espaces imprimés et territoriaux connus du XX^{e} siècle – notamment la présence de frontières et la distinction entre espace public et espace privé –, remet en même temps en cause les fabriques de l'autorité qui leur étaient spécifiques. Pertinente pour décrire l'entité politique aussi bien que le format livresque, la relation entre espace et pouvoir se vérifie aussi dans d'autres domaines. Ainsi, en parlant des effets de pouvoir et d'autorité sur le web, nous avons en tête l'architecture de l'« espace digital », un environnement-support (Zacklad[320]) défini par sa topologie propre et par l'idée de « dispositif », notion complexe sur laquelle on reviendra, mais qui se signale aussi par la structuration contraignante d'une étendue spatiale. De même le concept de champ social chez Bourdieu enveloppe-t-il lui aussi la présence d'une spatialité, qui est déterminé à la fois par des positions, des relations (de force) et des déplacements. Pour consolider notre hypothèse selon laquelle les rapports de pouvoir propres à la communication littéraire rendent lisibles des

[319] VITALI-ROSATI, M., « La fin de l'autorité ? », blog *Culture numérique – Pour une philosophie du numérique*, 3 avril 2014 [en ligne], http://blog.sens-public.org/marcellovitalirosati/la-fin-de-lautorite/ (consulté le 20 avril 2016), Nous renvoyons également à son ouvrage à paraître en anglais *The End of Authority?* (2016).
[320] ZACKLAD, M., « Organisation et architecture des connaissances dans un contexte de transmédia documentaire : les enjeux de la pervasivité », *Etudes de communication*, n°39, 2012, p.41-63 [en ligne], https://edc.revues.org/4017.

mutations dans les rapports de pouvoir à l'échelle de la société numérique, penchons-nous donc de plus près sur ce concept d'espace, lieu où peut s'articuler l'homologie que nous soupçonnons entre pouvoirs littéraires et pouvoirs politiques à l'heure des réseaux.

Qu'est-ce qu'un espace ? Sans chercher de définition poussée, nous pouvons dire que c'est une étendue qui n'est pas vide, mais toujours peuplée (par des places et ceux qui les occupent), et structurée (par des relations entre ces places et les lois qui les régissent). Il existe plusieurs types d'espaces. En reprenant les réflexions de l'éthologue allemand Jacob von Uexküll, nous pouvons distinguer l'entourage (*Umgebung*, l'environnement géographique défini par des mesures objectives) du milieu (*Umwelt*, l'espace habité et subjectivé par un vivant, où certaines données font sens pour lui en fonctionnant comme des stimuli et des signaux). Différents milieux peuvent ainsi coexister dans un même environnement géographique, chacun étant défini par le vécu propre d'une espèce (von Uexküll prend l'exemple de la tique[321]) et les signaux qu'elle y active. Lecteur de von Uexküll, Heidegger a subordonné la notion d'espace à celle de monde (*Welt*), un espace habité par l'homme (le *Dasein*) qui lui donne une signification et dont l'appréhension phénoménologique détermine son être-au-monde. Le concept heideggérien de mondanéité est un espace structuré, « articulé » et vécu, bien loin de la simple étendue quantitative, mathématique, homogène, continue et illimitée que Descartes pouvait y voir. Pour notre part et à partir de ces réflexions, nous envisagerons l'espace comme un milieu signifiant, structuré et habité, régi par des rapports de position, de différence et de distance qui évoluent dans le temps. Ceci permet de concevoir une pluralité d'espaces ainsi définis qui coexistent et s'imbriquent les uns les autres selon un plan simultané, qui parfois même se touchent et se recoupent, tout comme coexistent différents champs et microcosmes bourdieusiens au sein d'un même espace social. La question que nous nous posons, c'est alors celle des espaces impliqués dans la littérature.

Le théoricien de la littérature Gérard Genette consacre un chapitre de ses *Figures II* à « la littérature et l'espace » (1969). Comme il le note avant tout, l'alliance de ces deux mots forme un drôle d'assemblage. « Il peut sembler paradoxal de parler d'espace à propos de la littérature : apparemment en effet, le mode d'existence d'une œuvre littéraire est essentiellement temporel, puisque l'acte de lecture par lequel nous réalisons l'être virtuel d'un texte écrit, cet acte, comme l'exécution d'une partition musicale, est fait d'une succession d'instants qui s'accomplit dans

[321] UEXKÜLL, J. Von, *Mondes animaux et monde humain*, suivi de *Théorie de la signification*, trad. P. Muller, illustration G. Kirszat, Paris, Denoël, 1965.

la durée »[322]. Pourtant, Genette va consacrer de belles pages à analyser les différentes liaisons par lesquelles ces termes font sens l'un avec l'autre.

C'est qu'il y a en premier lieu une spatialité propre au *langage*, dans son système de relations internes que Saussure avait déjà mis en évidence, et plus spécifiquement une spatialité de l'*écriture*, liée à la configuration matérielle du langage (la page, la ligne), avec l'épaisseur, la profondeur, les renvois et les échos qui attendent le lecteur qui la parcourt : « effets d'attente, de rappel, de réponse, de symétrie, de perspective, au nom desquels Proust comparait lui-même son œuvre à une cathédrale ». Chaque texte en tant que tel est donc un espace, espace structuré dans une chose qui incarne et dispose le dire : « la spatialité manifeste de l'écriture peut être prise pour symbole de la spatialité profonde du langage ». En troisième lieu, outre cette spatialité de l'objet-texte portée par celle du langage et de l'écriture, il y a une spatialité du *sens*. Celle-ci concerne moins la matérialité du texte que l'esthétique de l'œuvre, « l'écriture au sens cette fois stylistique du terme, dans ce que la Rhétorique classique appelait les figures, et que l'on appellerait plus généralement aujourd'hui les effets de sens ». La spatialité du sens est particulièrement manifeste, pour Genette, dans les phénomènes de double-sens et la distance qui peut s'immiscer entre un sens et un autre (par exemple littéral et figuré). Cet écart sémantique dessine un autre espace qui coexiste et s'enchevêtre avec celui de l'écriture, sans toujours en épouser la structure mais en la conjuguant et la confrontant avec la sienne propre : « l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel [abolit] du même coup la linéarité du discours ». On pourrait dire que cette spatialité du sens, c'est ce qui fait le propre de la littérature par rapport aux autres textes. Elle renvoie non seulement à la richesse des polysémies irrésolues, irréductibles, où il n'y a pas besoin de trancher entre deux sens possibles mais où tous deux résonnent de concert, où l'alternative (*ou/ou*) cède place à l'accumulation (*et*), qui fait toute la force de la poésie, mais encore pour Genette à l'idée même de style, à la recherche esthétique, au fait de dire quelque chose avec des figures : « ce que dit l'énoncé est toujours en quelque sorte dédoublé, accompagné par ce que dit la manière dont il le dit ». Un énoncé littéraire est doublement signifiant par ce qu'il énonce, et par la poétique de l'énonciation. En plus de la spatialité du texte en tant que chose et dispositif d'aménagement matériel de l'écriture, il y a donc bien une profondeur propre à l'œuvre dans sa dimension spécifiquement esthétique. Enfin, un quatrième espace est pour Genette celui de la *littérature* elle-même : celui de toute la littérature, tel un « vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens ». De manière littérale et métaphorique, il peut être représenté par la bibliothèque. Espace

[322] GENETTE, G., « La littérature et l'espace », *Figures II*, pp.45-48, Seuil, Paris, 1969. Les citations suivantes sont de la même source.

physique où les livres du patrimoine littéraire sont rangés, chacun selon sa place et ses voisinages, elle est aussi l'espace phénoménologique qui nous permet d'aborder les œuvres au gré d'un réseau d'accords, d'harmonies et de différences qui les relient et les séparent. C'est à travers elle que le lecteur perçoit l'univers littéraire non plus comme un ensemble d'atomes isolés que seraient les livres isolément, mais comme une totalité organique et presque vivante, où les œuvres sont enveloppées dans un tissu signifiant qui leur fait avoir des rapports les unes avec les autres, rapports qui n'obéissent pas nécessairement à l'ordre temporel de leur production mais s'en affranchissent au profit d'un ordre propre à l'espace, qui gouverne, bien plus que la successivité de l'histoire, les rapprochements, les découvertes, rencontres et interprétations des livres les uns par rapport aux autres. Proust reprochait à Sainte-Beuve son point de vue purement diachronique du fait littéraire : « Il voit la littérature sous la catégorie du temps »[323]. Il se pourrait qu'en plus de celui-ci, un point de vue synchronique offre de son côté une vision plus transversale où l'on s'évade du pur écoulement temporel, avec sa cadence unique, pour opérer des liens et des associations inédites :

> Non certes qu'il faille nier la dimension historique de la littérature, ce qui serait absurde, mais nous avons appris, grâce à Proust et quelques autres, à reconnaître les effets de convergence et de rétroaction qui font aussi de la littérature un vaste domaine simultané que l'on doit savoir parcourir en tous sens. Proust parlait du « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné », Thibaudet a consacré tout un livre au bergsonisme de Montaigne, et l'on nous a appris récemment à lire Cervantès à la lumière de Kafka : cette réintégration du passé dans le champ du présent est une des tâches essentielles de la critique […] La bibliothèque, voilà bien le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature. La littérature tout entière présentée, je veux dire rendue présente, totalement contemporaine d'elle-même, parcourable, réversible, vertigineuse, secrètement infinie[324].

Spatialités du langage, de l'écriture, de l'œuvre dans sa poétique du sens, et de la bibliothèque comme ensemble de relations internes au patrimoine écrit, sont donc quelques-uns des espaces où se déploie le dire littéraire. Ils peuvent ainsi être les lieux où s'exercent des effets de pouvoir dont il reste à éclaircir la nature et les acteurs, aussi bien que les questions que pose leur devenir numérique. Nous choisirons ici d'interroger trois types de pouvoir s'exerçant sur trois espaces. 1) Un pouvoir sur la *lettre* du texte (la capacité de l'utiliser et de la modifier), 2) un pouvoir sur le *sens* de l'œuvre (la faculté de l'augmenter en contribuant à l'écriture d'une histoire), et 3) un

[323] Cité par Gérard Genette, *ibid.*
[324] GENETTE, G., *ibid.*

pouvoir sur sa *place* (la faculté de catégoriser et classer la culture écrite telle qu'elle est présente et représentée sur le web). Analysons donc d'un peu plus près sur ces trois sortes de « pouvoirs » littéraires, pour formuler les problèmes que soulève leur conversion digitale et interroger leur éventuel transfert vers la communauté des lecteurs.

1. Pouvoir sur la lettre. La lettre du texte, c'est son identité matérielle, sa surface sensible telle qu'elle est définie à la virgule près par l'auteur et l'éditeur. C'est pour Barthes le texte lui-même comme se le représente l'opinion courante : un « *objet* perceptible par le sens visuel », un « tissu de mots engagés dans l'œuvre et agencé de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique ». Le texte défini par sa lettre, c'est bien cette modeste trace écrite qui n'en participe pas moins à la « gloire spirituelle de l'œuvre, dont il est le servant prosaïque mais nécessaire » : « il est, dans l'œuvre, ce qui suscite la garantie de la chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde : d'une part, la stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire, et d'autre part la légalité de la lettre, trace irrécusable, indélébile, pense-t-on, du sens que l'auteur de l'œuvre y a intentionnellement déposé »[325].

La lettre du texte fait donc l'objet de deux formes d'action : son institution (le choix de chaque caractère, de la typographie et de la mise en page), et sa préservation (cette garantie, dont parle Barthes, que *ce* texte que je suis en train de lire correspond bien *au* texte dans sa détermination intelligible, et qui m'assure une confiance, m'indique que cette version fait autorité, qu'elle est fiable et que je peux m'y référer). Puisque l'on considère le texte et l'écriture dans leur choséité même, on a affaire à un pouvoir qui relève de ce que Foucault appelait la *capacité*. Face à des objets matériels, celui-ci donne à son détenteur « la capacité de les modifier, de les utiliser, de les consommer ou de les détruire – un pouvoir qui renvoie à des aptitudes directement inscrites dans le corps ou médiatisées par des relais instrumentaux ». Traditionnellement, ce pouvoir semble revenir en partage à l'auteur et à l'éditeur. Dans la chaîne du livre qui s'est consolidée avec l'imprimerie de masse, c'est un dialogue plus ou moins paritaire entre l'auteur et l'éditeur qui va faire passer le texte de son état de manuscrit à une forme finale destinée à la publication, moyennant relectures, corrections, suggestions de réécriture de la part de l'éditeur et choix de mise en page. Tous deux se partagent donc ce qu'on pourrait nommer le *pouvoir éditorial*, cette capacité à la fois technique, juridique et intellectuelle qui consiste à fixer ce que le texte *est* et à garantir sa conformité avec ce qu'il *doit être* – à instituer la lettre comme à attester qu'elle est bien en adéquation avec le projet de l'auteur.

[325] BARTHES, R., « Théorie du texte », *op. cit.*

Or, les spécificités du support-écran semblent, à première vue, remettre en question ce modèle hérité de la graphosphère. En lisant deux versions « homothétiques » de *L'Etranger* de Camus, sous forme d'application iPad et de fichier Word pour ordinateur (I.B.1), on avait en effet observé que l'apparence graphique et la disposition spatiale du texte étaient configurables à souhait par l'utilisateur. Avec des formats de textes du type .doc et surtout .epub, qui réservent une large place au paramétrage par le lecteur (à la différence du PDF et du mode image, qui s'offrent comme une photographie numérique du texte original sur laquelle le lecteur ne peut pas intervenir), il nous était possible de modifier la mise en page, de redimensionner la taille de la police ce qui pouvait bouleverser la pagination, d'en changer la couleur comme celle de la page, d'insérer des commentaires, d'écrire à même le corps du texte ; en un mot, d'aménager nous-mêmes l'espace matériel de l'écrit, sans rester contraint par celui que l'auteur avait fixé de concert avec son éditeur. Il s'agit bien d'une question de support, allant de pair avec la spécificité de certains formats de lecture : là où la stabilité de la forme papier – comme celle du PDF – garantit « la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire », le caractère souple et paramétrable de formats qui s'ajustent aux choix ergonomiques du lecteur et au type de machine, suspend la mainmise auctoriale et éditoriale sur la structuration de l'espace. Il en résulte des objets-textes instables, sujets à une variété infinie d'allures sensibles qui altèrent sans cesse « l'original », quitte à rendre cette notion caduque. Loin de « la légalité de la lettre » dont la chose écrite est l'outil de sauvegarde privilégié, les formats numériques, donnant lieu à autant de versions qu'il y a de lectures, ressemblent plutôt à ce contre quoi l'institution éditoriale était censée lutter, ces « roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie »[326]. En amont des formes littéraires spécifiquement numériques, c'est donc dès le niveau du régime de publication électronique que se joue cette liberté d'agencement spatial du texte, où la pluralité des *éditorialisations* effectuées par les lecteurs s'oppose à la fixité d'une *édition*. L'éditorialisation, dont le philosophe Marcello Vitali-Rosati fait le propre non seulement du support mais aussi de l'*espace* documentaire spécifique au web par une structuration ouverte et collective des contenus, pourrait bien être ce qui permet aux lecteurs de s'affranchir du pouvoir éditorial[327].

---

[326] BARTHES, R., *ibid*.

[327] « L'éditorialisation façonne et structure les contenus sans se limiter à un contexte fermé et bien défini (comme une revue) ou à un groupe prédéfini d'individus (comme les éditeurs). Elle implique une ouverture de l'espace (plusieurs plateformes) et du temps (plusieurs contributions différentes, et à des moments distincts). […] L'ouverture de l'éditorialisation par rapport à l'édition papier détermine une certaine perte de contrôle de l'écrivain comme de l'éditeur sur le contenu. En effet, tous deux ne sont plus que des acteurs parmi d'autres du processus éditorial, qui s'élargit considérablement ». VITALI-ROSATI, M., « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? », trad. Servanne Monjour, *Sens Public*, 18 mars 2016 [en ligne], http://www.sens-public.org/article1184.html?lang=fr.

Le conflit entre l'édition – garantie par le paradigme *top-down* de l'institution éditoriale – et la multiplicité des éditorialisations – à la merci des lecteurs selon un paradigme *bottom-up* – forme une première pierre d'achoppement liée à la notion de pouvoir dans le monde littéraire. Il nous invite à interroger la manière dont les outils numériques, et les différents formats de publication des œuvres littéraires à l'écran, accroissent la capacité technique des lecteurs courants à modifier la lettre du texte : leur pouvoir-faire, consistant dans la liberté qui leur est offerte d'utiliser, de parcourir et de transfigurer la chose textuelle à leur guise. Pour explorer ces questions, on se penchera dans la section suivante sur une étude de terrain qui aide à mettre en relief les différents degrés de capacitation lectrice liés à la pluralité des formats de textes. On observera ainsi deux remédiatisations numériques d'une œuvre de Raymond Queneau, *Un Conte à votre façon*, en s'interrogeant à chaque fois sur l'étendue et les limites de nos capacités, en tant que lecteur, d'habiter et d'aménager l'espace textuel.

2. Pouvoir sur le sens. On a relevé avec Genette une spatialité du sens, qui peut faire l'objet de l'herméneutique, avec l'art d'interpréter un écrit selon des directions différentes (pensons aux quatre sens de l'écriture qui *orientaient* ainsi l'exégèse religieuse dans les traditions chrétienne et judaïque au Moyen-âge : littéral, allégorique, tropologique et anagogique[328]) ; comme l'objet de la poétique, avec l'art de la composition littéraire qui ouvre un « intervalle variable, souvent imperceptible, mais toujours actif, entre la lettre et l'esprit, que la rhétorique appelait *figure* »[329]. Et il nous semble en effet que le concept de figure, dont Genette souligne qu'il « n'est lui-même qu'une métaphore corporelle », désigne toujours une opération spatiale à accomplir pour passer de la lettre à l'esprit, du dit au dire ou vice-versa : pérégrination dans l'espace qui peut être celle d'un déplacement (métaphore), d'une concentration (métonymie), d'un élargissement (hyperbole), d'un resserrement qui réduit une distance (ellipse), comme d'une inversion (antiphrase). On pourrait établir toute une typologie des figures de style en fonction des divers cheminements qui permettent de circuler entre le propos et la manière de dire – et qui serait semblable, comme l'a montré Lacan à la suite de Freud, au travail du rêve avec la distance qu'il introduit entre son contenu latent et son contenu manifeste[330]. Pour notre part, on s'intéressera à une approche un peu différente de la spatialité du sens, même si elle recoupe partiellement celle de Genette. Si, à partir de (et au-delà de) la chose textuelle, l'œuvre littéraire est un être intelligible qui déploie

[328] Ceux-ci ont été particulièrement étudiés et mis en évidence parle théologien catholique et cardinal Henri de Lubac, dans *Exégèse médiévale : les quatre sens de l'Ecriture*, Paris, Aubier-Montaigne, 1959.
[329] GENETTE, G., *op. cit*.
[330] C'est dans le livre V du Séminaire (*Les Formations de l'inconscient*, 1957) que Jacques Lacan a rapproché la métaphore et de la métonymie de deux mécanismes du travail du rêve relevés par Freud (*L'Interprétation des rêves*, 1900) : le déplacement et la condensation.

dans l'esprit et l'imaginaire un monde qui lui est singulier, il s'agira de s'interroger sur l'espace propre à la fiction narrative, ce non-lieu ou ce lieu métaphorique qui est habité par des personnages, et où l'histoire se déroule. En somme, nous cherchons à savoir à qui revient le pouvoir d'aménager et de faire vivre l'espace imaginaire qu'est celui de la fiction, d'en dessiner le cadre comme d'articuler des positions et des relations entre des personnages.

Cette fois, l'action envisagée dépasse la simple « modification » qui était au cœur de la capacité technique : il s'agit de questionner la faculté qu'a le lecteur d'*augmenter* l'œuvre, d'y ajouter du sens et des péripéties en prenant part à la rédaction. Conformément à l'étymologie du nom « auteur » (du verbe latin *augeo*, signifiant « faire croître, accroître, augmenter »[331]), c'est ce que nous appellerons le *pouvoir auctorial*, tel qu'il a longuement trouvé dans la notion d'auteur sa figure tutélaire. Pour Foucault en effet, dans la culture européenne marquée depuis le XVIII^{e} siècle par l'ère « industrielle et bourgeoise, d'individualisme et de propriété privée », l'auteur est un principe à la fois idéologique et économique qui garantit une structuration limitative de l'espace du sens. Aussi bien par son rôle d'agent exclusif de la création littéraire, que par son statut de référence qui délimite, par le jeu de son « intention » ou « expression », l'espace des interprétations légitimes, il incarne « un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne. Bref, le principe par lequel on entrave la libre circulation, la libre manipulation, la libre composition, décomposition, recomposition de la fiction ». Ainsi l'auteur est-il pour Foucault « la figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens », tel un goulet d'étranglement qui « rend possible une limitation de la prolifération cancérisante, dangereuse des significations dans un monde où l'on est économe non seulement de ses ressources et richesses, mais de ses propres discours et de leurs significations »[332]. L'auteur est une construction qui répond à ce danger, qui fait barrage à la prolifération aussi bien de l'écriture que des sens possibles, en incarnant le monopole créatif et le sous-jacent interprétatif qui limitent la circulation sémantique.

Force est de constater que les nouveaux modes de construction narrative qui se sont développés sur Internet et en réseau achèvent de remettre en cause, après les critiques structuralistes et post-structuralistes de l'intention biographique, cette concentration du pouvoir créatif entre les seules mains de l'auteur. On observe une grande variété de dispositifs littéraires qui permettent à une collectivité d'internautes de jouer tour à tour le rôle d'auteur et de lecteur et de contribuer ensemble à la rédaction d'une fiction participative. Ce sont par exemple les cadavres exquis numériques, inspirés du jeu surréaliste et déployés dans les technologies réticulaires, à l'instar de

[331] GAFFIOT en ligne, « *Augeo* », http://www.prima-elementa.fr/Gaffiot/Gaffiot-0188.html.
[332] FOUCAULT, M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit.*

Facebook (*LiveBook* lancé en 2008 : chaque membre peut écrire une phrase en statut pour proposer la suite d'une histoire, et le premier qui recueille plus de vingt votes prend le relais), ou Twitter (où le réalisateur Tim Burton a invité les internautes à écrire un cadavre exquis autour du personnage de Stainboy[333]). C'est aussi le cas d'œuvres littéraires mises en ligne dont l'auteur fait appel à la contribution de ses lecteurs pour qu'ils en augmentent l'histoire et les significations. Par exemple, l'écrivain américain Douglas Rushkoff a proposé avec *Exit Strategy* ce qu'il appelle un « roman libre et collaboratif » sur le modèle des logiciels open-source. D'après l'intrigue, le texte a été écrit en 2008 mais n'a été retrouvé sur le réseau que 208 ans plus tard. Les lecteurs sont invités à contribuer à cette œuvre disponible librement sur le web en y ajoutant des notes de bas de page, visant à élucider les références propres aux années 2000 (le Nasdaq, l'argent, Internet…) qui seront incompréhensibles dans deux cents ans.

Ces différents exemples de lecture-écriture participative, qu'elle porte sur le corps de l'histoire ou ses marges, semblent opérer une décentralisation du pouvoir narratif qui se trouve redistribué au sein d'une communauté créative, où ce sont les échanges, les relations de proximité, de distance, d'interaction et d'association entre contributeurs qui tisseront le récit et sa signification. Si cette décentralisation semble favoriser un transfert du pouvoir d'augmentation de l'œuvre de l'auteur vers des lecteurs devenus co-scripteurs, nous nous demanderons plutôt, pour notre part, quels sont les nouveaux effets de pouvoir qui apparaissent à l'intérieur même de ces communautés d'écriture. La forme de pouvoir ici visée n'est plus la capacité des lecteurs mais plutôt, selon les distinctions formulées plus haut, les modes de construction et de circulation de l'*influence* au sein de la collectivité elle-même. Dans un environnement de littérature en réseau, où il s'agit pour chacun d'accroître son influence et son poids sur la narration, et de faire valoir *sa* proposition d'histoire comme digne d'entrer dans l'histoire collective, c'est bien la notion d'influence qui nous semble propre à caractériser les rapports de pouvoir dans ces créations à mille mains, dont le dispositif a priori horizontal épouse le schéma d'une cartographie étoilée. Si le conflit de pouvoirs entre l'auteur et le lecteur semble dans ces expériences particulières évincer le premier terme, il s'agit donc d'analyser à présent son déplacement vers la société des contributeurs pour saisir le nouveau visage et les nouveaux critères des hiérarchies qui s'y établissent. Autrement dit, pour reprendre le raisonnement de Foucault, « au moment précis où notre société est dans un processus de changement, la fonction-auteur va disparaître d'une façon qui permettra une fois de plus à la fiction et à ses textes polysémiques de fonctionner à nouveau selon un

[333] Les résultats peuvent être vus ici : https://twitter.com/burtonstory.

autre mode, mais toujours selon un système contraignant, qui ne sera plus celui de l'auteur mais qui reste encore à déterminer ou peut-être à expérimenter »[335].

Pour enquêter autour de ces formes de littérature participative, et y interroger les nouveaux jeux d'influence entre lecteurs-scripteurs qui les rend à même de dessiner l'espace de la fiction, nous observerons dans la section suivante le cas d'*Anarchy*, une fiction transmédia lancée par France Télévisions en hiver 2014 et qui se présente comme un roman à mille mains – en l'occurrence, à plus de 2000 internautes inscrits – à partir d'une situation initiale : celle d'une France obligée de sortir de l'euro et plongeant dans le chaos. Notre objectif sera d'examiner, dans cet environnement littéraire « anarchique », quel nouvel ordre social s'impose parmi la microsociété de ses contributeurs.

3. Pouvoir sur la place. Avec cette notion de « place », on veut réfléchir aux acteurs habilités à décider de la situation de chaque œuvre au sein de ce que Genette appelle la bibliothèque, cette représentation physique ou métaphorique du patrimoine littéraire dans sa topologie interne. Plus précisément, on entendra l'idée de place en deux sens : a) la place selon un axe horizontal, c'est-à-dire la position d'une œuvre dans les découpages qui discrétisent la production écrite (genre, registre, thèmes…) ; et b) la place selon un axe vertical, c'est-à-dire sa situation dans un plan étagé qui hiérarchise les publications le long d'une échelle de valeurs.

a) La première, selon un axe horizontal, est la position occupée par un texte dans l'espace de la littérature. On a souligné avec Genette l'importance de cet étalement synchronique de la culture littéraire. La bibliothèque, en instaurant un ordre des livres avec ses relations d'association, de contiguïté et de distance, garantit en même temps un ordre du monde, à tout le moins du monde littéraire, qui infléchit la manière dont le lecteur va le parcourir, les connexions intimes qu'il va percevoir, les trouvailles nouvelles qu'il va faire au hasard d'une flânerie entre les rayons, tombant sur l'ouvrage voisin de celui qu'il était venu chercher et qui éveille sa curiosité. On trouve une grande disparité d'« ordres du monde » aménageant ainsi l'espace du patrimoine. Certaines bibliothèques sont parfaitement ordonnées, où un classement autoritaire paraît imposer un certain parcours du regard – telle la classification décimale Dewey à la fois disciplinaire et alphabétique, utilisée dans un très grand nombre de bibliothèques –, et d'autres prennent la forme de labyrinthes, laissant au lecteur une plus grande liberté de déambuler entre les rayons pour faire ses propres raccords, réaliser par lui-même des liens entre les éléments du corpus qui n'ont pas été prescrits à l'avance. Outre la célèbre bibliothèque de Babel imaginée par Borges, dont l'espace est tellement saturé, contenant tous les livres *possibles*, qu'aucune liaison signifiante ne

[335] FOUCAULT, M. « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *op. cit*.

pourrait être tirée de la spatialité même, on pense à la bibliothèque d'Aby Warburg dont Cassirer a décrit la structure labyrinthique, et dont Fritz Saxl s'étonnait des voisinages : « Les livres étaient pour lui beaucoup plus que de simples instruments de recherche. Rassemblés, rangés en ordre et devenus accessibles au lecteur, ils exprimaient la pensée humaine dans ses aspects constants et changeants. [Warburg] tenait à mettre les livres de philosophie à côté de ceux d'astrologie, de magie, de folklore et à rapprocher les sections sur l'art de celles sur la littérature, la religion et la philosophie »[336].

On aperçoit ainsi les rapports complexes qui lient le patrimoine littéraire, le pouvoir et l'espace. La question est à la fois de savoir dans quelle mesure la disposition spatiale des livres impose d'autorité une vision et une circulation dans la culture écrite, et de savoir, si plusieurs catégorisations entrent en conflit, laquelle fait foi, laquelle est autorisée et qui l'autorise. Le rangement des textes est étroitement associé à une politique de l'espace : « lire », écrit Michel de Certeau, « c'est pérégriner dans un système imposé (celui du texte, analogue à l'ordre bâti d'une ville ou d'un supermarché) »[337]. Le choix d'un classement et des critères de ce classement est ce que nous appellerons, de manière imagée, le *pouvoir bibliothécaire*.

Sans doute a-t-il longtemps été, lui aussi, garanti par la figure auctoriale. Italo Calvino le suggère : c'est l'écrivain qui choisit, en déterminant pour qui il écrit, à quel endroit il placerait son œuvre parmi une bibliothèque contenant toute la littérature : « on écrit un livre pour qu'il puisse être placé à côté d'autres livres, pour qu'il entre sur une étagère hypothétique et en y entrant, la modifie de quelque manière »[338]. A l'instar du libraire qui « sait vendre », et recommande à son lecteur un ouvrage associé à ceux qu'il a aimés par un rapport de contiguïté littérale ou figurée, l'auteur définit l'emplacement idéal de son livre qui influencera la manière dont il sera lu : soit en le faisant entrer dans une catégorie existante (étiqueter un livre comme « politique », comme « roman » ou comme « récit » n'a pas la même signification et infléchira l'interprétation qui en sera faite), soit en procédant à une rupture ou innovation catégoriale. Or aujourd'hui, la question de la classification spatiale du corpus littéraire se pose à nouveaux frais. Nous avons vu (I.B.C), avec l'exemple du réseau Babelio, que des lecteurs courants peuvent désormais accomplir une indexation contributive du patrimoine écrit grâce aux folksonomies. Il convient alors de se demander, là encore, si l'autorité topologique en revient à son tour aux mains du lecteur, et, le cas

[336] Cité Christian Besson, *Abductions*, *op. cit*.
[337] CERTEAU, M. de, « Lire : un braconnage », chapitre XII de *L'Invention du quotidien*, t.1, « Arts de faire » (1980), Gallimard, Paris, 1990.
[338] CALVINO, I., « Pour qui écrit-on ? L'étagère hypothétique », *op. cit*.

échéant, quels sont les nouveaux mécanismes d'autorité et d'autorisation *entre* lecteurs qui déterminent l'habilité à trancher en cas de conflit. Pour éclaircir ce problème, il faudra se pencher sur plusieurs dispositifs d'indexation littéraire pour interroger le régime politique et décisionnel que leurs pratiques topologiques semblent mettre en œuvre.

b) Une deuxième entente de la « place », selon un axe vertical, désigne plutôt le rang attribué à une œuvre et, partant, son autorité parmi l'ensemble des autres. Il ne s'agit pas de lui attribuer une région ou un *rayon* de la bibliothèque, mais plutôt de la situer le long d'une *échelle* graduée et hiérarchisée qui détermine sa valeur, celle-là même qui sépare le simple « écrivain » de l'auteur, le livre de l'œuvre, l'œuvre du canon. Ici encore, cette autorité d'un livre par rapport aux autres, déterminant son rang ou sa valeur, paraît garantie par la figure auctoriale. Antoine Compagnon note une étrange circularité entre l'autorité (garantie par l'auteur) et l'auteur (index de l'autorité textuelle). Elle se révèle en particulier au Moyen-âge. Le terme *auctor* désignait alors,

> Non pas n'importe quel écrivain, mais celui qui a de l'autorité, qui est respecté et cru. Le Moyen-âge aimait les étymologies : *auctor* était rattaché non seulement à *augere* (augmenter, accroître), mais aussi à *agere* (agir) – *actor*, le simple écrivain, le moderne, est ainsi opposé à *auctor*, l'auteur de poids –, et encore à *auieo* (lier, car l'auteur lie pieds et mètres). Les écrits d'un *auctor* ont de l'*auctoritas*, et par extension, une *auctoritas* est un extrait d'un *auctor*, *sententia digna imitatione*. […] Une certaine circularité est apparente : l'œuvre d'un *auctor* a de la valeur et doit être lue ; une œuvre de valeur doit être celle d'un *auctor*[339].

Autrement dit, *auctor* et *auctoritas* semblent chacun trouver leur fondement dans l'autre, dans une forme de garantie mutuelle ou d'auto-fondation qui n'est pas sans rappeler ce que Derrida, en interprétant une expression de Montaigne reprise par Pascal, analyse comme le « fondement mystique de l'autorité »[340]. Comme il le montre dans *Force de loi*, « L'origine de l'autorité, la fondation ou le fondement, la position de la loi ne pouvant par définition s'appuyer finalement que sur elles-mêmes, elles sont elles-mêmes une violence sans fondement », elles *se sont* instituées elles-mêmes par le pouvoir performatif du discours. Il s'agira alors pour nous de savoir si ce caractère auto-fondateur de l'auteur et de l'autorité, et le couple inséparable qu'ils forment dans le cas spécifique de la hiérarchisation des textes, résiste ou non à la conversion numérique de l'espace littéraire. Qui sont, désormais, les acteurs qui confèrent aux œuvres un rang et une valeur ? Selon quels critères, et qui les y autorise ? A l'heure où la notation et le classement des

[339] COMPAGNON, A., *op. cit*., leçon n°5, « L'*auctor* médiéval ».
[340] DERRIDA, J., *Force de loi*, « Du droit à la justice », Editions Galilée, Paris, 2005.

œuvres par des lecteurs courants (l'attribution d'une note sur cinq sur Babelio) est contemporaine d'une monopolisation du *ranking* textuel par des géants comme Google, il devient crucial de cerner à qui revient maintenant le pouvoir bibliothécaire.
C'est à travers l'observation de quelques exemples de dispositifs de catégorisation littéraire que nous chercherons alors à mesurer un pouvoir du lecteur conçu cette fois-ci comme une *autorité,* comme une faculté d'opérer une hiérarchisation entre les textes qui sépare, dans l'océan d'écrits présents sur le web, ceux qui « font autorité », qui sont susceptibles d'être indéfiniment relayés et référés, de ceux dont l'existence restera silencieuse et invisible.

Nous venons donc d'exposer quelques problèmes soulevés par l'articulation entre les pouvoirs du lecteur et les espaces où se déploie le fait littéraire. Le tableau suivant synthétise les interrogations que nous venons de construire :

Espace	**Action**	**Pouvoir**	**Figure**	**Terrain**
Lettre	Modification	Capacité	Pouvoir éditorial	Formats de lecture à l'écran
Sens	Augmentation	Influence	Pouvoir auctorial	Formes littéraires participatives
Place	Classification	Autorité	Pouvoir bibliothécaire	Bibliothèques numériques

Tableau 2. Position des problèmes : lecture, espace et pouvoir

Ces différentes formes de pouvoir textuel, liées à autant d'espaces où se déploie le fait littéraire, serviront de fil conducteur à nos explorations empiriques. Après avoir consolidé et précisé notre hypothèse de travail – les transformations des rapports de pouvoir au sein du texte comme corrélatives de transformations de pouvoir dans la collectivité numérique –, nous allons maintenant la confronter aux indices de terrain que nous venons d'introduire.

II. B. Pouvoirs du lecteur numérique

Dans la section précédente, nous avons construit le cadre théorique de notre deuxième chapitre. Au sein d'une méditation sur la manière dont les lectures numériques nous transforment, objet de tout notre mémoire, nous voulons ici déterminer dans quelle mesure elles nous redéfinissent ou nous révèlent en tant que collectivité reconfigurée par le milieu numérique. Pour fonder cette démarche (II.A.1), nous avons commencé par rappeler deux débats qui nourrissent la réflexion

politique autour du lire électronique : la théorie d'une convergence des rôles entre l'auteur et le lecteur, et l'imaginaire d'Internet comme opérateur d'une horizontalisation des rôles sociaux. Nous avons alors questionné l'hypothèse d'une solidarité entre les mutations propres au champ littéraire et celles qui caractérise la société contemporaine autour d'un commun modèle contributif, allant de pair avec un décloisonnement des polarités de jadis (créateur et récepteur en littérature, producteur et consommateur en économie, gouverné et gouvernant dans la décision politique). Nous avons montré que cette complicité entre les champs peut être pensée à travers deux modèles différents : la littérature comme métonymie (reflet local) ou comme laboratoire (avant-garde) des changements sociopolitiques, selon une dialectique qu'il s'agira d'explorer et d'éclaircir. Dans un deuxième temps (II.A.2), nous avons mené une analyse conceptuelle des termes-clés qui structurent cette réflexion sur les rapports de force à l'œuvre dans la microsociété littéraire, en distinguant, au sein du champ sémantique du pouvoir, différents lieux d'exercice (sur les choses, les signes, les actions), et différentes modalités (autorité, influence, domination). Nous avons alors (II.A.3) exposé les problèmes qui nous intéresseront pour appréhender la lisibilité du sujet social au prisme de ses lectures numériques. Notre point de vue sera d'interroger l'évolution numérique des pouvoirs du lecteur en fonction tels qu'ils s'exercent sur trois types d'espaces littéraires : la lettre du texte (*capacité* de modification), son sens (stratégies d'*influence* au sein d'une communauté d'écriture), et enfin sa place (*autorité* consistant à catégoriser et hiérarchiser le patrimoine littéraire).

A partir de ces questions, notre deuxième section va se consacrer à des observations empiriques qui nous permettent de les mettre à l'épreuve d'un échantillon de textes et de dispositifs numériques, qu'il s'agira de justifier, de présenter et de discuter. Pour éprouver la première question – qu'est-ce que le lecteur peut faire sur et dans le texte ? –, nous étudierons une remédiatisation numérique d'une œuvre « proto-hypertextuelle » de Queneau, *Un Conte à votre façon* (II.B.1). Nous interrogerons la deuxième – quels lecteurs ont voix au chapitre, dans une fiction collaborative ? – à travers l'expérience *Anarchy*, une fiction transmédia lancée par France Télévision autour d'une narration à mille mains (II.B.2). Enfin, nous envisagerons la troisième – quelle est l'autorité des lecteurs dans la classification du patrimoine littéraire ? – par deux exemples contrastés de bibliothèques numériques (II.B.3).

1. La lettre du texte : Un conte à votre façon

Un dispositif technologique – l'hypertexte lu et manipulé à l'écran – peut-il transformer la condition du lecteur et lui accorder plus de « pouvoir », comme le voudrait la théorie de la convergence ? Et cette mutation des rapports de force internes au texte résonne-t-elle de concert avec une évolution de la condition du sujet dans la société, que le numérique émanciperait des autorités d'antan, comme le voudraient les discours sur le web comme révolution sociale ? Ce sont ces questions et leur articulation que nous allons confronter à des expériences, d'abord en nous attachant à un premier type de pouvoir – la capacité de modification – qui s'exerce sur un espace littéraire spécifique : la lettre du texte.

Si on a parfois l'habitude de se représenter le lecteur en simple récepteur, cet organe passif qui perçoit, savoure, apprécie ou dévore le livre, c'est que ce qu'il *peut faire* sur ce dernier est sans doute très limité. Par « pouvoir faire », on entend beaucoup de choses, des plus petites (déplacer une virgule, si je préfère qu'elle soit après le « *et* » plutôt qu'avant, changer la couverture, si je préfère une autre image à celle qu'a choisie l'iconographe), aux plus grandes (pourquoi ne pas aller jusqu'à modifier l'histoire, et décider que dans *Le Procès* de Kafka, finalement, Joseph K. ait raison de son tribunal arbitraire et termine l'histoire vivant, plutôt qu'exécuté « comme un chien »). En réalité, notre spectre d'actions possibles sur un texte est étroitement borné. Nous pouvons tourner les pages à notre guise et selon le rythme qui nous convient ; le parcours que notre regard trace sur ou entre les lignes est laissé à notre liberté ; tout comme le lot d'images intérieures qui accompagnent toujours, tel un film diffusé dans notre seul imaginaire et jamais voué à en sortir, tout ce que les mots ne font que suggérer. Mais ces gestes et cette mobilisation de l'imaginaire n'ont qu'une portée marginale sur le papier, ils complètent le récit mais ils ne le retouchent pas, ils permettent de l'agrandir, de le faire vivre, de l'étoffer par tout ce que nous y mettons nous-mêmes, mais n'interviennent ni sur son cours événementiel ni sur son allure, sa lettre, ses caractères, son graphisme tels qu'ils ont soigneusement été décidés à l'avance. Nous sommes face à l'œuvre comme devant un objet terminé. Comme un objet que nous achetons au supermarché, un stylo par exemple, nous avons affaire à un produit fini sur lequel nous n'avons que ce qui s'apparente juridiquement à un droit d'usage ou de jouissance, qui permet de s'en servir, de la façon dont on le souhaite, mais sans avoir pris parti à sa production.

Aussi en littérature, une césure irréductible semble-t-elle séparer le lecteur, éternel usufruitier de l'œuvre, et l'auteur et l'éditeur qui déterminent ce qu'est le texte, et plus encore ce qu'il doit être – dans la mesure où la chose littéraire, à la différence d'une marchandise comme le stylo, est douée d'une sacralité d'autant plus intouchable qu'elle est dépositaire de la « personnalité

de l'auteur »[341], dont chaque œuvre de l'esprit porte l'empreinte. Même si je m'amuse à donner une autre fin au *Procès* ou à en supprimer un chapitre, ces modifications resteront très certainement cloisonnées dans mes rêves et ne retoucheront pas l'œuvre même, sur laquelle Kafka garde indiscutablement le dernier mot. A la limite, je peux produire un nouveau roman qui s'en inspire, sur le modèle des fan-fictions, mais ce sera quelque chose d'autre, un livre neuf, qui ne pourrait jamais avoir de répercussion sur la lettre inaltérable de l'unique *Procès*. Bornée par la double institution éditoriale et auctoriale, ma liberté d'action en tant que lecteur est matériellement et juridiquement limitée.

On peut émettre l'hypothèse que la souplesse du support-écran et des régimes de publication électroniques remettent en question cette partition des rôles. Face à un texte dont la lettre semble configurable à merci sur un format ajustable par l'utilisateur, on peut se demander si la capacité du lecteur, au sens de son pouvoir agir *sur* le texte, et pas simplement dans l'espace clos de son imaginaire, ne s'en trouve pas accru. Cette idée impliquerait que la lettre, la surface phénoménale du texte, échappe à présent à la mainmise auctoriale et à la garantie éditoriale, que tout est possible et que le texte peut tout devenir, en l'absence de canon ou de version autorisée, comme si l'auteur n'avait proposé qu'une esquisse, un code-source modifiable indéfiniment, et non une chose finie. Pour mettre cette hypothèse à l'épreuve, nous proposerons une lecture d'*Un conte à votre façon* de Gérard Dalmon, une remédiatisation numérique de l'œuvre éponyme de Raymond Queneau. Commençons donc par présenter ce texte en quelques mots ainsi que les raisons qui ont guidé notre choix.

Ecrit en 1967 et publié dans les *Contes et propos* de Queneau, *Un Conte à votre façon* s'inscrit dans les recherches de l'OuLiPo[342] autour de l'exploration de nouvelles formes de textes et de nouveaux modes de création littéraire, appuyée sur l'assignation délibérée de contraintes d'écriture. On connaît de superbes exemples de cette « ouverture » des possibilités littéraires, dont un large nombre est recensé dans l'*Atlas de littérature potentielle* : le lipogramme (« œuvre littéraire dans laquelle on s'astreint de ne pas faire entrer une ou plusieurs lettres de l'alphabet »[343]

[341] L'originalité de l'œuvre, critère essentiel de sa protection juridique, n'est pas expressément définie par le code français de la propriété intellectuelle (CPI), dont l'article L 112-1 indique de manière large que « le présent code protège les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit ». La jurisprudence a apporté des éléments plus précis pour qualifier l'œuvre originale, dont on voit qu'ils se rattachent à la notion de personne et de personnalité : elle doit être « le reflet de la personnalité de l'auteur » (C. Cass, ch. commerciale, 25 mars 1991), « l'expression ou l'empreinte de la personnalité de l'auteur » ou « l'empreinte du talent créateur personnel » (C. cass, civ.1ère, 13 novembre 1973).

[342] Ouvroir de Littérature Potentielle.

[343] OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1981, p.211.

comme *La Disparition* de Georges Pérec), la méthode S+7 (« prendre un texte et un dictionnaire, remplacer chaque substantif du texte par le septième qui le suit dans le dictionnaire »[344]) ou encore le palindrome (« un énoncé susceptible de se lire, non seulement de gauche à droite, ainsi qu'il est d'usage pour la plupart des énoncés de notre langue et de nombreuses autres, mais aussi de droite à gauche »[345]). On sait par ailleurs que l'OuLiPo, dont les travaux sont fortement imprégnés d'un dialogue entre la recherche littéraire et les mathématiques (ses fondateurs Raymond Queneau et François Le Lionnais étaient des mathématiciens amateurs), s'est scindé en 1981 suite à la mort de Queneau et qu'une partie de ses membres (dont Paul Braffort et Jacques Roubaud) ont créé l'ALAMO (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs). Ce groupe se conçoit comme un « prolongement informatique des travaux de l'OuLiPo »[346], utilisant les technologies automatiques pour renouveler la création sous contrainte et la recherche combinatoire sur le langage. Ses travaux ont abouti dès 1982 à la création de programmes, comme les *Locutions introuvables* (« la base est constituée de cent quarante locutions coupées en deux et recombinées en respectant des contraintes de compatibilité syntaxique et sémantique ») et les *Alexandrins au greffoir* (« la base est constituée par les alexandrins les plus célèbres de la poésie française, coupés à l'hémistiche et réassemblés en respectant les contraintes adéquates (y compris celles relatives à l'élision du "e muet") »), puis, à partir de 1984, à l'élaboration de littéraciels, c'est-à-dire de « logiciels de création de texte » permettant la « construction d'un schéma littéraire qui permette d'expliciter les contraintes auxquelles doivent obéir les textes à produire »[347]. C'est donc tout naturellement qu'*Un Conte à votre façon*, où Raymond Queneau explorait sur le papier de multiples possibilités de combinaisons sémantiques, a connu de nombreuses adaptations et prolongements spécifiquement destinés au médium informatique.

Dans cette œuvre, la contrainte que s'est donnée Queneau en 1967 était de créer une « structure en arbre » dans laquelle « à chaque embranchement, le récit propose autant de solutions qu'il y a de branches. Lecteur, on construit soi-même sa version du conte en choisissant à chaque étape l'une des solutions proposées »[348]. L'histoire choisie par Queneau pour mener cette expérience est celle de trois petits pois aux traits humanisés, dont on décrit poétiquement l'allure ensommeillée et narre une curieuse rêverie. Nous reviendrons sur la lecture de cette œuvre originale,

[344] OULIPO, *ibid.*, p.166
[345] OULIPO, *ibid.*, p.218.
[346] ALAMO, « Historique », site web de l'ALAMO, http://www.alamo.free.fr/pmwiki.php?n=Alamo.Historique.
[347] ALAMO, *ibid*.
[348] Selon la présentation qu'en propose l'OULIPO ici : http://oulipo.net/fr/contraintes/conte-a-votre-facon.

qui figure en intégralité en annexe. Contentons-nous pour l'instant de dire qu'elle a fait l'objet de plusieurs réinterprétations numériques, dont par exemple :

a) Un littéraciel de l'ALAMO, intitulé « C.A.V.F » (pour « conte à votre façon »), permettant à l'utilisateur de créer ses propres contes à choix multiples *à la façon* de l'œuvre de Raymond Queneau. Il ne s'agit donc pas d'une remédiatisation numérique du texte original (puisque la lettre et l'histoire ne sont pas conservées comme dans le cas de transpositions informatiques), mais d'une inspiration qui imite la contrainte créative que s'est imposée l'écrivain oulipien. Comme l'indique sa présentation sur le site de l'ALAMO, ce logiciel « accessible sur internet et permettant d'écrire ou de parcourir des contes proposant des choix, dans le style du *Conte à votre façon* de Raymond Queneau », offre à chacun la possibilité de « réaliser ses propres contes, de les modifier et de les rendre accessibles au plus grand nombre. Chacun, dans son rôle de lecteur ou d'écrivain, redécouvre la joie d'écrire, la valeur des mots et l'importance de l'imagination »[349].
b) Une remédiatisation numérique à proprement parler, c'est-à-dire une transcription informatique de l'œuvre de Queneau qui vise une forte fidélité à la lettre du texte tout en la déployant dans un environnement hypertextuel et multimédia. On s'intéressera ici à la remédiatisation proposée en 2009 par Gérard Dalmon, artiste et écrivain numérique français qui ne fait pas partie de l'ALAMO mais a produit des œuvres marquantes dans le champ de la création hypermédia, comme *Le Livre des morts* (avec Xavier Malbreil) et *My Google Body* en 2004[350]. A noter qu'il existe bien d'autres remédiatisations d'*Un Conte*, comme celle de l'informaticien allemand Alfred Schreiber[351].
c) On compte également une version wiki de l'œuvre de Queneau, accessible grâce à l'outil TiddlyWiki. Lancées en 2004 par Jeremy Ruston, les multiplateformes TiddlyWiki sont une utilisation du wiki (« application web qui permet la création, la modification et l'illustration collaboratives de pages à l'intérieur d'un site web »[352], dont l'exemple le plus connu est Wikipédia) qui a la spécificité d'être « centré autour de la notion de création de micro-contenu non linéaire »[353]. Sur une page web consacrée, librement accessible et modifiable, le projet « Queneauddly » mêle les deux aspects évoqués ci-dessus

[349] Description par l'ALAMO du littéraciel « Conte à votre façon ». Voir la rubrique « Qu'est-ce que CAVF ? » sur le site http://lapal.free.fr/cavf/index.php, où on peut également créer son propre conte.
[350] *My Google Body* de Gérard Dalmon est accessible ici : http://www.neogejo.com/googlebody/init.html. Une présentation est proposée par le Répertoire du NT2 : http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/my-google-body.
[351] Cette œuvre numérique de 1997 n'est malheureusement plus disponible. On peut toutefois se référer aux explications données par le Répertoire du NT2 : http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/un-conte-votre-facon-0.
[352] WIKIPEDIA, « Wiki » [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Wiki (consulté le 20 avril 2016).
[353] WIKIPEDIA, « TiddlyWiki » [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/TiddlyWiki (consulté le 20 avril 2016).

de remédiatisation et d'inspiration : le texte original de Queneau est disponible à la lettre près, mais l'internaute peut la reconfigurer à loisir en s'inspirant du concept imaginé par l'écrivain[354].

Ces multiples versions numériques du même texte originellement imprimé expliquent en partie les raisons pour lesquels nous l'avons choisi. Comme on s'en aperçoit, *Un Conte à votre façon* a ouvert tout un jeu de reprises et réappropriations par ses lecteurs qui ont produit de nouveaux textes à partir de sa contrainte matricielle, permettant de faire revivre l'œuvre initiale à travers une foule de variétés qui parfois s'en écartent fortement, posant en creux la question de l'autorité de ces versions et de leur relation avec le « canon » que serait le texte d'origine. C'est dès ce niveau que se présente l'idée d'un surcroît de capacité lectrice : en créant une œuvre qui est à la fois un récit et un modèle, Queneau a ouvert des possibilités de réécriture indéfinies de son texte qui s'écartent de la « lettre » tout en restant fidèles à son principe. On peut donc faire des contes à votre façon, *à la façon* de Raymond Queneau. De plus, ce qui nous intéresse dans ce projet est précisément la liberté de parcours qu'il laisse, dès sa forme imprimée, à chaque lecteur. En construisant une narration non-linéaire où ce sont les choix du lecteur qui opèrent l'assemblage, à travers les questions qui lui sont adressées à chaque étape du récit, Queneau a créé un conte « dont vous êtes le héros », pour ne pas dire « dont vous êtes le co-auteur ». Libérant le lecteur du caractère achevé du texte, « produit fini » dont il est habituellement contraint d'accepter chaque événement de l'histoire qu'a décidé l'auteur, il lui donne la capacité d'aménager l'espace textuel à sa guise, renonçant à une péripétie ou une description s'il n'en est pas satisfait. Si cette capacité d'aménagement est présente au sein même de la forme imprimée, un examen comparé des différentes versions permettrait alors d'isoler le poids du support-écran en tant que tel dans cette capacitation lectoriale. Il s'agit donc de voir si notre « pouvoir faire » sur le texte est plus ou moins fort selon les variantes, et dans quelle mesure chacune d'entre elles ouvre ou referme des possibilités d'action de notre part. C'est en poursuivant cet objectif que nous allons maintenant lire la version de Gérard Dalmon, en décrivant ce qui se passe et prêtant attention à ce que nous pouvons y changer.

[354] Adresse web de ce wiki : http://queneauddly.tiddlyspot.com/.



Figure 9. Un Conte à votre façon*, version Gérard Dalmon (Capture d'écran)*

Un Conte à votre façon, façon Gérard Dalmon, se présente comme un hypertexte de fiction où la navigation est à choix multiples[355]. La première séquence de l'œuvre s'ouvre sur une question permettant d'entrer dans l'histoire : « Désirez-vous connaître l'histoire des trois alertes petits pois ? », assortie en bas de l'écran de deux réponses possibles : « Si oui, passez à 4 », « Si non, passez à 2 ». Chacune de ces deux options fonctionne comme un lien hypertextuel qui renvoie, si l'on clique dessus, à une autre page portant le numéro choisi. Par exemple, si je souhaite en effet connaître l'histoire de ces trois petits pois et clique sur « passez à 4 », je découvre alors ce qui ressemble fort à l'incipit classique d'un conte, mêlant le surréalisme au poétique, et débutant par une formule consacrée : « Il y avait une fois trois petits pois vêtus de vert qui dormaient gentiment dans leur cosse. Leur visage bien rond respirait par les trous de leurs narines et l'on entendait leur ronflement doux et harmonieux ». En bas de mon écran, une nouvelle alternative m'invite à deux options : « Si vous préférez une autre description, passez à 9 », et « Si celle-ci vous convient, passez à 5 ». Le lecteur compose ainsi le conte qu'il souhaite lire selon les embranchements qu'il emprunte. Si je choisis par exemple de me comporter en lectrice bon public, et accepte docilement les informations narratives présentées comme elles viennent, j'apprendrai alors que ces petits pois ne rêvaient jamais (5), que « leurs pieds mignons trempaient dans de chaudes chaussettes et ils portaient au lit des gants de velours noirs » (7), et qu'ils firent cette nuit-là un songe où « ils allaient chercher leur soupe à la cantine populaire et qu'en ouvrant leur gamelle ils découvraient que c'était de la soupe d'ers. D'horreur, ils se réveillaient » (10). Et je découvrirai ensuite comment le troisième petit pois, « qui était le plus futé », a voulu proposer

[355] Lien vers l'œuvre : http://www.e-critures.org/conte/.

aux deux autres une analyse de ce rêve provoquant un vif dialogue entre les trois papilionacées (12 à 15), suivi de leur décision commune d'aller se laver, malheureusement mise en échec par le regard indiscret de trois grands échalas (16). Si je m'estime satisfaite de ces trois échalas, je saurai enfin que, « se voyant ainsi zyeutés, les trois alertes petits pois qui étaient fort pudiques s'ensauvèrent » (18), « coururent bien fort pour regagner leur cosse et, refermant celle-ci derrière eux, s'y endormirent de nouveau » (19), et que sur ce dénouement se termine le conte (20 et 21). En revanche, si je suis une lectrice espiègle, cherchant sans cesse à me révolter contre la tyrannie du cours narratif décrété unilatéralement par l'auteur, j'obtiendrai alors par le jeu des renvois une toute autre histoire. Insatisfaite que les petits pois n'aient guère de vie onirique, je m'orienterai plutôt vers le 6 pour leur en offrir une ; je substituerai en choisissant le 8 des gants de couleur bleue aux gants noirs que l'auteur leur donna d'autorité ; puis allant jusqu'à couper court au récit même qu'on est en train de m'imposer, ne désirant rien connaître de la suite, j'irai tout de suite soit au 20 (« Il n'y a pas de suite le conte est terminé ») soit au 21 (« Dans ce cas, le conte est également terminé »). L'auteur peut bien tenter de me soumettre avec son fil narratif autoritaire, j'ai désormais la liberté de ne pas y consentir et de contester, comme il me le propose, chacune de ses décisions.

Regardons plutôt, lors de ma lecture, ce que je *peux* faire et ce que je ne *peux pas* faire. D'abord, il faut signaler que la remédiatisation de Dalmon se caractérise par une interface multimédia où les signifiants alphabétiques composent avec des images à l'aquarelle qui accompagnent chaque étape du récit, et une douce musique composée par Molly Berg et Stephen Vitiello. Ainsi puis-je à tout moment, si je le souhaite, activer la fonction « muet » de mon ordinateur pour éteindre la musique, et priver l'œuvre d'une de ses composantes sensorielles. Je peux également, comme on vient d'en faire l'expérience, déambuler à ma guise entre les différents fragments informatifs qui me sont présentés. Il m'est possible de contester une première description pour en préférer une autre, de contester même une affirmation pour lui préférer son contraire, et encore de récuser, si cela me chante, la focalisation diégétique sur un groupe de personnages (les trois petits pois) au profit d'un autre protagoniste (les trois minces grands échalas, ou, si ceux-ci à leur tour ne me plaisent pas, les trois moyens médiocres arbustes). Aucune information narrative n'est parole d'évangile, chacune ne fera partie de l'histoire que si j'accepte de la valider par un clic. Je peux aussi abréger le récit comme je l'entends, ne pas être du tout intéressée par ce conte et passer directement à la fin pour lire les derniers mots – comme c'est aussi le cas dans un roman lu sur papier –, et j'ai même le choix entre deux fins possibles, qui ne diffèrent certes que dans la forme : « le conte est terminé » (20), « le conte est également terminé » (21). On voit com-

ment Queneau joue avec humour sur cette liberté qu'il accorde au lecteur, lui permettant d'explorer à loisir toutes les possibilités narratives qu'ouvre chaque embranchement, tout en souriant parfois de l'inanité de ces variations. Les alternatives ne font pas toujours sens, et peuvent être plus poétiques que facteurs d'un véritable choix : en témoignent la double fin, ou le choix stérile auquel nous accule la séquence 14 (« Depuis quand ? s'écria le troisième. Est-ce que je sais moi ! Le fait est que je pratique la chose. Vous allez voir ! », suivi de : « si vous voulez vous aussi voir, passez à 15 » et « si non, passez également à 15, car vous ne verrez rien »). L'auteur flatte les velléités de souveraineté de son lecteur tout en s'en moquant gentiment.

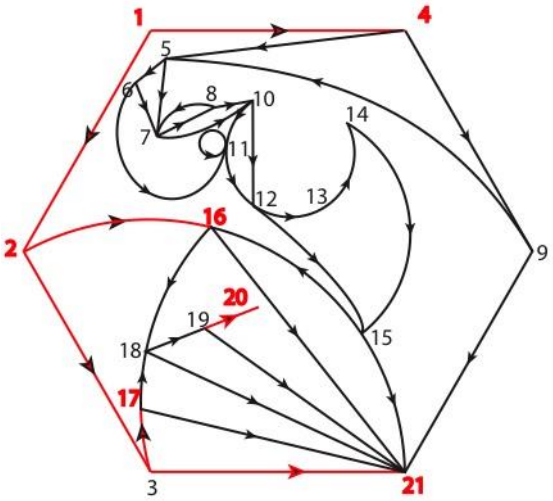


*Figure 10. L'ensemble des parcours de lecture possibles d'*Un Conte à votre façon
Graphe construit par la mathématicienne et oulipienne Michèle Audin[356]

Mais il y a aussi, dans ce texte, des choses que je ne peux pas faire. Déjà, je ne peux pas revenir en arrière. Si j'ai décidé lors de la première étape que non, je ne désire pas connaître l'histoire des trois alertes petits pois, je ne pourrai jamais y revenir : on me propose celle des trois minces grands échalas puis celle des trois moyens médiocres arbustes, ce qui m'emmènera directement aux séquences 16 ou 17. Si je regrette ma décision, ou suis prise d'un élan de curiosité qui me pousse à vouloir savoir ce qui arrive à ces fabuleux personnages, il me faut alors recommencer le récit depuis le départ en revenant à la page d'accueil. Libérée de la domination de l'auteur en son pouvoir d'aménagement de l'espace narratif, je n'en suis pas moins prisonnière désormais d'une temporalité qui ne s'écoule que dans une seule direction, comme dans un jeu vidéo où je dois revenir à la précédente sauvegarde pour rectifier un faux pas. A cette incapacité de retour en est liée une autre : à aucun moment je n'ai connaissance des propositions auxquelles aboutit chaque branche des alternatives qui me sont proposées. Mes choix se font à l'aveugle, dans un

[356] AUDIN, M., « L'OuLiPo a cinquante ans », 11 octobre 2010, *Images des mathématiques*, *CNRS* [en ligne], http://images.math.cnrs.fr/L-Oulipo-a-cinquante-ans,812.html (consulté le 20 avril 2016).

étrange pouvoir délié du savoir supposé l'éclairer ; je me trouve dans la peau de l'âne de Buridan bien plutôt que dans celle du démiurge organisant du labyrinthe. Autrement dit, ma capacité déambulatoire n'est aucunement assortie d'une capacité cognitive, d'une vision panoptique qui m'autoriserait à construire un fil d'Ariane de façon consciente et délibérée, et non par le simple jeu du hasard et des errements à l'improviste. D'ailleurs et surtout, il est une autre chose que je ne peux pas faire : c'est écrire. Même si j'ai le choix à chaque fois entre deux les branches d'une bifurcation, le spectre des possibilités narratives reste par nature limité puisqu'il a été prédéterminé par l'auteur. Je ne peux pas atteindre l'improbable, l'imprévisible, l'indéterminé ni créer de quelque chose qui sorte du cadre initialement programmé ; il s'agit de choix seulement, pris dans une étendue des possibles circonscrite par avance, et non de décisions susceptibles de s'en extraire en proposant quelque chose de nouveau. Par exemple, je déclare que le fait que les trois petits pois portent des gants de velours noirs ne me convient pas. Cela ne me permet pas pour autant de leur offrir des gants rouges, verts ou de la couleur de mon choix, ni de décider qu'au final ils ne porteront pas de gants mais resteront mains nues et porteront plutôt une cravate, mon refus est aussitôt assorti d'une autre proposition autoritaire, unique et incontestable : des gants bleus. Je n'ai pas de seconde chance dans ma contestation du récit, dont la marge est fortement bornée. Absence de possibilité de revenir sur mes pas, absence de capacité cognitive qui règle ma déambulation sur une maîtrise de son sens, absence de proposition créative à opposer au fil directeur de l'auteur : voilà sans doute ce qui limite, malgré toute la liberté de composition que m'offre le texte, ce que je peux faire en lui et sur lui.

Comparons à présent cette expérience avec celle de l'œuvre imprimée. Je peux la trouver entre les pages 255 et 259 de mon édition des *Contes et propos* aux éditions Gallimard (1990, collection Folio) ; mais en dernière analyse, si je lis le *Conte à votre façon* version Queneau sur écran en format PDF, qui se présente comme un simple reflet électronique parfaitement analogue à la version papier, l'expérience serait sans doute similaire à cette dernière. On peut ainsi consulter en annexe une reproduction « homothétique » du texte, sans ajout d'enrichissement ni d'hyperliens, fonctionnant comme un mode image dépourvu de toute interactivité. Comme l'a indiqué Serge Bouchardon, avant même ses quantités de reprises informatiques, l'œuvre de Raymond Queneau est en elle-même un « proto-hypertexte ». « On peut parler de proto-hypertexte à propos de *Un Conte à votre façon* dans la mesure où ce récit propose des nœuds (numérotés) reliés par des liens (du type "si oui, passez à 4") »[357]. En revanche, comme il le précise dans sa thèse

[357] BOUCHARDON, S., *Le Récit littéraire interactif. Narrativité et interactivité.* Thèse pour l'obtention du grade de docteur, Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Dominique Bouillier,

de doctorat sur *Le Récit littéraire interactif*, on ne peut pas parler à son sujet d'interactivité au sens strict, puisque celle-ci implique nécessairement une programmation informatique. Mais la distinction n'en est pas moins délicate.

> Dans *Un conte à votre façon*, Raymond Queneau a programmé l'activité de son lecteur en termes de déplacement oculaire dans l'espace de la page. Existe-t-il donc une différence de nature dans l'activité du lecteur du récit de Queneau et dans celle d'un récit interactif ? Peut-on avancer l'idée que, dans le récit de Queneau, le lecteur n'est pas actif sur le support lui-même (si ce n'est en tournant les pages), contrairement à ce qui se passe dans un récit interactif ? Ou bien considérer que le lecteur d'un récit interactif peut, par la médiation du calcul, agir sur des éléments de contenu, contrairement au lecteur d'un récit papier ? Si l'on veut s'appuyer sur la différence entre un support statique et un support dynamique pour cerner la notion d'interactivité, il semble que la notion de programme informatique reposant sur le calcul soit incontournable. Soyons donc clairs : un récit qui ne serait pas accessible via un dispositif faisant appel à un programme informatique ne peut pas être considéré comme un récit interactif[358].

S'il n'est pas interactif, on peut au moins dire que le texte imprimé – ou imprimable – de *Un Conte* est marqué par une structure délinéarisée autorisant le lecteur à naviguer par les yeux entre des fragments de textes, s'apparentant ainsi à ce que Ted Nelson appelait un « texte qui bifurque ». Essayons donc de relever maintenant ce qui sépare cette version originale de celle de Dalmon en ce qui concerne notre pouvoir faire. Tout d'abord, on remarque au niveau esthétique que le signifiant de Queneau est purement alphabétique, dénué des éléments multimédias qui agrémentent l'expérience numérique. Il n'y a ici que des lettres et des chiffres, ces chiffres qui tiennent lieu de ce qu'Emmanuel Souchier appelle des « signes passeurs » (les boutons et icônes présents à l'écran, et dans notre cas, sur la feuille, aux fonctions à la fois instrumentales et sémiotiques, constitutifs de nouvelles figures de style[359]), et qui préfigurent ainsi, comme le souligne Serge Bouchardon, une « application interactive »[360]. Nous ne pouvons maintenant que lire du texte, sans qu'une expérience visuelle et auditive proche du monde vidéo-ludique ne vienne diluer l'hypnose du texte solitaire, imposant noir sur blanc la lettre à notre attention soutenue. Une autre différence nous frappe aussitôt. Le texte dans sa configuration papier *laisse*

soutenue le 7 décembre 2005 [en ligne], http://www.utc.fr/~wprecip//modules/interactive/ados/co/R_Queneau_2.html, p.99.
[358] BOUCHARDON, S., *ibid.*, p.24
[359] SOUCHIER, E., JEANNERET, Y. et LE MAREC, J., *Lire, écrire, récrire*, Bibliothèque publique d'information, coll. Etudes et recherche, Paris, 2003.
[360] BOUCHARDON, S., *Le Récit littéraire interactif*, *op. cit*., p.24.

voir toutes les possibilités de chaque alternative, y compris celles que le choix du lecteur laissera endormies. Les directions narratives activées et celles qui resteront en sommeil sont également visibles et lisibles en un coup d'œil. Il en résulte un double supplément de capacité d'action. Le lecteur d'abord peut revenir en arrière à son gré : cette fois, si je regrette d'avoir déclaré ne pas vouloir connaître l'histoire des trois alertes petits pois, et que je m'aperçois par la suite que les conséquences où m'entraînent cette option ne me conviennent pas, je reviens le plus facilement du monde à cette bifurcation pour y prendre l'autre direction, par un simple mouvement de mes yeux vers le haut de la page. Je ne suis pas enfermée dans un parcours, prisonnière des rails sur lesquels m'a mise le bouton que j'ai activé, mais libre de percer l'espace textuel d'une profondeur temporelle que j'aménage à loisir, au gré d'arrêts soudains et de retours sur mes pas.

Aussi, j'ai connaissance de ce qui m'attend à chaque option que je choisis, ou du moins, je *peux* en avoir connaissance. Je peux moi-même en tant que lectrice m'assigner une contrainte, ou non : choisir de jouer le jeu de l'ignorance et me forcer, en domptant l'indiscrétion de mes yeux, à *ne pas voir* ce qui est écrit à l'étape 2 et à l'étape 4 quand j'ai le choix entre les deux ; ou alors, envisager cette arborescence en toute connaissance de cause, lire par avance ce qui se tient au bout de mon choix pour aller *réellement* vers ce que je préfère. La visibilité panoptique des possibilités narratives m'offre donc une capacité cognitive, que je peux choisir d'exploiter ou non en vertu de la discipline à laquelle je m'astreins. De ce point de vue, disons que j'ai plus de liberté en lisant la version papier que sa remédiatisation numérique, puisque toutes les cartes me sont ici données, et qu'il m'appartient de décider si j'y flâne à l'aveugle en visant la surprise, ou si j'y progresse rationnellement en cherchant le plaisir. La version imprimée contient en elle-même deux hypothèses de lecture entre lesquelles il me revient de trancher, l'une aux yeux clos semblable à celle de l'interaction programmée, et l'autre délibérative qui exploite les propriétés visuelles de la page.

Je remarque également qu'il m'est possible d'exercer une intervention manuscrite sur le format imprimé, en gribouillant, raturant, cornant ou écrivant quelque chose sur le papier, toutes choses que je ne pouvais pas faire avec la relative fermeture de la version hypermédia. Ces actions au stylo n'ont certes qu'une incidence limitée, elles affectent le *texte* mais ne touchent et ne retoucheront jamais l'*œuvre*, la chose intelligible dont cette trace témoigne et qui est pour toujours verrouillée juridiquement et intellectuellement par l'auteur. Il est néanmoins intéressant de noter que de telles interventions sont *possibles*, même si elles n'ont pas de conséquences, là où elles sont strictement et techniquement interdites dans la version digitale : si j'essaie de faire de même, je ne toucherai que l'*écran*, que je gribouillerai à la pointe du stylo, et même pas le *texte*.

Relevons enfin, comme dernière remarque, que malgré cette autre liberté que m'offre le support

papier – et dans une certaine mesure le PDF –, il est toujours impossible pour moi de modifier la lettre du texte, de transformer le cours du récit en un sens qui n'a pas été prévu initialement par Queneau. Je peux parcourir les séquences narratives à ma guise, le texte accepte de s'ajuster à mes préférences en me posant sans cesse des questions sur ma satisfaction ; mais je ne peux pas en proposer de nouvelles, ni réécrire autrement ce qui a été écrit.

Jetons à présent un œil sur une autre version de l'œuvre : le wiki intitulé Queneauddly[361]. Cette fois, les choses sont très différentes. Je n'ai pas seulement à lire avec les yeux, je mobilise aussi la main pour modifier moi-même les propositions narratives ainsi que les questions qui me sont posées – à moi ou à un autre lecteur si je partage ma création. Ainsi, mon choix ne se limite pas à choisir entre l'histoire des trois alertes petits pois et celle des trois grands minces échalas : si je suis insatisfaite des uns *et* des autres, je proposerai celle des trois gros choux-fleurs trapus.

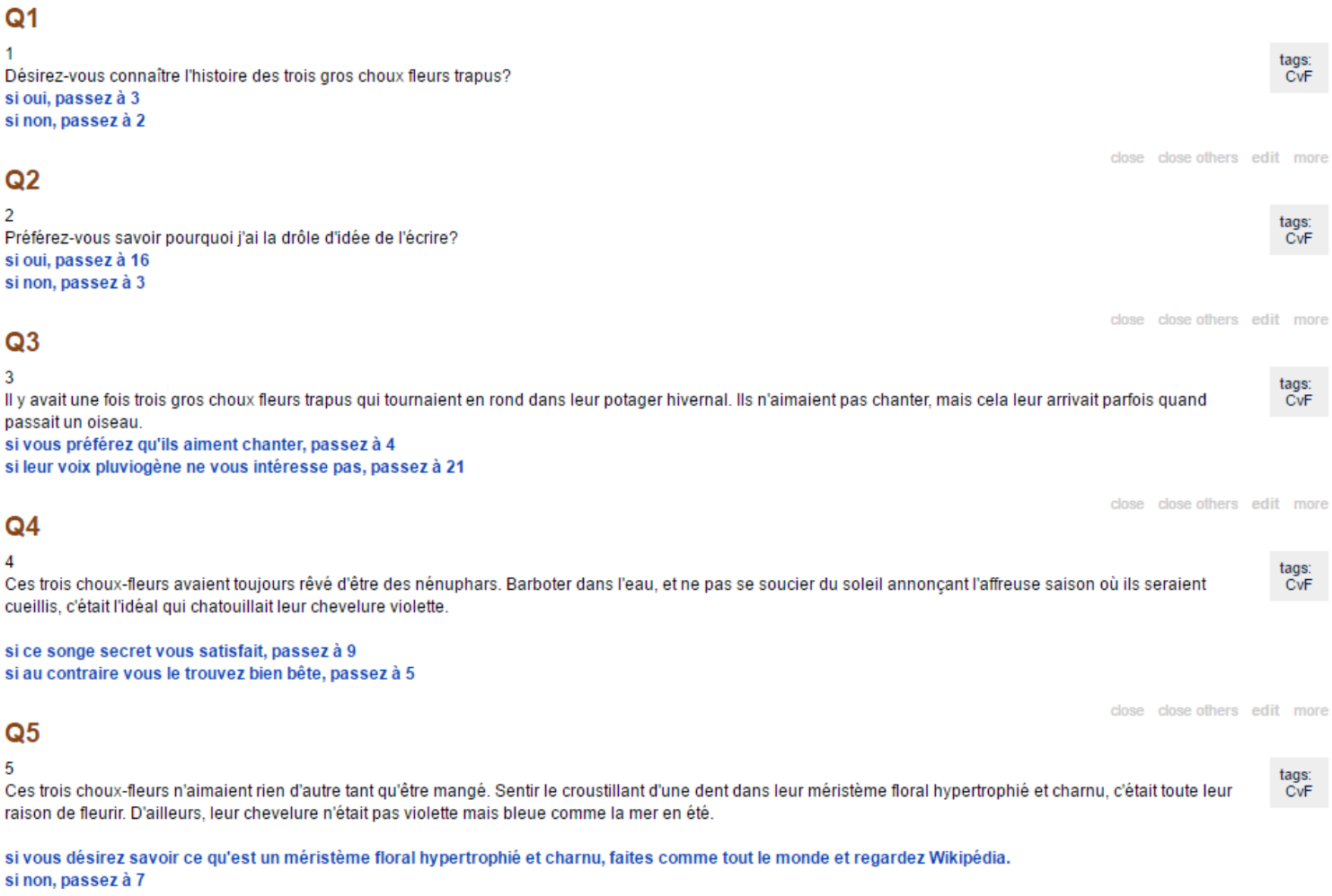


Figure 11. Un Conte à ma façon *à ma façon, créé sur Queneauddly (Capture d'écran)*

[361] Ici : http://queneauddly.tiddlyspot.com/.

Dans cette version wiki, c'est moi qui formule les questions et délimite les choix possibles. Je peux construire ma propre structure en modifiant également la numérotation fixée par Queneau, et offrir aux lecteurs une autre cartographie de leurs parcours possibles. Dans le conte « à ma façon » dont on voit un extrait ci-dessus, les phrases en bleu (indiquant les branches de chaque alternative) sont cliquables et permettent, soit d'accéder à l'étape choisie si je suis en position de lectrice, soit de créer un nouveau nœud narratif correspondant si je suis en posture d'éditrice. En gris à droite de chaque « question », on voit un ensemble d'options possibles qui s'adressent cette fois au scripteur, et non pas seulement au lecteur : éditer, fermer la question (la masquer), fermer toutes les autres questions (pour ne laisser visible que celle-ci) ; une fenêtre d'édition en haut de la page (qui n'est pas apparente sur cette capture d'écran) permet également de sauver mon texte et de le partager. Notons que de plus, cette interface a la spécificité de combiner à la fois l'interactivité dont on a vu qu'elle était le propre de la programmation informatique, et la visibilité panoptique que seule nous permettait jusqu'ici la version imprimée. Quand bien même je suis en position de pure lectrice face à un Queneauddly, je peux associer la capacité cognitive (un savoir quant aux conséquences de toutes les options possibles) à la capacité d'action sur le texte qu'apportait l'interactivité (où, à la différence du numéro qui avait sur papier une simple efficacité symbolique – celle de faire tourner mes yeux vers l'étape concernée –, le clic sur un bouton avait une efficacité performative, en faisant effectivement passer à une page matérielle). A la capacité de se mouvoir dans l'espace s'ajoute donc la capacité d'agir sur l'espace, de configurer la structure arborescente, en un mot d'écrire l'espace lui-même.
Le Queneauddly démultiplie ainsi mon pouvoir faire : je peux désormais intervenir sur la lettre du texte *et* sur l'histoire dans sa détermination intelligible, joignant indissociablement les rôles lectorial et scriptural. La seule chose que je ne peux pas faire, moi qui en l'occurrence suis une semi-analphabète informatique et n'ai pas de compétence de programmation, c'est d'agir sur le *dispositif*, de réécrire le code lui-même pour changer les options offertes à l'édition.

Nous venons donc de mobiliser des versions bien différentes du texte de Queneau pour interroger la capacité du lecteur courant, face à une œuvre lue sur plusieurs supports. A partir de cette œuvre par elle-même très ouverte, nous avons vu que la question de la capacité du lecteur était loin de se ramener à une dichotomie binaire papier/numérique, mais ouvrait un jeu plus complexe où la liberté de parcourir et de modifier à merci l'espace textuel dépendait aussi bien du support, du format de lecture, de la configuration éditoriale que des compétences et savoir-faire propres à chaque lecteur. Mais pour l'instant, nous avons étudié l'idée de « pouvoir » du lecteur surtout au sens de capacité modificatrice, ce que nous appelions le pouvoir éditorial. Essayons

maintenant d'observer, dans un dispositif d'écriture collaborative en réseau, l'évolution de son pouvoir d'augmentation de l'œuvre, les stratégies grâce auxquelles chaque lecteur au sein d'une communauté d'écriture peut exercer une influence décisive sur le cours d'une histoire.

2. Le monde du récit : Anarchy

Avec le cas *Anarchy*, nous opérons plusieurs déplacements par rapport à nos expériences d'*Un conte à votre façon*. Ce qui change d'abord, c'est le type de texte auquel nous avons affaire. Il s'agissait dans l'œuvre de Queneau d'un texte destiné au support imprimé, dont les remédiatisations que nous avons décrites sont des prolongements et variations secondaires par rapport à l'œuvre d'origine. *Anarchy* au contraire est une œuvre collective d'emblée faite pour être lue et augmentée au moyen des technologies informatiques : en ce sens, on peut parler à son sujet de littérature numérique. En second lieu, c'est la nature des acteurs qui change. On se trouvait avec *Un Conte* face à une relation à deux termes entre le texte, « trace irrécusable » disait Barthes de l'idéalité qu'est l'œuvre créée par l'auteur, et le lecteur individuel, qui lira le plus souvent seul et en silence. Avec *Anarchy* on se concentrera sur le point de vue d'une communauté, d'un être-ensemble, d'un lire-ensemble et d'un écrire-ensemble de plus de deux mille individus. On passe ainsi d'un texte flexible dont on interrogeait précisément les degrés de flexibilité, à un texte à mille mains, où l'on questionnera plutôt la part respective, le pouvoir narratif de chacune de ces mains. Du même coup, ce sont aussi nos problématiques qui changent. Les questions qui vont nous intéresser sont les suivantes : y a-t-il des modèles littéraires qui favorisent la prise de parole par tous ? Un projet d'écriture participative conçu en réseau numérique peut-il être le creuset d'une telle démocratisation ? Dans un dispositif horizontal où tout le monde est censé avoir également voix au chapitre, à l'image de l'utopie promise d'Internet, y a-t-il de nouveaux effets de pouvoir qui apparaissent, et comment se construisent-ils ? En somme, nous nous déplacerons de la capacité à l'influence. Dans un espace textuel réticulaire où l'écriture est en théorie uniformément distribuée entre de nombreux acteurs, il ne s'agit plus d'interroger la verticalité auteur-lecteur, mais de s'attacher aux effets de pouvoir internes à la communauté elle-même, qui se dévoilent à même une égalité de principe. Nous chercherons ainsi à analyser les degrés d'influence variés que chaque lecteur exerce sur le cours de l'histoire.

Le projet *Anarchy* semble particulièrement se prêter à cette enquête. Les observations que nous allons présenter ici dérivent de travaux que j'ai effectués avec Nicolas Sauret (chef de projet à l'IRI et doctorant chercheur en sciences de l'information et de la communication), dans le cadre

d'un partenariat entre l'IRI et le département des Nouvelles Ecritures de France Télévision, qui a conçu et organisé *Anarchy*. Notre objectif était de proposer ensemble un retour sur cette expérience originale d'écriture littéraire collaborative à grande échelle en ciblant principalement des thématiques comme le pouvoir, l'influence et l'autorité telle qu'elles se révèlent au sein de la communauté des joueurs. Ces réflexions ont donné lieu à plusieurs retombées. a) Un article et une communication présentée au colloque « Médiations informatisées de l'autorité » (Gripic / Celsa Paris-Sorbonne) les 17 et 18 mars 2016[362] ; b) une présentation à l'équipe des Nouvelles Ecritures de France Télévision le 29 mars 2016, c) une communication au colloque « Ecrivains, personnages et profils : l'éditorialisation de l'auteur » (Université de Montréal les 24 et 25 mai 2016[363]) ; d) et un blog de recherche en ligne, « Behind Anarchy », qui contient des billets présentant *Anarchy* et nos réflexions sur le projet, ainsi qu'un ensemble de ressources extraites du corpus[364]. Ces éléments peuvent compléter et approfondir les recherches que nous allons exposer ici, qui sont inspirées de ces travaux tout en les centrant plus précisément sur les problématiques qui nous occupent dans ce chapitre. Avant toute chose, tentons d'expliquer en quoi consiste le dispositif complexe et l'immense fresque qu'est *Anarchy*.

Que se passerait-il si du jour au lendemain, la France était forcée de quitter la zone euro, chaque citoyen étant contraint de vivre avec quarante euros par semaine (montant auquel sont limités tous les retraits) ? A quoi ressemblerait la vie au jour le jour, dans la petite histoire du quotidien comme dans la grande histoire politique, face à une crise économique d'une telle ampleur ? Ce sont les questions que l'équipe de Rédaction d'*Anarchy*, pendant six semaines, a soumises aux internautes souhaitant y participer. Fort de cette situation initiale pour le moins préoccupante, qui sert de moteur à une prise de parole de tous sous forme littéraire, et à travers elle de prétexte à un débat social, le projet se déploie donc dans un espace imaginaire, celui d'une hypothétique France sombrant dans le chaos, lieu fictif qui peut se prêter à la constitution d'utopies aussi bien qu'à la dérive dystopique. Pour observer comment cet espace se structure en concertation avec et entre les internautes qui ont pris part à l'histoire, présentons quelques traits caractéristiques d'*Anarchy* : les acteurs qu'il mobilise ; le déploiement transmédia de son univers ; ses différents modes de contribution ; et le modèle littéraire innovant qu'il a permis de créer.

[362] Argumentaire à cette adresse : http://www.iscc.cnrs.fr/spip.php?article2078.
[363] Co-organisé par Bertrand Gervais et Marcello Vitali-Rosati à l'UdeM. Description et appel à contribution : http://nt2.uqam.ca/fr/actualites/appel-contribution-ecrivains-personnages-et-profils-leditorialisation-de-lauteur.
[364] Adresse du carnet de recherche : http://lakonis.github.io/behindanarchy/.

1. Les acteurs de l'histoire. C'est à l'initiative de Boris Razon (France 4 et Nouvelles Ecritures de FTV) qu'est né *Anarchy*. Ce projet, dont l'idée initiale était celle d'une crise sanitaire généralisée provoquée par une épidémie, qui s'est finalement déplacée vers une crise économique liée à la sortie de la France de la zone euro, a fait l'objet d'un développement de quatre ans qui outre France 4 et les Nouvelles Ecritures, a impliqué TelFrance Série et l'INA. Il s'est déroulé du 30 octobre au 18 décembre 2014 sous l'égide d'une équipe de 80 personnes, comprenant des auteurs, journalistes, développeurs, réalisateurs et toute une équipe de tournage. C'est surtout la Rédaction, dirigée par le journaliste Antonin Lhôte, qui a fait vivre *Anarchy* au jour le jour. Cette équipe d'une quinzaine de personnes a piloté le projet en écrivant les contenus transmédias qui trament son univers et en organisant la participation. Composée de journalistes et de scénaristes, la Rédaction a ainsi assuré un double rôle d'écriture (en composant l'arche narrative du projet et son fil d'actualité, on y reviendra) et de coordination (en fixant les règles du jeu, animant la contribution des internautes, et assurant une harmonisation entre les acteurs et partenaires de l'expérience). Outre la Rédaction, qui « est à la fois l'interface du dispositif et son carburant »[365], *Anarchy* a mobilisé 2633 auteurs inscrits, parmi lesquels on compte environ 400 acteurs actifs. Qui sont ces auteurs ? Ce peut être n'importe quelle personne (francophone), qui a accès à internet et s'est créé un compte gratuitement pour participer à l'histoire. *Anarchy* étant à la fois une fiction collaborative et un jeu, où la participation est rémunérée par des points qui permettent aux lauréats de gagner des récompenses (la première étant un stage d'écriture scénaristique au Conservatoire Européen d'Ecriture Audiovisuelle), on désignera ces auteurs indifféremment par les expressions « auteurs », « joueurs » ou « auteurs-joueurs », cette appellation étant sans doute la plus adéquate au vu du double caractère ludique et littéraire du dispositif. Mais regardons dans quel type d'espace imaginaire et médiatique se déploie leur activité.

2. L'univers transmédia. L'univers d'*Anarchy* c'est beaucoup de choses à la fois. C'est d'abord un univers narratif avec son intrigue, la temporalité de ses événements et toute la France fictive qu'elle met au jour ; et c'est aussi l'ensemble de contenus qui lui donnent vie et visibilité. Parmi eux, on peut citer :

- Un site web, qui se présente comme un site d'actualité alimenté heure par heure par la Rédaction, où l'on trouve toutes les dernières nouvelles de l'univers *Anarchy* présentées sous la forme d'un *fioul* (fil d'actualité, qui incarne l'arche narrative du projet). Ce sera par exemple l'annonce par François Hollande de la sortie de la zone euro, contraignant les Français à des retraits bancaires limités à 40 euros par semaine en attendant le retour au franc (le 30 octobre), ou bien plus

[365] Antonin Lhôte cité par GUENARD, M., *Anarchy. Ils ont écrit la France du chaos*, éditions Les Petits Matins, Paris, octobre 2015.

le crash présidentiel, mystérieux accident d'avion qui aboutit à la mort de François Hollande et de Nicolas Sarkozy (le 21 novembre). Jouant sur l'illusion de réalité par l'adoption de la rhétorique des sites d'actualités sur le web, le *fioul*, retraçant le récit *Anarchy* tel que le détermine la Rédaction, comprend ainsi des articles, des flashs infos réguliers (chaque jour à partir de 18h30) qui récapitulent les nouvelles du jour, ainsi que des vidéos et des podcasts radios, diffusés avec la complicité de médias comme France Inter.

- Une série télévisée, diffusée chaque jeudi à 22h50 sur France 4 et comprenant huit épisodes, également disponibles en intégralité sur le site. La série participe de l'univers *Anarchy* en épousant son histoire et en intégrant comme on va le voir certaines contributions des internautes qui ont été choisies par la Rédaction, chaque vendredi, pour y figurer.
- Un roman écrit par Baron Millius et publié à un rythme hebdomadaire sur le site, qui pour sa part est indépendant des contenus contributifs mais s'inscrit dans l'arche narrative générale.

On voit donc qu'*Anarchy* joue sur plusieurs perméabilités : une porosité entre l'actualité de cet espace imaginaire et les modes de diffusion de l'actualité « réelle » (le site adoptant les codes graphiques et stylistiques des médias d'information, et investissant parfois ces derniers, comme France Inter, dans une forme de « réalisme des réseaux »[366]), et une porosité entre les différents médias qui le composent. C'est pourquoi on peut parler à son sujet de fiction transmédia, et non pas simplement multimédia. C'est une même histoire qui se déploie *à travers* plusieurs médias dont l'articulation en tresse le tissu signifiant, le dialogue entre ces médias *fait* l'histoire au lieu de simplement l'illustrer. Il y a bien une dissémination des éléments narratifs entre le site web, la série et les divers relais du fil d'actualité, instaurant une circulation temporelle des contenus et non une simple juxtaposition spatiale. Observons maintenant les rôles qu'y occupent les auteurs-joueurs.

3. Les modes de participation. L'une des grandes originalités d'*Anarchy* est que son histoire ne se présente pas comme toute faite, donnée à lire, voir et entendre à des internautes et téléspectateurs cantonnés à une position réceptrice. Elle se construit de concert entre l'arche narrative proposée par la Rédaction et la participation de tous les auteurs-joueurs qui le désirent.

Cette participation revêt trois formes principales :

- Le cadavre exquis autour des « héros de la Rédaction ». La Rédaction a imaginé cinq personnages appelés « héros », Jules, Nour, Myriam, Jacques et Enzo, dont elle n'a fait que proposer le profil à travers une fiche de présentation. Chaque jour jusqu'à 20h, tous les internautes peuvent coécrire leurs aventures en proposant une suite de leur histoire qui respecte des contraintes

[366] James Bridle (voir explication au premier chapitre : I.B.2).

d'écriture et de style, sachant que, comme l'indiquent les règles, « votre suite de Héros doit laisser la porte ouverte à l'histoire suivante, celle du lendemain, qui sera écrite par quelqu'un d'autre »[367]. A noter qu'une perméabilité existe entre ces propositions scénaristiques et la série : chaque vendredi à 21h, la Rédaction décide de retenir une seule proposition pour chaque héros, qui en incarnera la suite officielle, et fera l'objet d'un tournage dans la série.

- La réponse aux appels à témoignage. La fiction *Anarchy* jouant sur sa ressemblance avec un site d'information, elle est ponctuée d'appels à témoigner adressés à la communauté des internautes, toujours liés aux grands thèmes de l'actualité de l'univers. Les participants peuvent ainsi faire vivre les événements en racontant leur expérience imaginaire, agrémentée de photos et de vidéos, dont certaines seront publiées dans le « live » du fil d'actualité.

- La création de personnages. Chaque auteur-joueur inscrit peut en effet créer jusqu'à huit personnages, chacun d'eux faisant l'objet d'une page web spécifique sur le site où figure son profil (une description assortie d'une image), et l'ensemble des billets qui donnent corps à son évolution, l'un et l'autre étant entièrement alimentés par son auteur. Là où les choses se compliquent un peu, faisant d'*Anarchy* un projet collaboratif et non pas simplement contributif[368], c'est que ces personnages peuvent interagir entre eux. Deux auteurs peuvent choisir de s'associer, si bien que leurs personnages peuvent s'adresser l'un à l'autre dans leurs billets par le biais d'une mention (par exemple, @Isis, nom d'un personnage de l'auteur Ndish). Lorsqu'un personnage est ainsi mentionné par un associé, son auteur peut soit valider cette mention (le texte sera alors publié sur le profil des deux personnages), soit la refuser (le texte est alors perdu), et s'il ne fait rien, le texte sera automatiquement publié sur le profil des deux à minuit. Quelques images nous aideront à y voir plus clair. Nous verrons ci-dessous, selon un niveau de détail progressif : a) le profil d'un personnage (Isis, de l'auteur Ndish) ; b) un extrait de la « timeline » d'Isis déroulant les billets qu'elle a écrits et qui lui sont mentionnés ; et c) un exemple de billet d'Isis, où apparaissent en rouge les personnages qu'elle a mentionnés.

[367] Les règles du jeu sont détaillées ici : http://anarchy.nouvelles-ecritures.francetv.fr/what-the-faq.

[368] Ces deux termes sont proches et souvent employés comme des synonymes : selon le *Trésor de la langue française informatisé*, la collaboration est une « participation à l'élaboration d'une œuvre commune », là où la contribution est la « part apportée à une œuvre commune ». Dans la distinction qu'on opère ici, il s'agit surtout d'insister sur le caractère concerté de la collaboration (un travail en commun issu d'un dialogue entre ses parties-prenantes), que la contribution n'engage pas nécessairement (les participants pouvant agir chacun de son côté).



Figure 12. Profil d'Isis (personnage de Ndish)



Figure 13. Extrait de la time-line d'Isis



Figure 14. Zoom sur un billet d'Isis avec mentions de personnages (captures d'écran)

Au total, on a relevé sur le site d'*Anarchy* la présence de 1212 personnages créés par les joueurs, dont l'ensemble a donné lieu à 11 280 contributions originales, soit l'équivalent d'un roman de deux-cents pages par jour sur six semaines.

Précisons enfin que ces différents modes de contribution, en plus de s'offrir comme autant de maillons scénaristiques de l'œuvre collective, s'inscrivent dans un fonctionnement ludique où chacun d'eux permet à son auteur de remporter des points. Par exemple, un auteur-joueur gagne

150 points si sa réponse à un appel à témoignage est utilisée par la Rédaction, 350 si sa proposition de suite de l'histoire d'un Héros est retenue par celle-ci, 750 quand un de ses personnages est élu personnage de la semaine par la communauté des auteurs, 1500 s'il est choisi pour être incarné dans la série télévisée. A chaque fois qu'un billet où le personnage mentionne un autre est publié sur leur profil à tous deux, l'un et l'autre remportent également des points. Le système des points, défini par des règles du jeu précises indiquées sur le site, rémunère donc à la fois la quantité des participations (le degré d'investissement dans le projet) et leur qualité (attestée par la sélection de certaines propositions par la Rédaction).

4. Modèles littéraires. Comme on l'a vu, *Anarchy* est un dispositif hybride qui mêle le jeu à la création littéraire. Si dans les paragraphes qui précèdent nous avons présenté le fonctionnement du jeu, observons maintenant de plus près son originalité esthétique. Il nous semble qu'*Anarchy* peut se rattacher à trois traditions littéraires, dont il se démarque cependant :

- *Le cadavre exquis*. On pense au célèbre jeu des Surréalistes, mais aussi à ses réinvestissements à l'heure des technologies réticulaires comme Facebook et Twitter (voir II.A.3). S'il en partage l'objectif, c'est-à-dire la création collective d'une histoire commune où chaque acteur est censé avoir une égale voix au chapitre, *Anarchy* diffère toutefois de ces expériences par son fonctionnement. A l'inverse de la majorité des cadavres exquis qui se font à l'aveugle (c'est l'exemple des cadavres exquis graphiques où chaque joueur ignore le fragment de dessin du précédent, la page étant pliée pour garantir cette ignorance), les joueurs d'*Anarchy* connaissent les contributions des autres. Plus encore, les associations et mentions entre les personnages leur permettent d'agir non seulement en toute connaissance de cause, mais aussi en toute complicité, créant de manière concertée des propositions narratives.

- *La littérature à contrainte*. Il serait également tentant de rapprocher *Anarchy* des expériences de l'OuLiPo qu'on a rappelées plus haut (II.B.1), utilisant des contraintes volontairement choisies pour stimuler la création littéraire et en explorer davantage de possibilités. Les règles fixées par la Rédaction pourraient en effet se comprendre comme une série de contraintes à l'écriture, à la fois scénaristiques (chaque contribution *doit* se rattacher à l'univers et à l'arche narrative), et stylistiques (limitations de longueur, utilisation de la mention comme objet littéraire nouveau et « signe-passeur »). Cependant, *Anarchy* s'en distingue notamment par deux propriétés : une séparation entre les acteurs qui fixent les contraintes (la Rédaction) et ceux qui les appliquent (les joueurs), et une plus grande souplesse des contraintes qui ont évolué au cours du jeu (aux alentours du 20 novembre, au milieu de l'expérience, la Rédaction a ainsi décidé de réduire les

marges d'anticipation pour la production de la série, afin de mieux y intégrer les contenus contributifs et de laisser plus de lest aux joueurs[369]).

- Les fan-fictions. Bien des traits apparentent *Anarchy* à l'écriture des fans dans ce que Jenkins appelle une « culture participative ». C'est d'abord le rapprochement électronique des activités de lecture et d'écriture, chaque auteur-joueur incarnant simultanément les deux dans une contribution qui repose sur la lecture de celle des autres : on retrouve l'idée d'un décloisonnement entre ces fonctions jadis polarisées, ouvrant la voie au statut plus égalitaire de scripteur ou amateur. C'est ensuite la présence d'un socle narratif autour duquel s'articulent les participations, appelé « canon » dans le cas des fan-fictions, et « arche narrative » ou « fil d'actualité » dans le cas d'*Anarchy*. Mais c'est surtout l'appropriation de ce canon par les joueurs qui s'en inspirent et produisent à leur tour de la fiction dans l'espace qu'il délimite. Malgré ces filiations, *Anarchy* se distingue des fan-fictions ici encore par sa souplesse (les histoires proposées par les joueurs n'obéissent à aucune taxonomie a priori, à la différence de la forte codification de celles qu'écrivent les fans), par le caractère plus collaboratif de son mode d'écriture (là où les productions des fans sont atomisées, chacune formant une proposition individuelle, *Anarchy* propose à ses parties-prenantes d'écrire *ensemble* une même histoire), et par un surcroît d'interaction entre les contributions et le canon. En effet, si dans les fan-fictions les fans s'inspirent d'un imaginaire pour créer leurs propres histoires, qui sont très peu relayées par l'auteur dans le canon lui-même (à quelques exceptions près[370]), la perméabilité entre l'univers et son appropriation devient radicale dans le cas d'*Anarchy*. Ce sont véritablement les joueurs, de concert avec la Rédaction, qui *font* le canon.

Pour toutes ces raisons, *Anarchy* institue un modèle littéraire à part entière : aux confins de trois traditions revisitées par les outils du web, il s'en distingue par ses dimensions transmédia, interactive et collaborative, qui associent l'écriture collective à un espace social et ouvrent ainsi la voie à une littérature réticulaire.

On vient donc de proposer une fiche d'identité d'*Anarchy* à travers ses acteurs, son univers, ses modes de contribution et son modèle littéraire. A partir de là, quelles réflexions peut-on en faire émerger en lien avec la thématique du pouvoir et de l'influence ? Comme on l'a montré, un tel

[369] Evénement rapportée par Marion Guénard, *op. cit*.

[370] Les conséquences juridiques des fan-fictions du point de vue du respect du droit d'auteur sont extrêmement débattues. Si certains auteurs (comme l'écrivaine américaine Robin Hobb) s'opposent à ce que leurs personnages soient réutilisés dans les créations de fans, pratique qui enfreindrait leur droit moral sur leur œuvre, d'autres au contraire, sur le modèle inaugural d'Arthur Conan Doyle qui s'inspira des écrits de ses lecteurs dans la suite des aventures de Sherlock Holmes, s'y déclarent favorables et vont jusqu'à encourager la publication des écrits de leurs fans (ce fut le cas de Marion Zimmer Bradley, publiant un fanzine sur *Le Ténébreuse*).

projet semble abolir la frontière entre auteur et lecteur par un dispositif horizontal et décentralisé où la création collective revient en partage à une communauté. Par cela même, il semble donner corps à la fois à la théorie du lecteur-comme-auteur où, comme le disait Landow, les activités de lecture et d'écriture semblent quasiment fusionner, et à l'imaginaire d'Internet comme plateforme distribuée où l'intelligence est placée dans le terminal, et où la neutralité du net garantit l'égalité de traitement des informations. De ce point de vue, *Anarchy* pourrait être perçu comme une métonymie des dynamiques socio-politiques spécifiques à l'espace du web. Il serait ainsi un laboratoire où examiner, en miniature grâce à l'échantillon que représente une communauté restreinte, les questions que nous posions sur l'horizontalisation du champ littéraire.

Mais en même temps, même si ce réseau littéraire accorde à tous ses acteurs un niveau égal de contribution à l'histoire en théorie, le fait est que tous n'y ont pas également participé, et que certains auteurs, qui recoupent plus ou moins les gagnants du jeu, ont eu une influence beaucoup plus grande sur le cours du récit. Ce ne sont en réalité qu'une dizaine d'auteurs qui ont vraiment *fait* l'histoire d'*Anarchy* parmi les 2000 inscrits, c'est-à-dire qui ont influencé l'arche narrative au point que leur récit a guidé le récit officiel. A travers l'idée d'influence, adéquate pour décrire les effets de pouvoir à l'œuvre dans un espace réticulaire où l'augmentation narrative est disséminée en différents points, on évoque donc deux éléments : l'influence d'un joueur sur le récit des autres joueurs (c'est-à-dire *sur ses pairs*, quand ses initiatives narratives sont relayées et suivies par d'autres), et l'influence d'un joueur sur le canon défini par la Rédaction (c'est-à-dire *sur la composante institutionnelle*, qui peut relayer ses actions dans le fil d'actualité et la série). Pour mesurer ces influences, nous avons choisi avec Nicolas Sauret de procéder à une triple approche. La première, quantitative, visait à proposer une représentation graphique de la topologie du réseau de personnages afin de visualiser les nœuds centraux et plus influents. Une deuxième, qualitative, se concentrait sur les stratégies déployées par les joueurs pour augmenter leur influence narrative grâce à leur écriture littéraire. Une troisième, que nous avons qualifiée de « dispositive », est la condition de possibilité des deux autres : il s'agissait de comprendre la force de l'influence exercée par le dispositif lui-même sur les actions des joueurs.

Nous allons présenter les principaux résultats que ces trois approches ont fait apparaître.

1. Approche quantitative : influence topologique. Puisqu'*Anarchy* est bien un espace, qui est à la fois le lieu imaginaire où se déploie la fiction et celui du réseau où les scripteurs interagissent, on a cherché à fournir une représentation graphique des liens d'association et de distance entre ses acteurs. Notre objectif, en cartographiant le réseau de 1212 personnages, était de dégager un certain nombre de nœuds narratifs qui ont constitué des éléments influents. Cette démarche semble se rapprocher des analyses de réseaux sociaux comme Twitter destinées à mettre

en relief la centralité de certains « *influencers* » grâce à des métriques telles que le nombre de *followers*, de *retweets* et de *mentions* (voir l'article de Cha *et al*., II.A.2). Mais avec *Anarchy*, il nous a fallu tenir compte des spécificités du corpus pour construire des mesures de l'influence appropriées. A partir du corpus de 11 280 contributions, nous avons extrait l'ensemble des *mentions* entrantes et sortantes de chaque personnage, indices du niveau d'interaction entre leurs auteurs. Il importe de souligner que la mention, que nous utiliserons ici comme métrique de la centralité des personnages, diffère par plusieurs aspects des critères de l'influence fréquemment employés pour Twitter :

- D'abord, à la différence du mécanisme de la souscription de Twitter qui peut être unilatéral (« *follower* »/« *followé* »), le lien d'association dans *Anarchy* est toujours nécessairement réciproque. Ainsi, deux auteurs qui ne sont pas préalablement associés ne peuvent pas se mentionner ; et l'auteur du personnage mentionné doit valider cette mention pour qu'elle soit effective.
- Etant donné que chaque auteur n'apparaît dans *Anarchy* qu'en s'incarnant dans des personnages, au lieu de parler directement en son nom comme c'est le cas d'une plateforme de microblogging, notre graphe social ne représente pas les associations entre les auteurs mais les mentions entre les personnages, qui leur tiennent lieu d'avatars narratifs.
- Enfin, les billets qui forment le corpus étant de nature narrative et non informative, il convient de considérer l'influence en termes littéraires en tant qu'impact sur l'histoire d'*Anarchy*, et non par exemple sur les opinions ou les tendances. Les auteurs y visent moins à devenir ce qu'Isabel Anger et Christian Kittl appellent des nœuds informationnels (« *information hub* »[371]) que des nœuds narratifs, des points centraux qui permettent de faire avancer l'histoire, de l'augmenter et de la faire circuler.

Sur la base de l'ensemble des mentions, mises à plat de façon statique en négligeant leur temporalité, Nicolas Sauret a pu produire une modélisation des interactions entre personnages sous forme d'une « large matrice carrée d'ordre 1212 (nombre de personnages), dont chaque coefficient comptabilise le nombre de mentions d'un personnage (ligne) vers un autre (colonne) »[372]. Il a ensuite effectué grâce au logiciel libre de visualisation des réseaux Gephi différents calculs

[371] ANGER, I. et KITTL, C., « Measuring Influence on Twitter », Proceedings of the i-KNOW'11 – 11th International Conference on Knowledge Management and Knowledge Technologies, Article n°31, 2011 [en ligne], http://www.l2f.inesc-id.pt/~fmmb/wiki/uploads/Work/misnis.ref07.pdf.

[372] SAURET, N. et MAYER, A., « L'autorité dans *Anarchy*. Les constructions de l'autorité et de l'auctorialité dans un dispositif de production littéraire collaborative : le cas de l'expérience transmédia *Anarchy.fr* » (article à paraître, revue *Quaderni*, dans le cadre du colloque « Médiations informatisées de l'autorité »).

statistiques – « centralité de vecteur propre (Eigenvector), modularité, calcul HITS (hub et autorités) »[373] – qui ont permis de modéliser la topologie générale du réseau (figure 15) et de mettre en évidence la prépondérance de certaines personnages (figure 16).

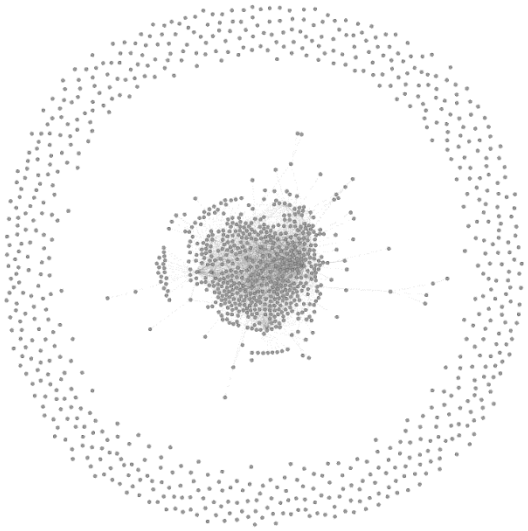


Figure 15. Topologie générale du réseau de personnages

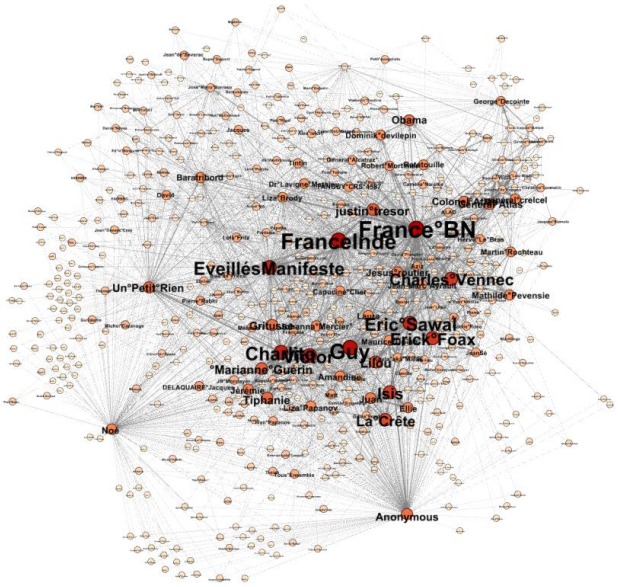


Figure 16. Centralité de vecteur propre des personnages

Ces deux graphes nous apportent plusieurs renseignements. Celui de gauche permet de voir que, sur l'ensemble des personnages créés tout au long du jeu, un nombre significatif (représentés par le cercle supérieur) sont restés tout à fait isolés, soit parce que leurs auteurs les ont laissés inactifs, soit parce qu'ils ont eu un comportement de jeu solitaire sans mention entrante ni sortante. Le graphe de droite a été réalisé après avoir retiré ces points hors-réseau et appliqué une mesure de centralité de vecteur propre (Eingenvector), qui permet de visualiser le degré de connectivité de chaque point selon l'idée, explique Nacim Fateh Chikhi, que « la centralité d'un nœud [est] déterminée par la centralité des nœuds auxquels il est connecté. Dans un réseau social, cela correspond à l'idée qu'un acteur est d'autant plus important qu'il est connecté à des acteurs qui sont eux-mêmes importants »[374]. Cette mise en évidence des nœuds influents du réseau permet de faire ressortir des hubs narratifs selon la densité de leurs relations véhiculées par les mentions. Il est intéressant de remarquer que, parmi les personnages que cette approche statistique fait apparaître comme « héros » de l'histoire, les deux premiers – FranceBN puis FranceIndé – ont eu un positionnement narratif particulier. Ils se sont tous les deux présentés

[373] SAURET, N. et MAYER, A., *ibid*.
[374] CHIKHI, N. F., *Calcul de centralité et identification de structures de communautés dans les graphes de documents*, thèse en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse, Intelligence Artificielle, sous la direction de Nathalie Aussenac-Gilles, soutenue le 17 décembre 2010 [en ligne], https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/619177/filename/These_Nacim_Chikhi_v8.0.pdf, p.23.

comme des organes de presse indépendants, des personnages-médias en quelque sorte, dont la stratégie consistait surtout à relayer des actions notables. FranceBN (pour « France Breaking News ») mentionnait ainsi tout événement dont il estimait qu'il aurait de l'influence sur le récit, tandis que FranceIndé diffusait les actions menées par les Eveillés (un équivalent des Indignés dans le monde d'*Anarchy*). C'est donc en servant de relais médiatiques aux initiatives menées par des figures de proue narratives que ces deux personnages ont acquis une centralité topologique. Il nous a ainsi semblé que les degrés d'influence que modélisent ces graphes sont la visualisation de dynamiques préexistantes plutôt qu'ils ne les suscitent. En amont de sa position dans le réseau, l'influence d'un personnage dépend des stratégies littéraires qu'il mobilise et en particulier de la façon dont il exploite la mention dans son écriture.

2. Approche qualitative : influence narrative. Singularité d'*Anarchy*, la mention est sans doute un « signe-passeur », qui constitue ici un objet doublement littéraire (une figure rhétorique qui imprègne la prose des billets d'*Anarchy*) et stratégique (un instrument à utiliser avec soin pour améliorer sa position dans le réseau). C'est pourquoi, après l'avoir utilisée comme métrique de la centralité des personnages, nous avons tenté de construire une typologie de ses usages par les auteurs. Pour ce faire, nous nous sommes concentrés sur un exemple particulier : La Crête, un personnage créé par Ndish (comme Isis évoquée plus haut). Si son auteur ne fait pas partie du trio gagnant (Ndish arrive en septième position), La Crête nous a intéressés à plusieurs égards. Anarchiste révolutionnaire et chef de file des Oubliés (groupe de personnages aux actions violentes et radicales), il est l'un des personnages les plus emblématiques du jeu. Les différents événements dont il est à l'origine jusqu'à sa mort précoce dix jours avant la fin de l'expérience – attentats contre des institutions, assauts des forces de l'ordre qui ont conduit à son incarcération –, font de lui un acteur dont l'influence sur l'arche narrative est incontestable (plusieurs de ses méfaits sont relayés par le fil d'actualité de la Rédaction, comme son arrestation, son procès, et la nomination des Oubliés en « ennemis publics n°1 »), autant que sa notoriété auprès des autres joueurs (« Maintenant, c'est lui qui mène la danse », dit de lui le personnage Victor le 24 novembre). On a cherché à observer les stratégies utilisées par Ndish, au sein même de sa prose, pour établir son influence sur ses pairs et sur le récit-cadre de la Rédaction. De ce point de vue, le recours à la mention a constitué un ressort stratégique qui semble s'être prêté à quatre types d'utilisation :

- La coordination en vue d'une action commune. C'est par exemple le cas d'un billet écrit le 22 novembre où La Crête s'adresse à son associé Eric Sawal, dans le but de lui soumettre un plan d'action : « @Eric Sawal avant l'assaut je veux te parler de ma stratégie et avoir ta validation. Toute notre attaque repose sur ce sigle S.V.P. Surprise Vitesse et Préparation ». Il s'agit donc

d'assurer la cohérence d'une initiative narrative en l'organisant de concert avec un personnage associé. Utilisée en amont d'un événement, la mention fonctionne comme une *apostrophe*.

- L'inclusion d'un personnage dans le récit d'un autre. C'est le cas d'un autre billet de La Crête mentionnant Eric Sawal le 22 novembre, quelques heures après le précédent. Cette fois, l'assaut du commissariat de Boulogne Billancourt est déjà en train de se dérouler : « Tout est prêt. Mes gars sont en position. @Eric Sawal s'occupe de la division côté sud. Moi j'arrive par le nord et avec mon gros bulldozer, on défonce tout sur mon passage ». On le voit, la mention obéit à une fonction très différente de celle qu'on a observée ci-dessus. Il ne s'agit plus de se concerter pour préparer une action ensemble, mais d'intégrer unilatéralement un associé dans son propre récit. La Crête parle *au sujet* d'Eric Sawal, évoqué à la troisième personne comme s'il était son personnage, au lieu de parler *à* Eric Sawal en tant que narrateur. La mention n'investit plus l'espace social de la coordination entre joueurs mais prend la forme d'une *narration* plus classique.
- L'appel à la diffusion d'une action par des personnages proches et/ou influents. C'est ce qu'on voit avec un billet émis par La Crête le 12 novembre, où il demande à une dizaine de ses associés de relayer l'attentat qu'il a commis le 5 novembre, dont il s'étonne qu'il soit passé sous silence : « Merci de diffuser largement cette information que le gouvernement a voulu tenir secrète sur vos réseaux et à tous vos contacts. S'ils ont peur de nous c'est bon signe ! @Jean Boitro @Gritusse @FranceIndé @Liza Papanov @Victor @Tous Ensemble @EveillésManifeste @Charlito @Baratribord @Anonymous @FranceBN @Jérôme Mariva ». La mention obéit moins à un but de construction narrative que de positionnement stratégique : les personnages sont mentionnés en tant que porte-voix ou médias permettant la *diffusion* d'une action.
- Autojustification de la stratégie de jeu de l'auteur. On trouve un exemple dans un billet datant du 3 décembre où La Crête s'adresse à Dr Bamoul et à son auteur Kate, qui avait essayé de le tuer : « @Dr Bamoul : Kate, La Crête est un personnage important qui a d'autres projets que de mourir pour l'instant […]. Je ne peux pas te laisser le tuer avec des incantations empoisonnées. Je ne cherche pas à être connecté tous les soirs non plus. Notre collaboration du début entre Liza et Camille me plaisait bien. Dommage qu'on n'ait pas continué cette aventure. Je ne joue pas pour les points, je ne participe pas à cette course frénétique d'écrire des tonnes d'articles ou de me lancer des défis pour écrire une suite d'un des héros. J'aime écrire et mes personnages participent pleinement à l'univers d'Anarchy ». Cette fois, la mention à la deuxième personne s'adresse d'auteur à auteur et se situe hors-fiction : laissant apparaître la figure auctoriale directement dans son récit, elle fonctionne comme ce que Genette appelle une *métalepse*.

L'analyse des billets de La Crête nous a donc permis de distinguer quatre types d'emplois de la mention, allant de pair avec autant d'objectifs différents. La Crête peut en effet mentionner un

associé au titre de narrateur (apostrophe, en amont d'une action), au titre de personnage (narration au cours d'une action), au titre de média (diffusion en aval d'une action), ou en tant qu'auteur (métalepse, hors-fiction). L'équilibre entre ces divers objectifs est ce qu'on peut considérer comme la *stratégie narrative* spécifique à La Crête, qui pourrait être mise au regard de stratégies très différentes comme celle, évoquée plus haut, de FranceIndé et FranceBN qui se concentrent surtout sur le troisième usage de la mention (relais médiatiques) au détriment de ses utilisations narratives. Or ces stratégies semblent elles-mêmes tributaires, en dernière analyse, du dispositif *Anarchy*, des règles du jeu inscrites dans son fonctionnement et son infrastructure qui encadrent le comportement des contributeurs.

3. Approche dispositive : les règles du jeu. En abordant la question du dispositif, on se réfère à une notion complexe qui a fait l'objet de très nombreux travaux, depuis ceux de Foucault dans *L'Ordre du discours* et autour de l'institution disciplinaire dans *Surveiller et punir*, jusqu'à ceux de Bruno Bachimont sur les dispositifs numériques[375], en passant par ceux de Giorgio Agamben (*Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, 2007). Intimement lié à la spatialité puisqu'il configure et matérialise des rapports de pouvoir dans un territoire, comme l'a montré Michel Lussault[376], le dispositif est défini par Agamben, comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants[377] ». En ce qui nous concerne, dans le cas d'un projet de nature artistique comme *Anarchy* qui est bien éloigné des disciplines coercitives, cette notion trouve plusieurs niveaux d'application :

- celui de l'« environnement-support » (Zacklad), c'est-à-dire le matériel, le système d'exploitation du site et l'infrastructure réseau ;
- celui du « cercle magique » (Huizinga), des règles du jeu qui fonctionnent comme autant de prescriptions structurant l'espace ludique et narratif et qui ne valent que pour lui : « A l'intérieur du cercle de jeu, les lois et coutumes de la vie ordinaire ne comptent plus »[378] ;

[375] Notamment dans BACHIMONT, B., « Le numérique comme support de la connaissance : entre matérialisation et interprétation ». Ghislaine Gueudet et Luc Trouche, *Ressources vives. Le travail documentaire des professeurs en mathématiques*, PUR et INRP, pp. 75-90, Paideia [en ligne], https://www.hds.utc.fr/~bachimon/dokuwiki/_media/fr/chap4-bachimont-final.pdf. Bruno Bachimont y identifie la technique à un dispositif, c'est-à-dire à « ce dont la disposition *spatiale* commande le comportement *temporel* » ; l'écriture telle que l'a analysée Jack Goody (*La Raison graphique*) est par exemple un dispositif pour la parole.

[376] LUSSAULT, M., « L'instrument sanitaire. Rôle et valeurs de la santé publique dans les politiques territoriales tourangelles », in FASSIN, D., *Les Figures urbaines de la santé publique. Enquête sur des expériences locales*, La Découverte, Paris, 1998. Le géographe, s'inspirant de Foucault, y développe la notion de dispositif spatial au sujet de l'urbanisme et des politiques sanitaires, articulant la matérialité territoriale et les rapports de pouvoir.

[377] AGAMBEN, G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Payot & Rivages, Paris, 2014.

[378] HUIZINGA, J., *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Gallimard, Paris, 1988.

- celui des ressources, soit dans *Anarchy* l'ensemble des acteurs et de leurs transactions réglées, en particulier la Rédaction et sa relation avec les joueurs.

On a pu observer que le dispositif ainsi défini se caractérisait par une certaine souplesse, attestée aussi bien en ce qui concerne la maniabilité de ses règles que sa capacité à se redéfinir en fonction des actions des joueurs. Tout en étant respectées, les contraintes imposées à la contribution pouvaient dans une certaine mesure être détournées au profit d'usages qui n'ont pas été pensés à l'avance par la Rédaction (comme c'est le cas des « personnages-médias » diffusant l'information, France BN et FranceIndé, dont les auteurs – Gally et Willy – outrepassent le rôle purement narratif assigné à la création de personnages). De même, le « cercle magique » du jeu a pu être rompu par des auteurs qui sont sortis du cadre de la fiction pour le prolonger par d'autres moyens (par exemple avec les métalepses où Ndish parle en son nom propre à travers un retour réflexif sur son mode de jeu, ou avec les auteurs qui, d'après les dires de la Rédaction, se sont concertés directement par téléphone ou courriel sans nécessairement passer par le site). Surtout, le dispositif transactionnel a été lui-même modifié au cours de l'expérience. Comme le raconte Marion Guénard, journaliste de la Rédaction, un « grand virage » s'est en effet produit vers le 20 novembre : face à la lassitude et la frustration d'auteurs comme Ndish, « qui s'échine à écrire des histoires qui passent à l'as parce qu'elles ne sont pas sur le *tempo* de nos flashs télévisés préenregistrés »[379], l'équipe a décidé de revoir à la baisse les marges d'anticipation de la série télévisée pour mieux suivre les événements narratifs proposés par les joueurs entre-temps. On a donc affaire à un dispositif dont l'influence sur l'action des joueurs n'est pas unilatérale mais réciproque : configurant, en ce qu'il délimite l'espace des comportements autorisés, il est aussi configuré par ces comportements, qui ont pu le réajuster au fil de la pratique. C'est cette ouverture à un large spectre d'usages et de possibilités d'infléchissement qui nous a conduits l'envisager comme un « dispositif bienveillant », d'après l'expression d'Emmanuel Belin reprise par Louise Merzeau[380]. Loin d'une vision déterministe qui paraît à l'œuvre dans les conceptions de Foucault et d'Agamben, *Anarchy* est un dispositif accueillant, qui suscite et invite des pratiques plutôt qu'il ne les referme. La participation des internautes à l'histoire d'*Anarchy* est donc couplée à leur participation à l'histoire même de son dispositif, qui n'est ni un tout clôturé ni une page blanche, mais un perpétuel *work-in-progress* qui induit et qui répercute des pratiques.

---

[379] GUENARD, M., *op. cit.*

[380] « Pour cette raison, nous parlons de bienveillance dispositive […]. Ce que nous voulons dire par là, c'est qu'*il est tout à fait possible d'envisager la bienveillance du milieu, non comme une projection dans les objets et les paysages de caractéristiques intrinsèques de la relation humaine, mais au contraire, comme le point où s'initie l'ouverture et la reconnaissance de l'autre* ». BELIN, E., *Une Sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire*, Préface D. Bougnoux, De Boeck Université, Bruxelles, 2002. L'auteur souligne.

Avec *Anarchy*, nous avons donc trouvé un terrain exemplaire pour observer les dynamiques de pouvoir d'une communauté d'amateurs a priori horizontale. Au total, trois approches complémentaires nous ont permis de mettre au jour les processus de construction de l'influence d'auteurs-joueurs qui participent à l'écriture de cette histoire collective. D'abord, une cartographie du réseau nous a permis de visualiser la centralité d'une petite minorité de personnages qui ont véritablement fait l'histoire à travers l'intensité de leurs connexions mutuelles (approche topologique). Ensuite, une typologie des usages des mentions nous a fait réfléchir aux stratégies que les joueurs mobilisent à même leur prose littéraire pour accroître leur influence sur l'écriture de leurs pairs (approche narrative). Enfin, une analyse de l'appropriation et de la modulation des règles du jeu nous a aidés à mettre en évidence une influence circulaire entre le dispositif et les pratiques. Laissons ici pour le moment cette étude autour du récit littéraire numérique à mille mains : nous y reviendrons par la suite, pour en tirer des conclusions quant au devenir électronique du pouvoir auctorial. Pour l'instant, il nous faut considérer les rapports de pouvoir en jeu dans un dernier type d'espace, conformément à la tripartition que nous avions proposée : celui de la littérature elle-même, matérialisé par la bibliothèque.

3. Les bibliothèques : Google Livres et Wikisource

La bibliothèque : voilà une notion bien équivoque, autant sans doute que chaque livre qu'elle contient. C'est, nous dit l'archiviste et bibliothécaire Michel Melot, « une collection de livres, c'est le meuble sur lequel on les range, c'est le bâtiment qui les abrite »[381]. Collection, meuble et bâtiment n'en entretiennent pas moins une forte continuité, presque substantielle, qui justifie naturellement qu'on classe ces objets si divers sous la même appellation. Si l'une des premières vocations de la bibliothèque-lieu, en plus de la conservation d'un patrimoine, est de faire *lien* – lien entre des livres, lien entre des hommes –, et si elle est même ce que Robert Damien appelle joliment le « lieu des liens », il ne serait pas étonnant qu'une relation organique se tisse entre la structure du bâti et celle des livres, entre l'ordre des livres et celui de la pensée. Il pourrait bien, en somme, y avoir une complicité entre l'architecture de la bibliothèque et celle de l'organisa-

[381] MELOT, M., « Le lieu, le lien : à la recherche de la bibliothèque », in « Imaginaire de la bibliothèque », *Revue de la BnF*, n°15, 200.

tion du monde spirituel qu'elle reflète, tout comme il y a chez Erwin Panofsky une correspondance entre l'architecture gothique et le mode de pensée scolastique[382]. Aussi, écrit Michel Melot, « la bibliothèque comme lieu n'est que le coffrage de la bibliothèque comme lien ». Car, « des livres aux murs qui les contiennent, il y a plus qu'une continuité : une osmose, y compris chez les architectes qui rêvent parfois de construire une bibliothèque dont les murs seraient les livres eux-mêmes, comme ce château féérique des contes pour enfants dont les murs sont des friandises ». Dans le dessin des murs et des rayonnages transparaît un certain dessein intellectuel qui façonne le rapport entre les œuvres de l'esprit, entre lecteurs et livres, mais aussi entre les lecteurs eux-mêmes. Ainsi, un contraste marqué sépare deux grandes identités architecturales : l'une où, les rayonnages étant disposés le long des murs de manière périphérique, « le lecteur est entouré de livres, comme protégé par eux mais aussi surveillé par leur savoir, expérience que renforcent la lumière nécessairement zénithale ou artificielle et l'atmosphère d'intimité mais aussi de clôture qui s'en dégage » ; et l'autre où à l'inverse, laissant la lumière pénétrer par les parois et rassemblant les rayonnages au centre du lieu, « c'est le lecteur qui encercle les livres, les maîtrisant peut-être mais aussi les instrumentalisant, sous une lumière plus abondante des parois latérales qu'on peut ouvrir sur le monde ». La dialectique entre ces deux modèles serait une façon, pour Michel Melot, d'écrire l'histoire des bibliothèques : peut-être aussi, pour nous, celle de leurs lecteurs.

Dans notre cas, nous voulons nous intéresser aux bibliothèques numériques. Il nous importe de savoir comment elles renouvellent la relation entre les lecteurs et les œuvres, et surtout, dans le cadre de ce deuxième chapitre, d'examiner les rapports de force qu'elles véhiculent ou cristallisent. Seulement, un problème se pose : elles n'ont pas de murs, pas de rayonnages ni de parois, pas d'étagères ni de lumière. Rendant accessible un corpus d'ouvrages numérisés sur la Toile, ce sont des bibliothèques ramenées à leur seul sens de « collection », sans le meuble ni le bâtiment avec lesquels elles nouent un rapport métonymique. Mais elles ne sont pas exemptes pour autant d'architecture. Une bibliothèque, selon la définition qu'en donnait le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1762, c'est « le lieu où l'on tient un grand nombre de livres rangés en ordre ». L'ordre : tel est peut-être l'un des maîtres-mots de ce type d'espace, qu'il soit physiquement délimité par un bâtiment ou numériquement défini par une adresse web. Une bibliothèque, c'est à chaque fois un certain ordre des livres qui a toutes les chances de répondre à une vision de l'ordre du monde, ou du moins de la représentation qu'on peut s'en faire dans l'esprit. Ce qu'on cherche ici à questionner, c'est l'ordre des livres, en particulier littéraires, mis au jour

[382] PANOFSKY, E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. et postface Pierre Bourdieu, Les Editions de Minuit, Paris, 1967.

par ces bibliothèques dites numériques ou virtuelles, à travers les enjeux épistémologiques qu'il soulève (de quel mode d'organisation du monde témoignent-elles ? et en contrepartie, comment influencent-elles notre perception des relations entre les choses ?), aussi bien que leurs enjeux politiques (*qui*, finalement, décide où ranger les livres ?).

Cette section B étant consacrée à des études de terrain, nous allons nous focaliser pour ce faire sur deux grands exemples de bibliothèques en ligne. Celles-ci sont nombreuses depuis qu'elles ont commencé à fleurir sur la Toile au début des années 2000. Il a été difficile de choisir entre les multiples exemples qu'on recense (presque trois-mille en 2010), qui diffèrent par leur nature (nativement numérique comme Google Livres ou liée à la numérisation d'une bibliothèque déjà existante comme Gallica pour la BNF), leur initiateur (entreprise commerciale, ou bénévolat comme Les Classiques des Sciences Sociales ou le Projet Gutenberg), ainsi que par leur corpus (soit généraliste, soit spécialisé autour d'un thème, d'une région ou d'une langue). Ce que nous avons alors cherché, c'est à envisager des cas très contrastés qui puissent chacun valoir comme modèle, mettant en place un type d'organisation du corpus qui puisse en fédérer et en représenter bien d'autres. Nous choisissons d'étudier d'une part, Google Livres, la bibliothèque lancée en décembre 2003 par le géant de Mountain View, et d'autre part Wikisource, le projet créé par la Fondation Wikimédia un an plus tard. L'une et l'autre divergent à la fois par leur configuration de la spatialité des titres numérisés, par leur processus humain de classification et bien sûr, leur fonctionnement économique : Google Livres propose une consultation gratuite de livres financée par la publicité ciblée, faisant de l'historique des mots-clés du lecteur une valeur marchande à vendre aux annonceurs, là où Wikisource repose sur la contribution de volontaires, et n'est financé que par des donations. Pour ces deux cas, notre observation suivra deux objectifs. Il y aurait beaucoup de choses à dire en termes juridiques et éthiques sur ces bibliothèques (en particulier Google Livres, depuis la *Class Action* menée par une guilde d'auteurs et d'éditeurs aux Etats-Unis en 2005, au motif qu'une numérisation sauvage d'œuvres sous droit les dépossédait de leurs droits d'exploitation[383]), mais il faut veiller à nous concentrer sur l'objet de notre enquête : la relation entre lecture, espace et pouvoir. On s'intéressera donc : 1/ à l'architecture

[383] A l'automne 2005, Google Livres a fait l'objet d'un recours collectif pour « violation massive du *copyright* » de la part de l'*Authors Guild*, rassemblant huit-mille auteurs américains, puis des éditeurs de l'*Association of American Publishers*. Cette poursuite s'est soldée par un accord, le « Google Book Settlement » en 2006, dont certaines dispositions limitant la numérisation sont toujours en vigueur dans les pays anglophones (environ 20% du texte est accessible gratuitement pour les livres qui sont encore sous droit, et jamais plus de cinq pages consécutives). Par la suite, de nombreux éditeurs français ont porté plainte contre Google Livres : le groupe La Martinière / Le Seuil en 2006, puis les éditions Gallimard en 2011, suivies par Flammarion et Albin Jeunesse. Ces poursuites judiciaires étaient principalement déclenchées par le fait que l'entreprise numérisait certains de leurs ouvrages non-libres de droit sans demander d'autorisation préalable.

spatiale de ces bibliothèques et 2/ aux enjeux politiques qu'elles engagent du point de vue de la fabrique de l'autorité des livres et de *qui* fabrique cette autorité.

Avec plus de vingt millions de titres, Google Livres peut prétendre à être la plus grande bibliothèque du monde[384]. Elle n'est pas seulement la plus grande bibliothèque *numérique*, mais celle qui a le plus grand corpus, toutes confondues, « qui battrait à plate couture les établissements les plus prestigieux d'Europe et des Etats-Unis », révélait l'historien Robert Darnton en 2009[385], et qui de surcroît « se hisserait au rang de plus grande librairie commerciale de la planète – son empire numérique relèguerait Amazon au rang de boutique de quartier ». Comment fonctionne-t-elle ? Classer un livre, on l'a vu (II.A.3), cela veut dire deux choses. C'est définir dans quelle *région* le placer (genre, époque…, selon un axe horizontal), et c'est déterminer à quelle *hauteur* le poser (autorité, valeur : selon un axe vertical). Du côté de la classification régionale, Google Livres utilise la nomenclature BISAC (Book Industry Standards and Communication) mise au point par le Book Industry Study Group[386], qui est généralement utilisée par les libraires et non par les bibliothécaires. Conjugué au fait que l'application de cette nomenclature est purement automatique, là où elle sert de support herméneutique pour les libraires, ceci explique bien des erreurs « commises » par le moteur de recherche livresque, parfois cocasses (pour ne prendre que quelques exemples rapportés par le linguiste américain Geoffrey Nunberg, une édition française de *Hamlet* est classée dans les « Antiquités et objets de collection », une édition anglaise de *Madame Bovary* dans la catégorie « Médecins » et une édition de *Moby Dick* dans la section « Informatique »[387]). Là n'est pas la question, et il paraît statistiquement normal que des erreurs marginales se glissent dans l'ordonnancement d'un si vaste corpus, ce qui n'ôte rien à la qualité générale et à l'utilité du geste louable de rendre celui-ci gratuitement accessible à tant d'internautes. Les choses sont plus délicates en ce qui concerne le classement vertical, celui qui fait « l'autorité » des livres, telle qu'elle est indexée à leur visibilité sur l'espace de la page.
En effet, si l'architecture du site Google Livres est dépourvue de murs et de rayons, elle est, on le sait, tout entière faite de pages. La page, cette unité de consultation des ressources web qui

[384] Même si Google ne donne pas (d'après mes recherches) de chiffre précis et actualisé, plusieurs sources convergent vers ce chiffre fin 2015-début 2016. Par exemple : GARY, N., « Livre numérique : Google Books sauvé par le *Fair Use* », *Actualitté*, 18 octobre 2015 [en ligne], https://www.actualitte.com/article/monde-edition/justice-google-books-peut-numeriser-sans-autorisation/61601 (consulté le 22 avril 2016).
[385] DARNTON, R., « La bibliothèque universelle, de Voltaire à Google », *Le Monde Diplomatique*, mars 2009 [en ligne], https://www.monde-diplomatique.fr/2009/03/DARNTON/16871 (consulté le 10 mai 2016).
[386] On trouvera cette nomenclature (en anglais) ici : https://www.bisg.org/bisac/complete-bisac-subject-headings-2015-edition.
[387] NUNBERG, G., « Google's Book Search: a Disaster for Scholars », in *The Chronicle of Higher Education*, août 2009 [en ligne], http://chronicle.com/article/Googles-Book-Search-A/48245/.

dispose d'une adresse matérielle fixe à laquelle on peut accéder par un navigateur, procède en effet à une double hiérarchisation des titres. La première a trait à leur *position* sur la page (selon le sens de lecture habituel, vertical, on verra en premier les résultats affichés tout en haut), et la deuxième le *numéro* de la page où il est disposé. La plupart des internautes faisant confiance et s'arrêtant aux résultats de la page n°1, il en découle d'ailleurs un véritable mythe de la première page sur le moteur de recherche, précipitant une lutte des webmestres pour hisser leur site vers les niveaux les plus élevés de la visibilité du web, là où les suivantes dorment dans les limbes. Cette pagination peut néanmoins donner lieu à de curieux résultats. Si par exemple j'entre les mots-clés « roman historique » sur Google Livres, je devrai attendre la page 5 pour tomber sur un tout premier Walter Scott (*Quentin Durward*), la page 6 pour entendre pour la première fois parler d'Alexandre Dumas (non d'ailleurs pour voir un de ses romans, mais une biographie par Julie Pihard, *Alexandre Dumas père et le triomphe du roman historique*), et la page 11 avant de voir la saga des *Rois Maudits*. Si je fais confiance à Google pour faire des découvertes littéraires au hasard d'une flânerie entre les rayonnages, j'aurai décidément bien des surprises.

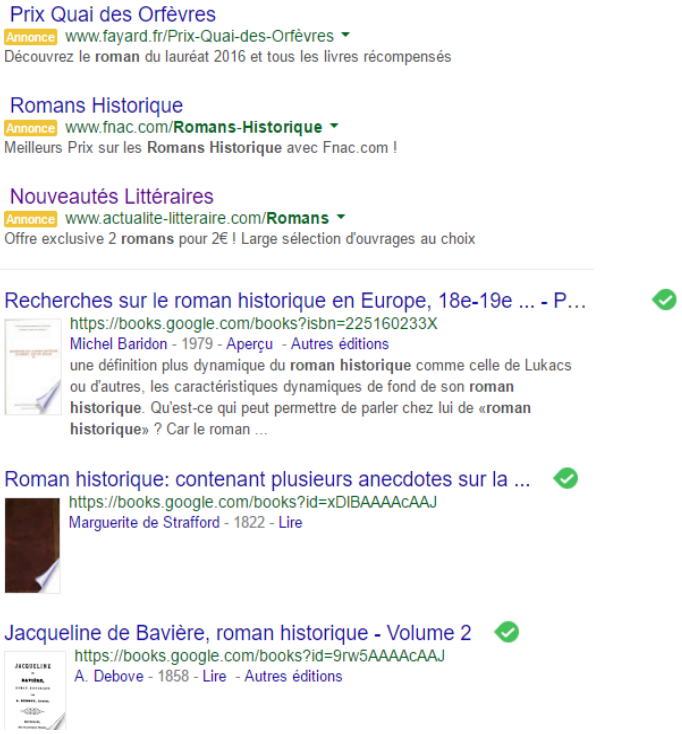


Figure 17. Recherche d'un « roman historique » sur Google Livres, extrait de la page n°1 (Capture d'écran)

Comment ces livres sont-ils donc ordonnés en pages ? Et par « comment », entendons à la fois : selon quelle *forme*, et par quel *processus* ?

Pour ce qui en est de la forme spatiale, ce qui apparaît tout de suite, c'est que c'est une *liste*. Ce qui est intéressant à plus d'un titre. Jack Goody, dans *La Raison graphique*, analyse longuement

la liste comme produit spécifique de l'écriture qui n'est pas sans susciter des effets cognitifs et communicationnels. L'anthropologue distingue trois types de listes, selon qu'elles sont *rétrospectives* (« il s'agit en quelque sorte d'inventorier une série de personnes, d'objets ou d'événements »), *planificatrices* (qui permettent de préparer une action future : liste d'achats ou de tâches, dont « on barre au fur et à mesure chaque article »), ou *lexicales* (qui donnent « une sorte d'inventaire des concepts, quelque chose comme un proto-dictionnaire ou une encyclopédie embryonnaire »[388]). Les listes de Google ont la particularité de mêler les trois. Elles sont rétrospectives puisqu'elles procèdent à l'énumération d'archives, lexicales puisqu'elles sont censées représenter, pour un genre ou un auteur, l'ensemble des titres inclus dans la catégorie désignée, mais elles sont aussi planificatrices comme des listes d'achat, puisqu'un certain nombre de liens sponsorisés, placés en haut de chaque page, renvoient à des sites commerciaux (Amazon, la Fnac ou sites d'éditeurs). La liste y est à la fois descriptive d'un état de l'art et prescriptive d'une action : il s'agit pour les liens sponsorisés de susciter le clic. C'est que la liste de Google est découpée en deux parties, deux portions de territoire bien délimitées par ce qui est surnommé, dans le jargon de l'entreprise de la Silicon Valley, une « grande muraille de Chine », comparable à une ligne de « séparation de l'Eglise et de l'Etat » (Cassin)[389]. D'un côté, les sites publicitaires qui permettent de financer Google par la revente de mots-clés aux annonceurs, avec le mécanisme d'*AdWords* basé sur l'enchère lexicale ; de l'autre, derrière la ligne grise, les résultats de l'indexation dite « naturelle » ou « organique » par les *Googlers* – censés refléter l'ordre des pages qui émerge de l'agrégation des citations faites par les internautes. On voit donc que la liste en tant que telle induit un fort effet de hiérarchisation, que Jack Goody avait déjà mis en lumière. Car « ce rangement place ces articles en ordre hiérarchique : en haut de la colonne ceux qui sont "supérieurs", en bas ceux qui sont "inférieurs". Aux articles ainsi ordonnés on peut affecter des chiffres (des logogrammes représentant des nombres) de manière à les numéroter de 1 à *n* tout au long de la liste »[390]. Et cette hiérarchie, censée traduire l'autorité des liens, peut facilement devenir objet de stratégies de domination où, comme le note Antoine Bonino, auteur d'une thèse de doctorat sur Google, « des acteurs luttent pour la portion congrue du web visible »[391].

[388] GOODY, J., *op. cit.,* p.149.
[389] CARDON, D., « Dans l'esprit de PageRank. Une enquête sur l'algorithme de Google », *Réseaux*, 2013/1, n°177, pp.63-95. L'idée de « Séparation de l'Eglise et de l'Etat » vient de CASSIN, B., *Google-moi. La deuxième mission de l'Amérique*, Albin Michel, Paris, 2007, cité par CARDON, D., *ibid*.
[390] GOODY, *op. cit.,* p.184.
[391] BONINO, A., « L'autorité sans auteur. L'économie documentaire du web selon Google », Colloque « Médiations informatisées de l'autorité », 17 mars 2016, Celsa/Gripic/ISCC.

Comment donc (par quel processus) chaque titre trouve-t-il sa place dans l'ordre des listes ? Il nous faut pour répondre rappeler brièvement quelques propriétés du PageRank, l'algorithme mis au point par le moteur de recherche Google pour ses différents services. La particularité de l'algorithme élaboré par Larry Page et Sergey Brin est d'indexer le classement des sites Internet sur le nombre de liens entrants qui pointent vers eux – idée qui leur a été inspirée par l'approche scientométrique du *Science Citation Index* utilisé dans le monde de la recherche –, alors que les moteurs de recherche précédents, du Web-Crawler à AltaVista, fonctionnaient sur la base d'algorithmes lexicaux, qui cherchaient la densité d'occurrences d'un terme dans les pages web et donnaient des résultats d'une médiocre pertinence, et aisément falsifiables. L'intuition centrale du PageRank, qui « a fait la fortune de Google et constitue son joyau le plus précieux », est de « représenter la science par le tissu de ses citations »,[392] explique Dominique Cardon, qui sont matérialisées par les hyperliens entrants. Ces hyperliens sont soumis à une triple métamorphose. Comme le précise le sociologue dans son article « Dans l'esprit de PageRank », il s'agit d'abord d'interpréter une *référence* (la page A mentionne B) en *citation* (« le fait pour l'article B d'avoir été cité par A »), puis d'identifier la citation à un *vote* (comme le supposent les fondateurs, « un grand nombre de citations dans des publications scientifiques signifie que vos travaux sont importants, dans la mesure où d'autres personnes ont pensé que cela valait la peine de vous citer »[393]), et enfin, de faire du vote une métrique de l'*autorité* des pages. En effet, dans un article qui a grandement influencé Larry Page et Sergey Brin, l'informaticien et théoricien des réseaux Jon Kleinberg a écrit : « Les liens hypertextes encodent une somme considérable de jugements humains latents et nous prétendons que c'est exactement ce type de jugement qui est requis pour formuler la notion d'autorité », or « la création d'un lien sur le www représente une indication concrète d'un jugement de ce type : le créateur de la page p, en incluant un lien vers la page q, a dans une certaine mesure conféré de l'autorité à q »[394]. On le voit : cette triple conversion de la référence en citation, en vote puis en indice d'autorité invite à un mode d'organisation du corpus à la fois démocratique (s'appuyant sur la « sagesse des foules » et l'intelligence collective des internautes[395]), et méritocratique (reposant sur la validation entre pairs propre au champ académique). A la question de savoir *qui* ordonne le patrimoine littéraire, on serait donc

[392] CARDON, D., « Dans l'esprit de PageRank », *op. cit.*
[393] PAGE, L. et BRIN, S., in VISE, D. A., et MASEED, M. (2006), cité par CARDON, D., *ibid*.
[394] KLEINBERG, J., « Authoritative Sources in a Hyperlinked Environment » (1998), Cité CARDON, D., *ibid.*
[395] « La thèse de l'intelligence collective des internautes, dont le PageRank est toujours cité comme l'illustration la plus exemplaire, s'appuie sur un ensemble de travaux mêlant mathématiques et philosophie politique pour prouver la supériorité épistémique des grands nombres ». CARDON, D., *ibid.*

tenté de répondre : tout le monde – ou en tout cas, l'agrégation des votes de tous les acteurs qui ont une existence sur le web et qui, en citant les autres, participent au suffrage.

En vérité, les choses ne sont peut-être ni si simples ni si roses qu'elles en ont l'air sur le papier. S'il est vrai que le PageRank est une « machine morale » qui « enferme un système des valeurs, donnant la prééminence à ceux qui ont été jugés méritants par les autres, et déployant une volonté : faire du web un espace où l'échange des mérites n'est ni freiné ni déformé »[396], Cardon expose pourtant des résistances qui entravent le fonctionnement démocratique de cette catégorisation. D'abord, il faut que les jugements exprimés par les hyperliens soient sincères et honnêtes, « que les internautes n'aient pas pensé à Google » ce qui est bien loin de se vérifier dans la pratique. Bien souvent, la mesure objective de l'autorité cède place à une course à la réputation qui change l'internaute en calculateur : « beaucoup d'entre eux ne cessent de calculer, chercher à se faire voir et sont en compétition pour obtenir une place de choix dans les résultats "organiques" du moteur de recherche. Pour cela, ils vont entreprendre de déformer à leur profit la structure des liens de la toile afin de capturer un surcroît de l'autorité dispensée par le PageRank ». En deuxième lieu, la structure en réseau tend à renforcer des dissymétries déjà existantes et à induire un effet de concentration des votes, selon le principe « *rich get richer* » connu en scientométrie sous le nom d'effet Mathieu[397]. Enfin, il faut souligner que si l'on a affaire à une classification démocratique, elle n'est pas universelle mais censitaire. L'algorithme intègre une mesure de l'*influence weight* qui pondère l'autorité des pages citeuses. Il n'est pas question de « faire voter une communauté d'égaux préalablement sélectionnés, mais de dégager parmi tous, ceux qui sont reconnus par les autres comme des experts pour que leur vote ait davantage de poids. Tout le monde n'est pas également digne de confiance mais tout le monde est capable de désigner ceux qui le sont »[398]. Chacun a une voix, mais celles-ci ont un poids plus ou moins décisif sur la classification. Les fondateurs de Google parviennent à articuler ce système censitaire à leurconfiance en la « sagesse des foules » par un tour de force conceptuel, qui consiste à séparer la valeur des personnes (égales) et celle des pages (inégales). Brin le justifie dès 2007 : « Nous nous sommes rendu compte que toutes les pages n'étaient pas égales. Les gens le sont mais pas les pages du web. De façon inhérente, certaines pages sont, non pas plus mauvaises que d'autres, mais moins importantes, et c'est autour de cette idée que nous avons développé

[396] CARDON, D., *ibid.*
[397] Formulé en 1968, ce principe montre que le système de reconnaissance scientifique favorise une concentration où « les scientifiques renommés reçoivent une somme de reconnaissance disproportionnée pour leurs contributions, alors que la reconnaissance est ôtée aux scientifiques qui n'ont pas un nom établi » CARDON, D., *ibid.*
[398] CARDON, D., *ibid.*

une analyse de la structure du graphe qui utilise l'importance des pages »[399]. Il se met en place une circularité de l'autorité où ce sont les pages déjà autorisées qui peuvent autoriser les autres. Démocratique par principe, la classification des titres de Google Livres pourrait bien dans les faits s'apparenter à une aristocratie où, comme le veut Aristote[400], ce sont les éléments les plus honnêtes et vertueux qui organisent ce bien commun qu'est le corpus écrit – ou en l'occurrence, les éléments les plus « importants ».

En termes de modèle bibliothécaire, Wikisource est on ne peut plus éloigné de Google Livres. Il faut d'abord signaler une question d'échelle. Là où les titres mis à disposition par Google se comptent en millions voire en dizaines de millions (20 millions aujourd'hui), le trésor livresque numérisé par Wikisource est de taille bien plus modeste. On recense environ 200 000 ouvrages sur la plateforme[401]. Google est une entreprise commerciale alors que Wikisource est un projet de bibliothèque libre entièrement réalisée par des contributeurs bénévoles, à l'aide du dispositif wiki – un « site web dynamique permettant à tout individu d'en modifier les pages »[402]. Là où Google Livres s'est fait connaître pour ses démêlés à l'égard du droit de la propriété intellectuelle des auteurs et des éditeurs, de la *Class action* aux Etats-Unis aux procès par La Martinière et Gallimard en France, Wikisource se montre particulièrement respectueux à l'égard des droits patrimoniaux. Trois règles régissent et délimitent en effet le contenu autorisé qui peut être mis en libre accès sur la plateforme. C'est que les textes « doivent avoir déjà été publiés ailleurs, sur papier » (ce qui exclut par exemple les documents autoédités ou provenant de sites Internet), qu'ils « doivent être dans le domaine public ou sous licence libre », et « objectivement identiques à une édition de référence »[403].
Comme son cousin Wikipédia, Wikisource a cependant pu faire l'objet d'autres types d'objections, notamment de la part de la communauté académique peu de temps après sa naissance, entre 2005 et 2007. Il a été reproché aux articles et documents présents sur ces deux plateformes

[399] Vidéo d'une conférence de Sergey Brin à la School Information de l'Université de Berkeley le 3 octobre 2005. UCBerkeley, « SIMS 141 – Search, Google, and Life: Sergey Brin – Google », *YouTube*, 20 août 2007. Cité par CARDON, D, *ibid*.
[400] « Le gouvernement de la minorité, pourvu qu'elle ne soit pas réduite à un seul individu, c'est l'aristocratie, ainsi nommée, soit parce que le pouvoir est aux mains des gens honnêtes, soit parce que le pouvoir n'a d'autre objet que je plus grand bien de l'Etat et des associés ». ARISTOTE, *La Politique*, Livre III, chapitre 2, trad. Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Ladrange, 1874, publié sur Wikisource, https://fr.wikisource.org/wiki/La_Politique/Traduction_Barth%C3%A9lemy-Saint-Hilaire (consulté le 10 mai 2016).
[401] Le chiffre de 202 638 textes est donné sur la page d'accueil de Wikisource, et correspond aux statistiques du 9 juin 2016. Une page nous offre plus de détails sur les statistiques du corpus : https://fr.wikisource.org/wiki/Wikisource:Statistiques (consulté le 9 juin 2016).
[402] WIKISOURCE, « Qu'est-ce que Wikisource ? » [en ligne], https://fr.wikisource.org/wiki/Wikisource:Qu%E2%80%99est-ce_que_Wikisource_%3F (consulté le 10 mai 2016).
[403] On trouve ces règles à la rubrique « contenu » de : WIKISOURCE, « Qu'est-ce que Wikisource », *ibid.*

de manquer de fiabilité, d'être truffés d'erreurs, et au dispositif entier de ne pas avoir la légitimité par laquelle les bibliothèques ou encyclopédies classiques garantissent une qualité à leurs lecteurs. Pour remédier à ces problèmes, la communauté a cherché à se doter d'une autorité qui passe par deux principaux relais. Il s'agit, en ce qui concerne Wikipédia, d'un transfert d'autorité de la *source* (un principe cardinal de Wikipédia est de toujours citer ses sources, lesquelles sont cadrées par des règles internes) vers le *dispositif* (la citation de sources académiques et le souci de la vérifiabilité assurent par transitivité sa légitimité[404]). En ce qui concerne plus spécifiquement Wikisource, il s'agit d'une discipline scripturale et éditoriale à suivre par les contributeurs dans leur numérisation et leur indexation des titres, qui assure la fiabilité de ces derniers à travers des signaux qualitatifs. Chaque texte mis à disposition sur la plateforme s'accompagne d'un indice visuel qui reflète l'autorité de cette édition électronique en fonction de sa finition et de son nombre de relectures, du texte « incomplet » (en cours d'édition) au texte « validé » (« dont toutes les pages ont été relues par au moins deux contributeurs, validées, car conformes à une source identifiée publiquement vérifiable »[405]). Outre ces indices de fiabilité, la discipline scripturale passe également par une boîte d'outils mis à disposition des contributeurs pour les guider dans leur travail éditorial. Ces règles (chartes typographiques et syntaxiques, conventions de nommage des œuvres…) ont été fixées par la communauté et sont assorties d'ateliers d'entraide des bénévoles chevronnés aux novices sous forme de questions et de discussions. Ce point retient déjà notre attention. Si nous assistions avec Google à un chiasme où « l'algorithme de l'autorité devient l'*autorité de l'algorithme* »[406], nous voyons se mettre en place avec Wikisource une *autorité de la procédure*, de l'ensemble des règles et des principes qui forment un cadre prescriptif aux activités éditoriale et bibliothécaire.

Regardons maintenant ce modèle d'un peu plus près. Nous nous poserons les deux mêmes questions que pour Google Livres : quelle est l'architecture de cette bibliothèque ? Et quelle politique catégorielle met-elle au jour ?

Si Wikisource se soucie beaucoup de l'autorité des *versions* des livres numérisés, il se concentre beaucoup moins en revanche sur l'autorité des *livres*, leur ranking hiérarchique qui fait tout l'art de Google. Son agencement du corpus n'y revêt pas la forme de la liste mais plutôt du *tableau*

---

[404] SAHUT, G., « La citation des sources dans une communauté d'encyclopédistes amateurs : enjeux et limites de l'autorité importée dans Wikipédia », Colloque « Médiations informatisées de l'autorité », 17 mars 2016, Celsa/Gripic/ISCC. Voir sur Wikipédia : règle « Vérifiabilité » formulée en 2007 (https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:V%C3%A9rifiabilit%C3%A9) et la recommandation « Citez vos sources » de 2008 (https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Citez_vos_sources).

[405] WIKISOURCE, « Aide : Qualité des textes » [en ligne], https://fr.wikisource.org/wiki/Aide:Qualit%C3%A9_des_textes (consulté le 10 mai 2016).

[406] BONINO, A., *op. cit*., je souligne.

– un autre exemple, chez Jack Goody, de technologie intellectuelle purement issue de l'écriture. Dans *La Raison graphique*, l'anthropologue évoque surtout le cas de tableaux à double-entrée, ceux par lesquels nombre d'ethnologues ont tenté de retranscrire la pensée de sociétés orales au moyen de dichotomies conceptuelles. Il analyse notamment la façon dont Durkheim étudie les « classifications primitives » zoologiques et botaniques, en reliant leur découpage aux divisions de la société, et dont Needham conçoit « La classification symbolique chez les Nyoro d'Afrique orientale », dont il range les éléments selon un schème d'oppositions droite/gauche. A la différence de ces tableaux binaires et exclusifs, ceux de Wikisource suivent une logique multivoque et inclusive. Ils ne mettent pas en regard des couples d'opposés, mais offrent une vision synoptique d'un domaine permettant de tisser différents types de liens entre les œuvres présentes sur la plateforme. Si cela peut paraître abstrait pour l'instant, donnons deux exemples de structures tabulaires propres à Wikisource : la nomenclature et le portail.

La *nomenclature* est un outil qui offre au lecteur un panorama d'ensemble des diverses catégories et sous-catégories selon lesquelles sont classées les œuvres. C'est le rôle joué par des pages spécifiques appelées « catégories », qui fonctionnent comme autant de filtres de recherche par lesquels le visiteur peut parcourir le répertoire. Par exemple, une page « Catégorie:Genres Littéraires » recense une trentaine de pages Wikisource dont chacune correspond à un genre (de la biographie au roman, de la satire à la critique littéraire). Si je clique sur l'hyperlien « romans », j'arrive sur une nouvelle page « catégorie » dédiée à ce genre, qui se ramifie à son tour en une vingtaine de liens cliquables relatifs à autant de sous-genres ou mouvances romanesques (des romans épistolaires aux historiques, des romans picaresques aux gothiques). Si je choisis l'une de ces sous-catégories (« romans historiques », pour reprendre notre exemple de tout à l'heure), j'arrive sur une nouvelle page « catégorie » propre aux romans historiques, qui rassemble douze pages, chacune renvoyant à une édition électronique à laquelle a été assigné le mot-clé « roman historique ». Cette navigation par catégories, dont on vient de relever trois niveaux d'imbrication, laisse coexister une multiplicité de portes d'entrées dans la bibliothèque. Ainsi, depuis la page « Catégorie:Littérature », au lieu de mener une recherche par genres littéraires comme on l'a fait à l'instant, je peux choisir un autre filtre : « auteurs par courants littéraires » (qui comprend elle-même 14 sous-catégories), « auteurs par nationalité », « histoire de la littérature » ou « prix littéraires » par exemple. Au-delà de ces catégories de recherche, le lecteur a aussi accès à un tableau qui rend lisible la totalité de leur arborescence. C'est ce que propose une page créée par le contributeur Marc (d) en 2007, intitulée « Classification des portails et des catégories »[407].

[407] A cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Portail:Classification_des_portails_et_des_cat%C3%A9gories.

Equivalent du catalogue bibliothécaire, elle fournit une visibilité synchronique de la nomenclature de Wikisource, en s'inspirant de la classification décimale Dewey mais la faisant dialoguer avec d'autres modes de découpage. L'espace réservé à la « Littérature » par exemple, se répartit en trois onglets dont chacun représente une catégorisation du patrimoine littéraire : indexation selon les genres (roman, poésie, théâtre, etc.), selon les portails (on y reviendra), et selon Dewey (avec dix subdivisions de la classe 800 de la CDD). Un grand intérêt de Wikisource est ainsi sa vision pluraliste de l'indexation livresque, qui fait cohabiter spatialement plusieurs prismes de classements régionaux entre lesquels le lecteur peut faire son choix.

Un deuxième dispositif de rangement tabulaire est le *portail*. Celui-ci n'épouse pas des degrés successifs d'inclusion logique comme les catégories, mais fédère un ensemble de pages par un regroupement thématique. A l'heure actuelle, près de soixante portails ont été constitués et une page les recense par ordre alphabétique[408]. Regardons par exemple le portail « Littérature française du XIX^{e} siècle ». Il s'agit d'une page illustrée et colorée, où les liens vers les livres wikisourcés sont disposés en rubriques, offrant au visiteur un tableau d'ensemble de cette période littéraire qui met en relief certaines saillances (le drame romantique, les grandes traductions, le récit réaliste, l'esthétique fin de siècle, le roman populaire où se retrouvent les *Trois mousquetaires*). Il en est de même pour le portail « Renaissance et humanisme » (ci-dessous), dont la rubrication dessine une géographie littéraire qui oriente le lecteur dans sa quête de découverte et démultiplie les occasions de rencontre (« Traités humanistes » avec leurs principaux auteurs, « Littérature étrangère » – Italie, Espagne, Angleterre –, « Littérature française » répartie selon les genres : conteurs, historiens et mémorialistes, poètes lyonnais, Pléiade).

[408] Sur le Wikisource francophone. A cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Portails.



Figure 18. Portail « Renaissance et humanisme » sur Wikisource (Capture d'écran)

Cette éditorialisation par portails est intéressante à plus d'un titre. Au modèle vertical de Google Livres qui classe les textes selon leur valeur et leur autorité, elle substitue un modèle horizontal qui délaisse la hiérarchisation au profit d'un rangement régional. Il ne s'agit plus de définir le *rang* d'une œuvre par rapport aux autres mais plutôt de s'attacher à sa *situation* parmi les différents espaces thématiques ou historiques de la littérature. Selon l'image qu'on a déjà empruntée, Wikisource indexe selon les rayons de la bibliothèque là où Google Livres classe les livres selon une échelle de valeur spatialement représentée par la liste. L'opposition entre liste et tableau, affichage linéaire et dispersion en rubriques, va de pair avec une autre différence notable entre les deux bibliothèques : celle qui sépare leurs régimes de catégorisation. A qui Wikisource confère-t-elle en effet le droit d'ordonner le monde ? Et selon quel processus ?

En théorie, l'une et l'autre reposent sur la « sagesse des foules » pour proposer une indexation collaborative des pages-livres. Mais si la nature contributive de Google Livres s'arrête à l'agrégation *automatique* des votes involontairement exprimés en citations, elle passe sur Wikisource par une procédure de délibération *herméneutique*, qui ressemble davantage à un dialogue intersubjectif. On sait que ce sont les contributeurs eux-mêmes qui assignent des métadonnées aux livres numérisés. Néophytes, ils y sont aidés par un « Guide du nouveau contributeur » dont on

peut consulter la section « Comment classer un texte ? »[409]. Celle-ci explique comment indexer une page en lui ajoutant des labels de catégories, qui d'ailleurs « ne sont exclusives : une œuvre peut appartenir à plusieurs catégories ». Le contributeur est encouragé à multiplier les prismes de visibilité de chaque œuvre : « il ne faut donc pas hésiter à s'en servir pour leur donner un maximum de visibilité ». A la comptabilité des suffrages propre au PageRank, Wikisource oppose donc une participation fondée sur la folksonomie. Surtout, les indexations ainsi proposées sont toujours ouvertes au débat. En haut à gauche de chaque page « catégorie », un onglet « discussion » retrace les échanges entre wikisourciens en vue d'améliorer la classification. Prenons par exemple le forum de la page « Classification des portails et des catégories » mentionnée ci-dessus. Le créateur de cette page – Marc (d) – justifie les raisons pour lesquelles il l'a créée, et invite les autres à modifier son travail : « la classification Dewey, que j'ai utilisée comme point de départ, me paraît inadéquate. Tout d'abord, il faudrait placer la littérature en haut et développer un peu sa présentation, car c'est le domaine le plus représenté dans Wikisource. Ensuite, des sections comme Religions et Littérature sont fortement orientées et devraient être entièrement refaites ». On peut également y lire de passionnantes discussions sur la question *où ranger les choses*, destinées à réactualiser les nomenclatures classiques compte tenu de l'évolution des sciences. Yodaspirine écrit ainsi : « certaines séparations ne me semblent plus adaptées, comme Sciences de la vie/Paléontologie/Zoologie, les frontières sont plus minces aujourd'hui. Dans les arts, il manque le cinéma et la bande-dessinée […]. Autre question que je me pose, où classe-t-on l'anthropologie ? »[410].

On sait qu'une hiérarchie entre les statuts des contributeurs, transversale à tous les projets Wikimédia, restitue toutefois une certaine inégalité entre les membres de la communauté. Depuis les utilisateurs anonymes sous IP jusqu'aux administrateurs et aux bureaucrates, en passant par les utilisateurs enregistrés, les contributeurs sont répartis en plusieurs statuts dont chacun s'accompagne de capacités spécifiques (tous les wikipédiens peuvent modifier une page, mais seuls les arbitres peuvent régler des conflits et les administrateurs protéger, supprimer, restaurer une page et bloquer des utilisateurs). Sur Wikisource en particulier, il n'est pas permis à tous les lecteurs de modifier un texte qui a reçu un fort signal de qualité. Cette limitation sert elle aussi à assurer leur fiabilité : « Afin de parvenir à une garantie suffisante pour les lecteurs, Wikisource admet la semi-protection des textes relus par plusieurs contributeurs. Ainsi seules des personnes inscrites peuvent modifier un texte validé. Les lecteurs sous IP peuvent signaler des erreurs sur

[409] Ici : https://fr.wikisource.org/wiki/Aide:Guide_du_nouveau_contributeur
[410] On retrouve ces discussions à cette adresse : https://fr.wikisource.org/wiki/Discussion_Portail:Classification_des_portails_et_des_cat%C3%A9gories (consulté le 10 mai 2016).

une page donnée en lien dans toutes les pages de discussion des textes validés, pages de discussion où sont données également toutes les informations relatives à l'édition »[411]. Mais si l'inégalité de statut repose chez Google sur la mesure par l'algorithme de l'influence des pages, elle est fondée chez Wikisource sur des procédures et des métriques internes que sont l'*élection* (des administrateurs et des bureaucrates par la communauté) et l'*engagement* (attesté par l'ouverture d'un compte et le degré de participation au projet). Herméneutique et non automatique, autorisant par l'action et non par l'influence, le régime catégoriel de Wikisource relève d'une forme politique très différente de celle de Google Livres. Le bien commun qu'est la littérature n'y est pas organisé par une aristocratie votante mais selon un régime de démocratie directe où, comme dans le *Contrat social* imaginé par Rousseau, c'est un pacte reflétant la volonté générale (ici la discipline et les règles fixées par la communauté) qui fonde la légitimité.

Il est bien vrai alors qu'à la différence de leurs consœurs de bois et de pierre, les bibliothèques numériques sont de pures collections, sans meuble ni bâtiment. Il n'en reste pas moins qu'une continuité organique soude leur agencement spatial à une certaine représentation du monde littéraire, et à une vision politique des acteurs autorisés à le mettre en ordre. Avec nos deux cas que sont Google Livres et Wikisource, nous avons étudié deux formes architecturales bien distinctes pour organiser le patrimoine. La première, la *liste*, dispose le corpus selon un classement vertical qui hiérarchise leur rang. La seconde, le *tableau* que manifestent en particulier la nomenclature et le portail, les dispose selon une catégorisation horizontale qui traduit leur appartenance à une région de la littérature. D'ailleurs, si ces formes sont propres à la raison graphique qu'a théorisée Jack Goody, on pourrait avec Bruno Bachimont les réactualiser en fonction des propriétés des technologies informatiques. Pour le chercheur à l'UTC, à l'énumération de la liste graphique correspond le *programme* dans le monde de la raison computationnelle (une liste exécutée et déployée temporellement selon un parcours systématique), et au dispositif écrit du tableau correspond l'équivalent calculatoire du *réseau* (un tableau dynamique dont les cases communiquent et interagissent)[412]. En rencontrant les spécificités des outils informatiques, ces deux formes deviennent autres qu'elles n'étaient sur support papier, et éveillent ainsi des modes d'organisation collective inédits.

[411] Voir la rubrique « Validation des textes » de l'article Wikipédia consacré à Wikisource : https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikisource.
[412] BACHIMONT, B., « Signes formels et computation numérique : entre intuition et formalisme ». *Arts et sciences du numérique : ingénierie des connaissances et critiques de la raison computationnelle*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université de Technologie de Compiègne, 2004. Article en ligne sur le site de l'UTC : http://www.utc.fr/~bachimon/Publications_attachments/Bachimont.pdf.

A ces différentes architectures répondent en effet des visions de la collectivité lectrice qui leur sont propres. Avec Google Livres, c'est la foule qui fait la catégorisation des œuvres : celle-ci est issue de l'agrégation automatique des hyperliens entrants qui donnent autant de signaux sur l'autorité des titres. Avec Wikisource, c'est la communauté qui procède à l'indexation, à travers une délibération herméneutique scellée par un socle de règles communes. Si l'un et l'autre hiérarchisent les voix qui prennent part au classement, l'inégalité découle chez Google de la pondération de l'influence des pages votantes, tandis qu'elle repose chez Wikisource sur l'élection et l'engagement sur la plateforme – sur l'action, plutôt que sur le poids. Enfin, chacune de ces plateformes a sa manière particulière de se légitimer elle-même. A l'autorité de l'algorithme du PageRank, s'oppose l'autorité de la procédure wikisourcienne qui garantit la fiabilité de l'ordre du monde proposé. Peut-être alors retrouve-t-on, dans la polarité entre ces bibliothèques, celle dont Michel Melot rendait sensible leur histoire. Google Livres ressemble un peu à l'une de ces immenses bibliothèques presque babéliennes, saturée d'ouvrages, dont le lecteur est « comme protégé par eux mais aussi surveillé par leur savoir » : au milieu de cet univers clos par le calcul, il peut les consulter à loisir mais presque pas y toucher. Avec Wikisource, ce serait plutôt « le lecteur qui encercle les livres, les maîtrisant peut-être mais aussi les instrumentalisant » en leur donnant une chair éditoriale, en leur assignant une étagère où ils rayonneront avec d'autres, en y glissant aussi, parfois, leurs erreurs bien humaines. Voilà sans doute un monde plus incertain que celui qu'organise l'algorithme, mais aussi moins soumis à la clôture du numérique sur lui-même, dont les débats et la taille humaine laissent filtrer la « lumière plus abondante des parois latérales qu'on peut ouvrir sur le monde ».

Après l'étude d'*Un conte à votre façon* et celle d'*Anarchy*, ces remarques sur les bibliothèques numériques referment la phase d'observation de notre deuxième chapitre. Elles nous ont permis d'examiner l'articulation entre lecture, espace et pouvoir au travers d'un dernier type de spatialité, outre celle du texte et celle du récit : celle du patrimoine littéraire. Essayons maintenant de tirer parti de ces exemples de terrain pour répondre aux deux grandes questions de ce chapitre. Le lecteur de littérature dans sa pratique numérique peut-il justement être considéré comme une métonymie du sujet social ? Que nous dit-il alors sur notre vivre-ensemble et sur l'ordre social contemporain ?

II. C. La société au miroir du lecteur

Pour interroger les enjeux politiques soulevés par la pratique numérique de la lecture littéraire, nous sommes partis de l'idée que tout pouvoir s'exerce sur et dans un espace. Les questions que nous avons formulées (II.A.C) distinguent ainsi plusieurs « pouvoirs » du lecteur dont chacun est corrélé à une spatialité littéraire : celle de la lettre du texte (modification), celle du récit fictif (augmentation) et celle de la place de l'œuvre dans la culture écrite (classification).

Premier cas d'étude que nous avons sollicité, *Un Conte à votre façon* de Queneau et deux de ses remédiatisations numériques nous ont permis de documenter la capacité du lecteur en fonction des supports et formats d'édition de l'œuvre (II.B.1). L'histoire de la France dans le chaos avec *Anarchy*, fiction transmédia rédigée à mille mains grâce aux contributions des internautes, nous a permis de mettre au jour une structure réticulaire où des disparités d'influence apparaissaient au sein même d'une communauté créative a priori horizontale et égalitaire (II.B.2). Enfin l'examen de quelques grands modèles d'indexation numérique de la littérature, Google Livres, Wikisource et Amazon, a été l'occasion de relever autant de modes de constitution de l'autorité des textes, aussi bien que de l'autorité des dispositifs de classification eux-mêmes (II.B.C).

Ces études de terrain nous aideront à nous situer et prendre position parmi les débats que nous avions posés dans la première section. De prime abord, selon une vision peut-être utopique, nous pouvions en effet avoir l'impression d'assister avec le numérique à un transfert général de pouvoir de l'éditeur, de l'auteur et du bibliothécaire vers la collectivité des lecteurs. Et, dans la mesure où « le lecteur » pouvait être une figure à travers laquelle interpréter la condition politique du sujet en général, et son devenir à l'heure des écrans, cette hypothèse d'un « transfert de pouvoir » aurait aussi pour bénéficiaires le consommateur, le profane, le citoyen, l'amateur, qui *à l'image* du lecteur s'émanciperaient des hiérarchies rigides du monde physique. Ce sont cette hypothèse et cette analogie que nous voulons ici mettre à l'épreuve, non pour les récuser, mais pour les nuancer ou les étayer à l'appui d'une pluralité de réalités empiriques.

Pour ce faire, nous reviendrons dans cette section sur les trois questions construites initialement. Nous réfléchirons d'abord au devenir du *pouvoir éditorial* du lecteur face à l'écran, interrogeant à travers lui le statut des outils numériques comme capacitation des internautes et lecteurs courants (II.C.1). Nous analyserons ensuite son *pouvoir auctorial* d'augmentation d'une histoire à l'heure des récits réticulaires, questionnant en creux le rôle de la création littéraire numérique comme terrain d'expérimentation sociopolitique (II.C.2). Nous conclurons ce chapitre en essayant de penser l'évolution du *pouvoir bibliothécaire*, ce qui nous amènera à une méditation sur la ou les formes politiques du web (II.C.3).

1. Capacité et liberté

Si le fait de lire une œuvre sur un écran diffère tant de la lecture d'un volume papier, c'est peut-être, suggère Jean-Louis Weissberg, que « nous ne sommes plus, comme avec l'imprimé, dans une démarche de parcours respectueux d'une surface, mais dans une logique de prédation-réagencement de formes disposées en profondeur »[413]. On lit assurément autant qu'autrefois, voire plus en quantité de textes, là n'est pas le problème. Ce qui semble avoir été touché par la conversion électronique des supports de lecture, dans notre objet qu'est la littérature, c'est plutôt la dimension sacrée des textes avec toute la déférence qui leur est due, ce « parcours respectueux d'une surface » hors du commun, la page semblable à ce périmètre sacré, le *templum*, que l'augure romain traçait sur le sol pour que s'y manifeste quelque signe transcendant. Le support papier n'est pas un simple support, neutre, mais un espace ainsi isolé par une frontière tangible du monde ordinaire, un carré presque magique qui sert de milieu de communication, non certes avec le divin, mais avec le message qu'il accueille et révèle, suspendu au-delà du quotidien, qui a longtemps fait de la littérature ou de l'art en général une forme sécularisée de la religion. Cette déférence due à l'œuvre manifestée dans son support, et ne valant qu'entre ses étroites limites, est allée de pair avec le respect consciencieux de sa forme – unitaire, clôturée, l'œuvre achevée et indivisible qui n'a lieu qu'une fois pour toutes et en un seul endroit –, ainsi que de ses modes de réception pensés à l'image d'une immersion et d'une attention profonde, d'une concentration soutenue et entière qui plonge le sujet dans la méditation, presque d'un recueillement. Ce sont l'un et l'autre que les supports écrans remettent en cause aujourd'hui.

Les débats sur la lecture numérique s'attachent vivement depuis Nicholas Carr à la question de l'attention profonde (Katherine Hayles[414]), opposant à celle-ci – où « mon esprit était *happé* par la narration ou par la construction de l'argumentation, et [où] je passais des heures à *me laisser porter* par de *longs* morceaux de prose » –, une hyper-attention nomade, fragmentaire, divisée, toute faite de sauts hypertextuels et rétive à l'unité intangible de l'œuvre – « désormais, ma concentration commence à s'effilocher au bout de deux ou trois pages. Je m'agite, je perds le fil, je cherche autre chose à faire ». Avec cette dissipation de ce que Benjamin appelait l'aura de l'œuvre[415], de la finitude spatiale et temporelle de son *hic et nunc*, se désagrègerait en même

[413] WEISSBERG, J.-L., *op. cit*.
[414] HAYLES, K., « Hyper and Deep Attention: the Generational Divide in Cognitive Modes », *Profession*, 2007, pp.187-199.
[415] BENJAMIN, W., *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, trad. F. Joly, Payot, Paris, 2013.

temps sa clôture, cette finitude et cette complétude d'un texte clairement séparé du monde extérieur. Pour les tenants de la « doxa hypertextuelle », la lecture sur écran relié mettraient fin à cette clôture. Selon Landow et Coover, « l'hypertexte vient libérer le lecteur de cette contrainte [la clôture] en présentant un espace ouvert sur lui-même, aux frontières floues, et dépourvu de début et de fin. Le lecteur d'un hypertexte décide du moment et du lieu où le texte débute ou se termine, décide quand il en a assez, plutôt que d'avoir à épuiser docilement la totalité d'un livre en passant de la première à la dernière page »[416]. Perte de la clôture du texte qui déborde vers le hors-texte (réalisme des réseaux), fissures dans l'unité indivise de l'œuvre qui se fragmente en une nébuleuse de blocs recomposés par le lecteur (hypertexte de fiction), suspension du lien organique qui reliait selon Augustin et Hugues de Saint-Victor l'attention profonde à la méditation (navigation), sont quelques-uns des traits qui feraient du lecteur connecté, en profondeur, un irrévérencieux.

Ce point – l'évanouissement de la sacralité de l'œuvre littéraire, et de la lecture comme pratique de dévotion séculaire – est sans doute l'un de ceux qui alimentent le plus de craintes sur les usages contemporains de la lecture. Clay Shirky, journaliste spécialisé dans les nouveaux médias et auteur d'un livre sur le pouvoir de l'auto-organisation, l'a observé avec ironie au sujet de l'anxiété de N. Carr : « La crainte n'est pas de voir que les gens vont arrêter de lire *Guerre et Paix* […]. Mais qu'ils vont arrêter de faire une génuflexion à l'idée de lire *Guerre et Paix* »[417]. Et il nous semble que cette idée d'une perte de sacralité, qui va de pair avec la mise en question de l'institution éthique et juridique qu'est le droit de la propriété intellectuelle, se concentre sur une impression de confusion entre les activités de lecture et d'édition. Cette confusion prend au moins trois formes très manifestes à l'heure actuelle. La première est le développement spectaculaire de l'*autoédition*, qui aux Etats-Unis a dépassé en 2009 l'édition classique en nombre de livres[418]. La facilité de publication d'un manuscrit sous forme d'ebook, en termes économiques et de savoir-faire, permet dans bien des cas de lever l'intermédiaire éditorial entre l'auteur et le lecteur, avec les rôles de sélection, correction, mise en forme et publication qui lui revenaient, et la fonction de garantie qui en découlait. Outre cette désintermédiation, la crise de l'institution éditoriale est attestée par les pratiques d'*éditorialisation* que nous avons mentionnées plus haut,

[416] ARCHIBALD, *Le Texte et la technique*, *op. cit*, p.66.
[417] SHIRKY, C., « Why Abundance is Good: a Reply to Nicholas Carr », *Encyclopedia Britannica Blog*, juillet 2008, cité par Hubert Guillaud, « Le papier contre l'électronique (1/4) : nouveau support, nouvelle culture », janvier 2009 [en ligne], http://www.internetactu.net/2009/01/30/le-papier-contre-l%E2%80%99electronique-14-nouveau-support-nouvelle-culture/ (consulté le 11 mai 2016).
[418] En 2008. BEUVE-MERY, A., « La tentation de l'autoédition », *LeMonde.fr*, janvier 2011 [en ligne], http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/01/13/la-tentation-de-l-autoedition_1464988_3260.html (consulté le 11 mai 2016).

qui structurent l'espace documentaire du web et du web social dans un sens plus ouvert, où la circulation d'un écrit n'est jamais achevé ni assignée à un seul acteur. L'éditorialisation, comme la définit Marcello Vitali-Rosati, « façonne et structure les contenus sans se limiter à un contexte fermé et bien défini (comme une revue) ou à un groupe prédéfini d'individus (comme les éditeurs). […] L'ouverture de l'éditorialisation par rapport à l'édition papier détermine une certaine perte de contrôle de l'écrivain comme de l'éditeur sur le contenu »[419]. Troisième forme de convergence apparente entre les activités lectrice et éditoriale, la *personnalisation* physique des textes semble affranchir ceux-ci de la stabilité, de la mise en page fixe et achevée qui participaient pour Barthes « à la gloire spirituelle de l'œuvre ». Comme l'écrit Jean-Louis Weissberg, lire une œuvre avec un logiciel de traitement de texte (et avant tout accomplir la suite de clics requis pour l'afficher) « engage nécessairement à le modifier selon ses préférences de police de caractères, ses inclinations de mise en page, ses marottes de soulignement, etc. Recevoir en milieu numérique, c'est mettre en scène »[420]. L'appropriation matérielle de la lettre du texte, facilitée par les nouveaux outils de lecture, achèverait de faire du lecteur à l'écran ce personnage irrévérencieux, à la fois présage de liberté pour certains et fossoyeur de la tradition culturelle pour d'autres, braconnier des terres des autres, disait Michel de Certeau[421], qui recycle, remixe, assemble et crée du nouveau grâce aux ruses par lesquelles il déjoue la force des anciens pouvoirs énonciatifs.

Nous voulons prendre position vis-à-vis de cette hypothèse du lecteur-comme-éditeur, en nous concentrant principalement sur deux questions. La première, où nous tenterons de nous situer à partir de nos analyses d'*Un Conte à votre façon*, est de savoir si l'on assiste bien, à l'heure des instruments de lecture et de publication électroniques, à une émancipation du lecteur par rapport à une domination *de facto* d'institutions éditoriales propres à l'imprimé, qui incarnaient la séparation des rôles à même l'espace matériel de la textualité. La seconde est de savoir dans quelle mesure on peut rattacher cette évolution, si elle a lieu, à une transformation politique. Pour M. de Certeau, aux procédures de résistance et de subversion interne par lesquelles les lecteurs, en inventant leur propre texte, s'affranchissent du système spatial et sémantique qui leur est imposé par le haut, répondent en effet de considérables enjeux sociopolitiques. La distinction actif/passif, création/réception, dont on peut s'échapper par le truchement de ruses apparentées au zapping culturel, est un cas de la séparation entre dominants et dominés, notamment entre pro-

[419] VITALI-ROSATI, M., « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? », *op. cit*.
[420] WEISSBERG, J.-L., *op. cit*.
[421] CERTEAU, M. de, « Lire : un braconnage », *L'Invention du quotidien*, *op. cit*.

ducteurs et consommateurs. L'image d'Epinal de la « passivité » lectrice cristallise cette opposition contre laquelle il s'élève : « La lecture (de l'image ou du texte) paraît d'ailleurs constituer le point maximal de la passivité qui caractériserait le consommateur, constitué en voyageur (troglodyte ou itinérant) dans une "société du spectacle" »[422]. Peut-être la lutte du lecteur contre la forme fixe éternelle du texte clôturé dans sa page est-elle l'un des visages des luttes contre la domination dont parlait Foucault dans « Le sujet et le pouvoir », et le public numérique l'une des figures de la résistance contre les systèmes panoptiques de discipline sociale[423]. Nous réfléchirons donc à l'idée des technologies de lecture électronique comme moyen de capacitation des lecteurs courants, qui en feraient des armes essentielles à un combat subversif.

Quelles conclusions pouvons-nous tirer, d'abord, de nos lectures d'*Un Conte à votre façon* ? Nous interrogions la capacité de modification du lecteur, son pouvoir-faire propre à l'espace du texte (de la page, de l'écriture, de la lettre). Nous avions tenté de relever pour chaque version du texte prise pour exemple (sa version originale papier, une remédiatisation numérique par Gérard Dalmon, une version wiki), ce que nous pouvions *faire* sur cet espace et ce que nous ne pouvions pas faire. Pour mieux conceptualiser ces différences, nous proposons maintenant d'introduire une distinction entre deux types de pouvoir sur l'espace textuel : pouvoir de l'*habiter* à sa guise (de l'utiliser et de le parcourir comme on l'entend, d'y circuler et de s'y déplacer par exemple), et pouvoir de l'*aménager* (qui coïncide avec une modification de l'objet à proprement parler : changer la disposition des lettres, des phrases, des chapitres et de leur mise en forme). Ces deux types de pouvoirs impliquent des attitudes bien différentes. Puisqu'il s'agit de modes d'investissement du sujet dans une spatialité, nous pouvons tracer un parallèle avec un territoire géographique. La liberté accordée aux habitants d'une ville ou d'un pays de pouvoir y circuler sans entrave, de se rendre là où ils le souhaitent et d'y tracer par leurs pérégrinations une multiplicité de parcours possibles, n'est pas la même que celle qui consiste à participer à l'aménagement de cette entité locale, à contribuer à la refonte de son plan urbanistique ou de son infrastructure de transports, d'avoir son mot à dire sur le réseau routier et les choix architecturaux.

[422] CERTEAU, M. de, *ibid*.
[423] Michel de Certeau cite ouvertement *Surveiller et punir* : « Ces "manières de faire" constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle. Elles posent des questions analogues et contraires à celles que traitait le livre de Foucault [*Surveiller et punir*] : analogues, puisqu'il s'agit de distinguer les opérations quasi microbiennes qui prolifèrent à l'intérieur des structures technocratiques et en détournent le fonctionnement par une multitude de "tactiques" articulées sur les "détails" du quotidien ; contraires, puisqu'il ne s'agit plus de préciser comment la violence de l'ordre se mue en technologie disciplinaire, mais d'exhumer les formes subreptices que prend la créativité dispersée, tactique et bricoleuse des groupes ou des individus pris désormais dans les filets de la "surveillance". Ces procédures et ruses de consommateurs composent, à la limite, le réseau d'une anti-discipline qui est le sujet de ce livre ». CERTEAU, M. de, *ibid.*

La première est une *liberté*, une faculté d'habiter et de parcourir un lieu à son gré qui n'a d'ailleurs de conséquences que pour celui ou celle qui en jouit ; le second seul est un *pouvoir*, qui s'en distingue par une action efficiente sur les choses, un impact tangible sur les objets du monde. Or il semble que dans les analyses que nous avons proposées jusqu'à présent, et peut-être plus généralement dans le discours sur la convergence entre l'éditeur et le lecteur désormais muni d'un « pouvoir » accru, ces deux formes de relations à l'espace – habitation et aménagement – n'étaient pas assez clairement démêlées.

C'est une chose en effet d'être libre de parcourir un texte selon l'ordre de son choix, le rythme, la cadence et les itinéraires qui nous chantent, et c'en est une autre de refaire le texte, de réécrire la structure cadrée à l'avance qui borne le spectre des itinéraires possibles. L'une est une action *dans* l'espace (un mouvement), l'autre est une action *sur* l'espace (un agencement). A la lecture de plusieurs versions du conte de Queneau, nous avons vu que le devenir de ces deux possibilités d'action ne coïncide pas nécessairement avec la dualité des supports papier « ou » numérique. D'abord, à la question du support s'adjoint celle du format. Une lecture d'*Un Conte à votre façon* en version PDF ou en mode image, non paramétrable par l'utilisateur, est à peu de choses près équivalente du point de l'expérience lectrice à celle du livre publié chez Gallimard, même si l'un est électronique et l'autre papier. Dans un cas comme dans l'autre c'est le parcours du regard qui fait l'histoire, je peux démultiplier mes parcours possibles pour tracer une carte géographique au réseau routier bien plus dense qu'un cheminement linéaire, mais je m'aperçois que ces choix sont préfabriqués pour moi, que l'auteur se plaît à jouer souvent avec leur peu de conséquences, qu'on décide pour moi *où* j'ai le droit de contester, *où* j'ai le droit de bifurquer. Les observations que nous avons notées au sujet de la version imprimée (pouvoir déambulatoire éclairé par un pouvoir cognitif qu'oriente une pré-lecture des différentes séquences où m'amène un embranchement, liberté de circuler sans pouvoir d'aménager) s'appliquent dans une certaine mesure avec une égale validité aux formats statiques comme le PDF. La page y est certes plus grande et l'expérience sensorielle du lecteur hétérogène, mais tous deux partagent des propriétés visuelles (une vision d'ensemble, qui permet de s'orienter en toute connaissance de cause), et une même réversibilité de l'écoulement temporel de la lecture (retours en arrière). De même, il serait vain de chercher à mettre toutes les versions numériques du conte sur le même plan. Si celle de Gérard Dalmon paraît, on l'a vu, resserrer le spectre d'actions possibles du lecteur sur l'espace du texte (limitant à la fois sa liberté de circulation, qui n'est pas éclairée par une vision de la structure globale, et son pouvoir d'aménagement, puisqu'il ne peut même pas gribouiller *sur* le texte, mais seulement sur l'écran, là où à défaut de toucher l'œuvre le lecteur papier peut au moins retoucher le texte), la version wiki au contraire l'ouvrait considérablement. Elle nous

permettait de combiner à la fois la lisibilité de l'architecture d'ensemble propre à la disposition spatiale de la feuille, et la capacité à modifier le texte, l'arborescence des questions et réponses et le réseau des cheminements possibles, bref à créer une œuvre nouvelle, un conte à ma façon, qui respecte le modèle du texte originel tout en résistant à sa lettre. Selon le format éditorial et artistique, il y a donc d'un côté une version qui accroît les capacités de circuler et d'aménager l'espace textuel et de l'autre une version qui les limite toutes deux, mais étoffe en contrepartie la richesse de l'expérience sensorielle multimédia offerte au lecteur. Ces effets contrastés nous invitent à relativiser l'idée que la polarité lecteur-acteur/lecteur-spectateur recouperait une dichotomie rigide entre les supports numérique et papier.

Outre cette question des formats éditoriaux, un autre élément crucial entre en jeu pour rendre compte des disparités de la capacité lectrice : ce sont précisément les compétences des lecteurs. Il convient de repérer au sein des pratiques de lecture à l'écran des lignes de fracture analogues à celles que Roger Chartier et Guglielmo Cavallo identifiaient dans la lecture imprimée. Depuis l'illectronisme jusqu'aux lecteurs aguerris aux technologies informatiques, une gradation complexe d'aptitudes se creuse sociologiquement, culturellement et techniquement entre les publics effectifs. C'est ce que nous avions remarqué par exemple à propos de la version wiki. Même si je pouvais librement parcourir et modifier le texte, mes pouvoirs sur son espace étaient limités par le fait que je ne maîtrise pas cette méta-écriture qu'est le code, que je ne sais pas comment faire – et même pas où aller – pour intervenir sur le dispositif lui-même, et changer par exemple la présentation de la page Queneauddly ou les outils donnés au lecteur pour éditer les nœuds. A défaut de cette maîtrise, mon action ne peut avoir de portée que sur le transitoire observable et jamais sur le script, je peux agir sur ce qui apparaît, la surface sensible et non son infrastructure sous-jacente. On peut très bien imaginer que de même, un niveau de compétence moindre chez un lecteur qui ne connaît absolument pas les outils informatiques limiterait bien plus en amont ses capacités d'action. Face à l'œuvre de Gérard Dalmon par exemple, il ignorerait la façon de moduler le volume de la musique et ne détecterait pas immédiatement que les phrases du type « Si oui, passez à 2 », « Si non, passez à 4 » sont des hyperliens ; il ne comprendrait qu'à force d'entraînement que la flèche « retour » de son navigateur, succédané d'un mouvement des yeux vers le haut de la page, lui permet de revenir sur ses pas. Les compétences lectrices ne sont pas seulement techniques. Elles impliquent un savoir-faire consistant à utiliser les outils informatiques, un savoir-écrire propre au numérique qu'est celui des langages de programmation, mais aussi un savoir-regarder, une capacité à voir et reconnaître des objets, des icônes et des syntaxes. Comme on l'a observé au premier chapitre, *La Disparue* serait illisible et insoluble à mes yeux si je n'avais pas été capable d'identifier, parmi la liasse de papiers étalés en vrac sur le bureau

de l'inspecteur Harry, que l'écriture « 14-rue-de-Sully-75004-Paris » correspond à la syntaxe d'une adresse URL, et qu'elle est donc la clé à entrer dans ma barre de navigation pour accéder à la séquence narrative suivante. Et ce que nous avons aussi relevé par la même occasion, c'est que certaine œuvres (*La Disparue* en particulier) sont accompagnées d'indices qui servent de modes d'emploi et guides d'orientation dans l'espace afin d'aiguiller les compétences des lecteurs. Ces indices, constitutifs de ce qu'on peut nommer avec Genette le péritexte[424], ce sont tous les signaux à l'intérieur du texte par lesquels celui-ci aide son lecteur à s'y retrouver : ce sont les titres, tables des matières, notes, illustrations, préfaces dans une édition imprimée traditionnelle, c'est le discours que fait l'œuvre sur elle-même dans le cas de *La Disparue* dont la page d'accueil précise à son lecteur comment s'y déplacer, c'est dans *Etant donnée* de C. Portier une boussole de navigation diégétique qui permet à tout moment de savoir où l'on en est, et où l'on va. Ces indices visuels et cognitifs peuvent former un auxiliaire à la compétence technique du lecteur, qui l'assiste dans son travail de compréhension et suggère par un réseau de repères sensibles la structure invisible de l'architexte[425].

Dès lors, on se rend compte que la capacité qu'a ou non le lecteur d'habiter et aménager l'espace textuel ne recouvre pas la frontière binaire numérique/papier, mais ouvre un jeu plus complexe qui conjugue les supports à d'autres facteurs essentiels tels que les formats, les compétences et les outils du péritexte. Ces analyses vont maintenant nous permettre, pour conclure notre retour sur l'expérience d'*Un Conte à votre façon*, de nous positionner par rapport aux débats qui sous-tendaient notre réflexion : sur le portrait du lecteur contemporain en irrévérencieux culturel, et sur la vision de la technique comme capacitation et émancipation du sujet.

Ce qu'*Un Conte à votre façon* et ses réinterprétations numériques nous apprennent, c'est avant tout que le dispositif textuel ne détermine pas unilatéralement les pratiques. Il est utile de nous rappeler la distinction que nous avions posée avec Jacob von Uexküll (II.A.C) entre l'entourage

[424] Le péritexte fait partie, comme l'épitexte, du paratexte selon Gérard Genette (*Seuils*, éditions du Seuil, Paris, 1987). Tous deux se trouvent « autour » du texte et le prolongent. Si l'épitexte réunit des informations externes au texte (interview de l'auteur, journaux intimes…), en revanche le péritexte réunit des informations internes au texte (titres, date d'édition, préface, notes, table des matières…).

[425] Pour Genette, l'architexte désigne « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier (*Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982). Dans le contexte informatique, ce mot désigne plus généralement l'écriture des conditions de l'écriture : « Du banal traitement du texte au logiciel d'écriture multimédia, on ne peut produire de texte à l'écran sans outils d'écriture situés en amont. Ainsi le texte est-il placé en abîme dans une autre structure textuelle, un "architexte", qui le régit et lui permet d'exister. Nous nommons architexte (de *arkhè*, origine et commandement) les outils qui permettent l'existence de l'écrit d'écran et qui, non contents de représenter la structure du texte, en commandent l'exécution et la réalisation. Autrement dit, le texte naît de l'architexte qui en balise l'écriture », SOUCHIER, E., JEANNERET, Y., LE MAREC, J., *op. cit*, 2003.

(l'*Umgebung* comme donnée géographique objectivement définie) et le milieu (l'*Umwelt* habité et subjectivé par les prélèvements sélectifs et signifiants qu'y opère un vivant). Si le texte peut être un exemple de territoire contraignant, avec sa structure, sa forme, ses matériaux et les conventions au sein desquelles se déploie le sens, il laisse néanmoins place à de multiples manières d'y habiter, de le parcourir et de faire usage de ses données objectives, de la même façon qu'on peut librement cheminer dans un tissu urbain, pour Michel de Certeau, et tracer par nos pas une infinité d'« énonciations piétonnières » sur un nombre limité de chemins[426]. Ce jeu ouvert entre la contrainte topologique – le dispositif – et la pluralité des itinéraires subjectifs – les usages – n'est pas spécifique au numérique. Il est plutôt propre à toute poétique, et, en vertu de l'analogie qu'établit Michel de Certeau entre le texte et la ville (qui est « ce texte troué et sans cesse repris, inachevé, que le marcheur parcourt et construit, dont il est à la fois le lecteur et le scribe »[427]), à tout « art de faire », tout usage lecteur ou piétonnier qui déborde les attentes implicites d'un mode d'emploi. Pour l'auteur de l'*Invention du quotidien*, le lecteur, comme le simple passant qui déambule en ville, l'arpentant au gré de sa propre « rhétorique de la marche »[428] qui superpose à l'ordre établi ses figures de style singulières, sont deux grandes figures emblématiques de la « tactique », le braconnage qui pille par de minuscules résistances créatives l'appareillage disciplinaire de l'espace. La tactique ressemble à la stratégie mais ne se confond pas avec elle. Là où la stratégie part d'un « calcul des rapports de force » pour déployer une action politiquement rationnelle, la tactique ne vise pas forcément à transformer l'ordre des choses ; plus spontanée, microscopique, disséminée, jaillissant de l'occasion présente, elle explore par à-coups les possibilités d'un ordre territorial pour se lover dans les détails, et tirer un libre vagabondage depuis l'intérieur des disciplines. Tout lecteur et même tout auteur peut sans cesse, en-deçà des supports ou de toute détermination matérielle ou structurelle du texte, recourir à l'habileté et la ruse pour subvertir poétiquement ces contraintes sans pour autant les nier.

L'agencement linéaire d'un texte, contraignant s'il en est pour un Robert Coover qui y perçoit la marque de la domination de l'auteur, ouvre ainsi la voie à toutes sortes d'usages qui peuvent prendre appui sur lui sans s'y conformer, mettant au jour les « formes subreptices que prend la créativité dispersée […] des groupes ou des individus pris désormais dans les filets de la surveillance »[429]. Pensons par exemple à la manière dont Mark Z. Danielewski joue avec la ligne dans *La Maison des feuilles*, dont il transgresse l'orientation (en diagonale, p.476, ou à l'envers,

[426] CERTEAU, M. de, *ibid*.
[427] François Hartog, « L'écriture du voyage », cité par CERTEAU, M. de, *ibid.*
[428] CERTEAU, M. de, *ibid*.
[429] CERTEAU, M. de, *ibid*.

p.471), l'emplacement (seule au milieu d'une page, pp.194 à 205), l'unité (parfois brisée par un large carré blanc qui s'interpose entre un mot et le suivant, pp.144 et 145) et l'allure graphique (raturée, p.144, convertie en « ligne » de partition musicale, p.479)[430]. La ruse de l'auteur et du lecteur peut aussi consister à jouer avec le vers, en infiltrer le dispositif pour désamorcer l'usage coercitif qu'il impose à la composition et à la scansion : on songe à des figures de style comme l'enjambement, grâce auquel l'unité sémantique peut s'affranchir de la finitude de la métrique, ou le calligramme (« Colombe poignardée et jet d'eau » d'Apollinaire par exemple), où le vers est détourné de sa fonction énonciative pour contribuer graphiquement au dessin de son signifié. C'est jusqu'à la notion même d'œuvre qui peut être discrètement subvertie de l'intérieur. Dans le cas d'*Un Conte à votre façon* notamment, il semble que R. Queneau se pose moins en auteur qu'en ce que Foucault appellera deux ans plus tard un « fondateur de discursivité » – ou disons plutôt, dans notre cas, un *fondateur de littérarité* –, qui loin de clore autoritairement une œuvre fixée à jamais, ouvre un espace de perpétuelle métamorphose. Les innombrables réadaptations numériques dont son texte a fait l'objet témoignent du potentiel de transgression de la lettre, et de réappropriation d'un modèle, dont toute forme de lecture-écriture est porteuse. Loin de pouvoir élaborer une gradation entre des textes plus ou moins ouverts ou fermés, où les différents degrés de liberté découleraient mécaniquement de leurs propriétés topologiques et matérielles, il faut donc constater que l'art littéraire a ceci de propre, dans chacune de ses facettes, qu'il peut ouvrir un écart entre ses codes créatifs et ses poétiques de l'usage.

Comment dès lors penser le rôle du numérique, et le situer dans cette tension entre dispositif et liberté ? Il s'agit enfin d'interroger la vision philosophique de la technique selon laquelle celle-ci, prolongement externe du corps et de l'intelligence humaine, serait un auxiliaire à ces derniers qui permet en retour d'en augmenter le pouvoir-faire. Comme on l'a souligné, cette perspective transhumaniste semble présente en germe dans les écrits théoriques de certains pères fondateurs de l'informatique et d'Internet. Le Memex de Vannevar Bush vise à faire progresser les sciences grâce à une extension externe de notre mémoire ; Engelbart développe le thème de l'« augmentation de l'intelligence humaine » au moyen d'outils et de méthodes qui accroissent sa capacité de compréhension et de résolution des problèmes, posés à l'échelle individuelle aussi bien que sociétale ; quand J. C. R. Licklider avance en 1960 l'idée d'une coopération symbiotique entre l'homme et la machine, grâce à une répartition du travail où les tâches automatiques sont dévolues à l'ordinateur, libérant l'intelligence noétique qui peut pleinement se consacrer aux opérations créatives, réflexives et décisionnelles[431]. On a souligné avec Dominique Cardon comment

[430] DANIELEWSKI, M. Z., *La Maison des feuilles* (2002), trad. Christophe Claro, Denoël, Paris, 2013.
[431] LICKLIDER, J. C. R., *Man-Computer Symbiosis*, System Research Center, 1960.

une pensée de la technique comme vecteur d'autonomie individuelle et de capacitation émancipatrice du terminal était encodée à même l'infrastructure initiale d'Internet. Pourtant, en suivant le même raisonnement que celui que nous avons déroulé à l'instant au sujet du dispositif, il ne nous semble pas que l'*existence* de techniques d'appropriation garantisse à elle seule leur *usage* émancipateur. Amartya Sen, philosophe et prix Nobel d'Economie, propose un outil conceptuel fécond pour penser cette différence, que nous allons maintenant tenter d'adapter à notre objet : l'approche par les « capabilités ».

Dans le domaine économique et social, les capabilités se distinguent des simples « capacités » (le fait par exemple d'avoir accès à certains bien premiers : logement, richesses, revenus, soins). Là où la capacité recouvre une caractérisation négative de la liberté (l'absence de toute entrave fondamentale au pouvoir-agir : handicap matériel, pauvreté…), les capabilités renvoient plutôt à une liberté positive, substantielle, qui consiste dans l'aptitude des agents à tenir compte de leurs dotations initiales pour les convertir en possibilités d'actions réelles. « La capabilité d'une personne reflète les combinaisons alternatives de fonctionnement qu'une personne peut accomplir » (si l'on comprend le « fonctionnement » comme l'état ou « l'accomplissement d'une personne : ce qu'il ou elle parvient à faire ou à être »[432]). Le raisonnement de Sen part d'une réflexion critique sur la *Théorie de la justice* de John Rawls. L'égal accès de tous aux biens premiers que revendique ce dernier ne garantit pas pour autant l'égalité de leur liberté effective, de l'usage qu'ils peuvent en faire et du bien-être qu'ils en tirent. Pour approcher la justice sociale, encore faut-il que l'accès aux ressources s'accompagne de leur juste évaluation au service d'une liberté de choix : « Ce que traduit avant tout la capabilité, c'est la liberté d'accomplir des fonctionnements de valeur. Elle se concentre directement sur la liberté elle-même, non sur les moyens de la réaliser, et elle identifie les alternatives réelles que nous avons devant nous. En ce sens, on peut y voir un reflet de l'"épaisseur concrète" de la liberté »[433]. Autrement dit, la possibilité de choisir ne doit pas se confondre avec la liberté effective. Elle en est une condition nécessaire mais insuffisante, qui recoupe la distinction entre l'égalité et l'équité, comme entre l'accessibilité et l'autonomie.

La notion de capabilité pourrait être réaménagée pour mieux interpréter l'articulation que nous cherchons entre lecture, technique et liberté. Le fait qu'un grand nombre de lecteurs courants

[432] La première citation provient de SEN, A., « Capability and Well-Being », in NUSSBAUM, M. et SEN, A., (éd)., *The Quality of Life*, 1993 ; la deuxième de SEN, A., *Commodities and Capabilities*, Oxford University, North-Holland, 1985.

[433] SEN, A., *Inequality Re-examined*, Oxford, Clarendon Press, trad. P. Chemla, *Repenser l'égalité*, Seuil, Paris, 2000.

ont aujourd'hui à leur disposition des outils d'éditorialisation, de personnalisation et de réécriture de textes littéraires, et que la navigation hypertextuelle facilite la création d'une multiplicité de manières de parcourir l'espace, ne suffit pas à faire des lecteurs contemporains des lecteurs plus libres qu'autrefois. C'est le sens du paradoxe que nous formulions à l'occasion de *La Disparue* : l'existence d'un nombre accru de possibilités narratives permises par les bifurcations hypertextuelles, tout comme l'apparence de choix ouverts soumis au lecteur dans la version d'*Un Conte* par Gérard Dalmon, pourrait aisément nous laisser choir dans le dilemme de l'âne de Buridan si aucun savoir et vision d'ensemble n'éclairaient les conséquences concrètes qui nous attendent tout au bout de ces choix. La possibilité d'aller ici ou là n'aurait aucun sens (ou en tout cas, ne serait aucunement une liberté positive), si c'était le simple vent du hasard qui me poussait dans l'une de ces directions : ce serait une belle expérience d'errance, un moment de flânerie sauvage qui rompt avec les routines quadrillées du quotidien, mais la liberté se réduit-elle aux enivrants aveuglements de l'errance ? Elle puise peut-être en eux sa dimension la plus agréable, son plaisir, mais il leur manque encore le déploiement temporel de la volonté et du désir, grâce auquel le sujet peut réellement s'échapper des déterminations de l'espace ou les enfreindre en vue d'un horizon qu'il s'invente au loin. De même, la simple existence de ces outils favorisant l'intervention du lecteur dans le montage et l'éditorialisation du texte ne serait que lettre morte si celui-ci n'avait pas les compétences de les utiliser sciemment pour atteindre une visée choisie, s'il ne maîtrisait pas techniquement l'usage des instruments qui lui sont donnés, et que le texte par ailleurs ne lui donnait aucun indice pour aiguiser sa virtuosité. C'est que la capacité d'agir ne suffit pas, ni à augmenter son pouvoir-faire sur l'œuvre littéraire ni à augmenter son autonomie pour faire de chacun de nous un écrit-lecteur à part entière : encore faut-il qu'une politique de la lecture numérique permette aux publics de s'approprier ces outils et de leur enseigner les innombrables usages qu'ils peuvent en faire. Cette politique d'accompagnement, qui excède le seul apprentissage des techniques informatiques au profit d'un éclairage de leurs pratiques, est ce qui fait sans doute défaut à la construction d'une autonomie lectrice véhiculée par le numérique. Comme l'observe Alain Giffard, « La première différence, si évidente qu'elle en est aveuglante, entre l'espace de la lecture classique et celui de la lecture numérique, est l'absence à peu près totale du rôle direct d'une puissance publique dans l'*institution du lecteur* »[434]. Et de préciser : « La formation du public à la lecture numérique ne saurait se résoudre en une initiation à l'utilisation de l'ordinateur et du réseau, bien qu'elle soit nécessaire

[434] GIFFARD, A., *op. cit*, p.196.

[…] Mais je n'ai jamais entendu personne accorder la moindre importance à l'influence qualitative du contenu des formations publiques sur l'orientation technologique ni sur la pratique, et ce indépendamment de l'importance variable des efforts de l'alphabétisation numérique ». La technique n'est certes pas neutre du point de vue de ses conséquences sur la formation et la transformation du sujet social, mais elle n'est pas pour autant déterministe. Elle ne peut remplir son rôle de capacitation et d'autonomisation que si une action politique transmet à chacun les capabilités et les savoir-faire nécessaires pour l'utiliser comme il le désire.

Outre l'absence d'une politique d'accompagnement (et non pas seulement de mode d'emploi), il y a un autre élément qui semble passé sous silence par cette philosophie du numérique comme capacitation. C'est la notion de commun. Jean-Louis Weissberg cité à l'ouverture de cette sous-section, pointe clairement une tension à ce sujet. « Qu'en est-il de la référence commune (propre à la reproduction à l'identique de l'imprimé), dès lors que l'unicité formelle du document reçu sur l'écran disparaît ? A chacun son expérience : telle pourrait être la devise de la réception du document sur le web. […] On a vite fait d'en appeler à la dispersion radicale (voire à la désorientation) et d'entonner les rengaines de la perte des références partagées »[435]. S'il montre qu'en réalité « la situation est bien plus nuancée » (chacun peut certes varier la forme des documents, mais ceux-ci restent « modulés à partir d'une matrice commune »), la pensée d'une appropriation textuelle articulée à une communauté qui peut échanger sur la base d'un langage partagé reste un enjeu crucial, qui se pose à toute réflexion autour du braconnage et de l'irrévérence culturelle.

Dans le cas de la littérature, dont la dimension sacrée tient notamment à sa fonction socialement fédératrice (comme la mythologie grecque, les « classiques » littéraires et personnages célèbres sont autant de ciments qui soudent une collectivité par des références partagées), nous pouvons nous demander ce que deviennent les lieux communs, motifs, « scénarios familiers » (Umberto Eco) et même les poncifs littéraires, à l'heure où le personnage n'a plus *une* histoire qui se grave dans les mémoires mais des milliers, autant de destins qu'il aura de lecteurs. La question qui se pose est bien celle du pont, qui peut-être reste toujours à bâtir, entre la maniabilité grandissante de la lettre des œuvres par chacun et le rôle social de la littérature comme levier de partage dans la communauté humaine, comme imaginaire qui ressemble. Pour interroger cette relation entre lecture-écriture électronique et collectivité d'une histoire, nous avons un fructueux outil de réflexion avec le cas *Anarchy*.

[435] WEISSBERG, J.-L., *op. cit*.

2. Qui a voix au chapitre ?

Il n'est pas rare que les mondes virtuels servent à nous renseigner sur le monde réel. Echantillons ou transpositions, ils peuvent nous documenter sur les dynamiques de pouvoir, d'influence, d'échange et de solidarité qui existent dans la collectivité physique, qu'ils rendent plus lisibles grâce à la schématisation qu'opèrent des codes narratifs ou des règles du jeu. Nombre de récits ont exercé cette fonction de mise au jour de réalités sociales ou politiques par le révélateur d'un univers fictif. Pensons aux classiques du genre dystopique (*Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, *Ravage* de Barjavel ou *1984* de George Orwell), qui font lumière sur une évolution de la société redoutée par l'auteur par l'hypothèse du pire scénario qui peut en résulter. Nul besoin de recourir à l'ailleurs radicalement séparé du réel (par sa situation géographique ou temporelle) qu'est la dystopie : le récit du simple quotidien peut lui-même être le socle d'expérimentations psychologiques ou sociales qui ont quelque chose à dire sur le réel, qui permettent par la force révélatrice de la métaphore d'en trahir des traits qui sinon resteraient invisibles, de même que le mentir-vrai d'Aragon permet au roman d'en dire plus long sur son auteur qu'une autobiographie sans détour. N'est-ce pas après tout ce que propose le naturalisme de Zola quand il affirme, dans *Le Roman expérimental*, appliquer à la fiction narrative la méthode scientifique que Claude Bernard prescrivait à la médecine ? Les romanciers naturalistes ne seraient autres alors que des « moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social », des savants qui « observent et expérimentent, [dont toute la] besogne naît du doute où ils se placent en face des vérités mal connues, des phénomènes inexpliqués, jusqu'à ce qu'une idée expérimentale éveille brusquement un jour leur génie et les pousse à instituer une expérience, pour analyser les faits et s'en rendre maîtres »[436]. Les personnages du roman, à qui l'on instille l'hypothèse d'une intrigue à partir de postulats contextuels et relationnels, offrent un micro-laboratoire où observer le fonctionnement psychologique et physiologique de la passion humaine.

Plus récemment, l'informatique interactive a constitué les univers virtuels en descendants heuristiques des mondes fictifs de la narration. Regardons par exemple un jeu vidéo en ligne massivement multi-joueurs (MMORPG[437]) comme *Eve Online*, qui se passe dans un environnement

[436] ZOLA, E., *Le Roman expérimental*, Flammarion, Paris, 2006.

[437] Un MMORPG est « un type de jeu vidéo associant le jeu de rôle et le jeu en ligne massivement multijoueur, permettant à un grand nombre de personnes d'interagir simultanément dans un monde virtuel. Ce type de jeu, de par la persistance de l'environnement et l'implication qu'il demande, crée des rapports sociaux entre joueurs particulièrement forts, avec l'apparition de phénomènes inédits, comme les communautés virtuelles de joueurs et les

de science-fiction fondé sur l'hypothèse d'une colonisation des galaxies[438]. A bien des égards, ce monde peut fonctionner comme une métonymie exemplaire de la complexité et de la richesse des relations interhumaines : en constante évolution (« des guerres se produisent, des marchés déclinent, la souveraineté se transforme »[439]), permettant à chaque joueur de créer des personnages qui interagissent, de s'associer par des corporations, de faire vivre une économie virtuelle et d'accomplir de nombreuses activités (exploration de planètes, collecte de ressources naturelles, activités de recherche…), *Eve Online* prend la forme d'une communauté de joueurs disséminée à travers le monde, débordant le « cercle magique » pour s'étendre au monde physique (« hors-jeu, ils se rassemblent pour célébrer dans la vie réelle les liens qu'ils ont forgés dans *Eve Online* »[440]). C'est peut-être ce qui explique que le fonctionnement de cet univers ludique a fait l'objet de nombreuses études par la communauté scientifique, menant des recherches sur la cartographie des genres, l'évaluation du consentement et de la légitimité dans les normes de la communauté, ou les mécanismes de la compétition à travers le cas *Eve Online*[441]. Il en est de même pour l'expérience *Anarchy.* L'espace complexe des transactions qu'elle ouvre, entre les différents membres d'une collectivité unie par une histoire commune, invitent à interpréter cette fiction comme une anamorphose de la société numérique.

Ces divers exemples de la portée heuristique de l'imaginaire, des dystopies aux mondes virtuels en passant par la théorie zolienne de l'écrivain-expérimentateur, ont tous en commun de soulever la question qui nous intéressera ici : celle du rapport entre la littérature, ou l'art en général, et la société réelle. Nous avons montré (II.A.C) que cette relation peut être envisagée selon des modèles très hétérogènes. D'un côté, en généralisant le paradigme aristotélicien de la *mimêsis*, on pourrait penser la littérature comme une forme de *représentation* de la société dans laquelle chaque œuvre prend place, un microcosme qui reflète l'état présent du macrocosme. Elle permet alors de mieux comprendre le monde où nous vivons et se prête à un regard de type scientifique. En regardant bien ce qui se passe entre les joueurs dans *Eve Online* ou dans *Anarchy*, en prêtant attention aux réactions « naturelles » des personnages face à une hypothèse narrative chez Zola,

---

risques de dépendance ludique ». WIKIPEDIA, « Jeu de rôle en ligne massivement multijoueur » [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Jeu_de_r%C3%B4le_en_ligne_massivement_multijoueur (consulté le 1e juin 2016).

[438] Valve corporation et CPP. Site du jeu (payant) : http://www.eveonline.com/fr/.

[439] Page d'accueil du site du jeu.

[440] *Idem*.

[441] Les articles évoqués sont respectivement : YEE, N., « Maps of Digital Desires: Exploring the Topography of Gender and Play in Online Games » (*Beyond Barbie and Mortal Combat: New Perspectives on Gender and Gaming*, 2008), SUZOR, N. et WOODFORD, D., « Evaluating Consent and Legitimacy Amongst Shifting Community Norms: an EVE Online Case Study » (*Journal of Virtual Worlds Research,* 2013) et CARTER, M. et GIBBS, M., « eSports in EVE Online: Skullduggery, Fair Play and Acceptability in an Unbounded Competition » (*FDG*, 2013).

le chercheur, sociologue, économiste ou philosophe, pourra en apprendre davantage sur les relations effectives entre les hommes telles qu'une société donnée les structure et les suscite. Mais d'un autre côté, à l'opposé de ce rôle mimétique et réflexif, la littérature pourrait être un vecteur de *transformation* et de création sociale. Elle se prête alors à une approche moins scientifique que politique. C'est ce que suggère Jauss dans son analyse du rôle de la lecture. L'auteur de *Pour une esthétique de la réception* critique la thèse structuraliste selon laquelle l'art entretient une homologie structurale avec les autres champs, et serait ainsi un des exemples parmi d'autres du système holistique de différentiation de toute une société. Loin de cette nature illustrative, la création propre au domaine imaginaire peut et doit selon Jauss devenir une création sociale, par la rupture des horizons d'attente et la mise au jour de nouvelles normes collectives (comme ce fut le cas par exemple de *Madame Bovary*, dont le procédé novateur qu'était le monologue indirect libre a entraîné une « nouvelle manière de voir les choses », permettant « d'arracher le lecteur aux évidences de son jugement moral habituel et de rouvrir un problème dont la morale publique tenait la solution toute prête »)[442].

Cette efficacité de l'*aisthesis* sur la *praxis* est scellée par la réception lectrice, grâce à laquelle une « œuvre d'art peut renouveler la perception des choses, émoussée par l'habitude ». En effet, pour Jauss, « l'expérience de la lecture peut le libérer de l'adaptation sociale, des préjugés et des contraintes de la vie réelle, en le contraignant à renouveler sa perception des choses ». Loin de *révéler* l'ordre social et les modes de relation entre sujets qu'il instaure, la littérature désormais s'en écarte pour aider, depuis cette distance, à déjouer ce qu'un enlisement trop immédiat dans le réel aurait de conservateur. Le philosophe et théoricien littéraire écrit encore :

> La relation fonctionnelle entre littérature et société est la plupart du temps représentée par la sociologie littéraire traditionnelle dans les limites étroites d'une méthode qui n'a fait que remplacer, superficiellement, le principe classique de l'*imitatio naturae* par la théorie mimétique selon laquelle la littérature serait la représentation d'une réalité donnée, et qui par conséquent ne pouvait qu'ériger en norme littéraire par excellence un concept esthétique historiquement localisé et déterminé, le "réalisme" du XIX^{e} siècle. Mais le structuralisme littéraire à la mode, qui se réclame à plus ou moins bon droit de la critique archétypique de Northrop Frye et de l'anthropologie structurale de Claude Lévi-Strauss, reste lui aussi prisonnier encore de cette esthétique de la représentation, au fond classicisante, et de son schématisme du "reflet" et du "typique" […] Mais ce faisait, il [le structuralisme] laisse échapper précisément la fonction sociale par excellence de la littérature, sa fonction de *création*

[442] JAUSS, H.R., *op. cit*., p.86.

> *sociale*. Le structuralisme littéraire ne se demande pas – pas plus qu'avant lui la critique marxiste et la critique formaliste – comment la littérature "contribue elle-même à façonner en retour l'image de la société qui est à son origine" et qu'elle a déjà contribué dans le cours antérieur de l'histoire à façonner[443].

C'est depuis cette tension entre représentation et transformation sociale que nous voulons appréhender notre retour interprétatif sur l'expérience *Anarchy.* Nous chercherons ici à adresser deux questions à cette histoire à mille mains : 1) ce qu'elle nous enseigne quant à la querelle de l'auteur et du lecteur, et 2) ce qu'elle nous dit de la fonction sociale et politique d'une création numérique participative.

Dans une certaine mesure, les règles du jeu d'*Anarchy* semblent abonder dans les sens des idées maîtresses de la théorie de la convergence. Le rapprochement narratif entre les activités lectrices et scripturales, abolissant les frontières de statut et de légitimité qui séparaient sur papier l'auteur-créateur du public-récepteur, paraît illustrer de façon exemplaire la convergence entre ces activités que théorisait George Landow. Loin d'être assigné à un rôle qui coïncide avec l'un des deux pôles de la communication, les joueurs d'*Anarchy* peuvent faire figure d'amateurs au sens fort du terme. Contributeurs à part égale, ou « scripteurs » dirait Barthes, ils sont placés sur un pied d'égalité dont seules leurs actions peuvent faire varier l'équilibre. Une telle lecture-écriture résorbant l'ancienne partition de l'acte créatif pourrait dès lors être une des instanciations de ce que Bernard Stiegler appelle l'économie de la contribution, où la division du travail industriel, politique, mais aussi scientifique et culturel, cèderait place à la participation équitable de chacun à des projets collectifs selon ses propres compétences et désirs. Peut-on dire alors qu'*Anarchy* est un exemple de cette mort de l'auteur, de son retrait au profit d'une communauté scripturale, ou même qu'elle les précipite ? Pour y voir plus clair, regardons un instrument de péritexte que nous n'avions pas étudié en présentant le dispositif : les Conditions Générales d'Utilisation (CGU). Celles-ci nous donnent de précieuses informations sur la manière dont l'équipe de Rédaction envisage le statut – au moins juridique – des parties-prenantes. Une première rubrique, « terminologie », indique notamment :

En ce qui concerne les acteurs du projet :

- « "Contributeur" fait référence à tout internaute ayant manifesté son souhait de contribuer en mettant à la disposition de TELFRANCE SERIE et FRANCE TELEVISIONS ses Contenus à partir du Site et ayant expressément accepté les présentes Conditions Générales d'Utilisation ».

[443] JAUSS, H.R., *op. cit*., p.80.

- « “Auteur” renvoie au Contributeur dont le Contenu constitue un Texte intégrant le développement d’un ou de plusieurs épisodes de la Série ».

En ce qui concerne les productions écrites :

- « “Contenu(s)” renvoie à des textes, vidéos, dessins ou photographies choisis par un Contributeur et mis à disposition de TELFRANCE SERIE et FRANCE TELEVISIONS en vue d’une exploitation dans le cadre du [dispositif *Anarchy*]. Les contenus seront visibles par tout internaute se rendant sur le Site ».
- « “Textes” renvoient aux meilleurs Contenus de Contributeurs qui seront intégrés au développement d’un ou de plusieurs épisodes de la Série ».
- « “Œuvre” renvoie à l’épisode ou aux épisodes de la Série dont le développement reprend un ou plusieurs Textes »[444].

On apprend également, dans une rubrique 4.2 « Exploitation des Textes dans le cadre du développement de l’Oeuvre », que les différentes contributions ne font pas l’objet d’un même traitement au niveau de la propriété intellectuelle. Si le simple « Contributeur » (qui a soumis des contenus qui n’ont pas forcément été retenus par la Rédaction dans son dispositif transmédia), cède tous ses droits moraux et d’exploitation aux producteurs « à titre gracieux et exclusif », en revanche les « Auteurs » bénéficient d’une contrepartie forfaitaire et de droits d’exploitation de leurs Textes (« versement d’un minimum garanti d’un montant de 40 euros bruts » et perception des « reversements de la SACD au titre des droits d’exploitation par télédiffusion »). Que peut-on en déduire ? Les participants au jeu, malgré sa structure horizontale et égalitaire, ne sont pas tous considérés sur le même plan par les organisateurs du projet. Parmi les deux-mille scripteurs inscrits (dont environ quatre-cent actifs), une différenciation entre deux statuts rétablit une hiérarchie : le seul fait de *participer* (et donc d’écrire) accorde un statut de contributeur, alors qu’il est nécessaire d’*augmenter* l’histoire (et donc d’être retenu par la Rédaction pour que son texte soit relayé dans le dispositif transmédia) pour s’élever au rang d’Auteur, et jouir des droits qu’il implique. Cette séparation ne fait finalement que renouer avec celle que l’on connaissait à l’ère du papier. C’est la *sélection* par un intermédiaire institutionnel accrédité (un éditeur, ou ici la Rédaction) qui va démarquer le simple écrivain (qui n’a pas nécessairement publié) de l’auteur (dont les écrits publiés et reconnus ont circulé dans d’autres écrits). On retrouve aussi la frontière médiévale qu’Antoine Compagnon mettait en exergue entre le *scriptor* et l’*auctor*, lié circulairement à l’autorité (« les *auctoritates*, ce seront plus tard les extraits des auteurs, c’est-à-

[444] Ces conditions figurent à cette adresse : http://anarchy.nouvelles-ecritures.francetv.fr/cgu.

dire des écrivains autorisés »[445]). La démocratisation numérique du statut de *scripteur* n'abolit donc pas l'*auteur*, mais le restitue cette fois à travers une hiérarchisation interne.

Ici encore, une distinction conceptuelle aidera à préciser nos analyses. Nous avons évoqué l'étymologie latine de l'auteur comme dérivant d'*augeo*, « accroître, augmenter ». Mais à en croire le linguiste Emile Benveniste, l'origine morphologique de l'*auctor* n'est peut-être pas si simple. Benveniste, comme l'explique A. Compagnon, « juge ce rapprochement traditionnel entre "auteur" et "augmenter" étrange, insuffisant et peu convaincant. Comment, demande-t-il, rapporter le sens politique et religieux éminent d'*auctor*, et de son dérivé abstrait *auctoritas*, simplement à "augmenter, accroître" ? ». En effet, « comment la notion d'autorité (bien avant celle d'auctorialité, d'*authorship*), demande Benveniste, aurait-elle pu prendre naissance dans une racine signifiant seulement "augmenter" ? »[446]. En fait, d'après les recherches de l'indo-européaniste, notre « auteur » provient en réalité de plusieurs groupes sémantiques. Outre *auctor* et *augeo*, il dérive aussi d'*augur* (qui a donné *augustus*, l'augure, qui partage avec l'indo-iranien la racine *aug*- désignant « la force, notamment divine, "un pouvoir d'une nature et d'une efficacité particulière, un attribut que détiennent les dieux" »[447]). On a donc une polysémie interne à la notion d'*auctor* où il s'agit de distinguer un sens faible (l'augmentation, tirée du verbe *augeo*) et un sens fort (la promotion, tirée du substantif *augur*, qui implique une force de création presque surnaturelle). Le premier fait simplement de l'*auctor* quelqu'un qui, « par sa plume, amplifie les faits ou dits ou pensées des anciens » (définition de Conrad de Hirsau[448]) ; le deuxième, au lieu d'un pur accroissement, en fait un créateur original : « l'acte de produire hors de son propre sein, l'acte créateur qui fait surgir, qui est le privilège des dieux et des forces naturelles, et non des hommes »[449]. Cette ambivalence apparaît aussi dans la signification latine d'*auctor*, où l'on identifie deux acceptions enchevêtrées. Comme l'indique Gaffiot, le premier sens d'*auctor* est « celui qui augmente la confiance » (garant, répondant, autorité, source, modèle, maître), et le second est « celui qui pousse à agir » (soit 1/ « conseiller, instigateur, promoteur », 2/ « promoteur, créateur, initiateur, fondateur, auteur » – qui peut inclure le fondateur d'une ville, l'inventeur d'un culte, le dieu créateur –, puis 3/ « auteur, celui qui fait (compose) un ouvrage, écrivain »[450]). En parlant d'*auctor*, et par suite d'*auteur*, nous évoquons donc d'un même mot deux

[445] COMPAGNON, A., *op. cit.*, leçon n°4, « Généalogie de l'autorité ».
[446] COMPAGNON, A., *ibid*.
[447] BENVENISTE, E., *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Editions de Minuit, 1969, cité par Antoine Compagnon, *ibid*.
[448] Conrad de Hirsau (1070-1150), *Accessu ad Auctores*, cité par Antoine Compagnon, *ibid*.
[449] COMPAGNON, A., *op. cit.*
[450] GAFFIOT, « *Auctor* » [en ligne], http://www.prima-elementa.fr/Gaffiot/Gaffiot-0185.html.

idées très éloignées. Celle du simple enrichissement d'un écrit ou d'un fait qui existe déjà (augmentation), et celle d'une création *ex nihilo* radicalement nouvelle (promotion), l'une étant quotidienne et banale tandis que l'autre semble le privilège magique ou démiurgique des augures, des dieux, et de la conception romantique de l'artiste.

Cette dualité sémantique (faire croître/faire naître) peut résoudre avec pertinence nos réflexions sur la querelle de l'auteur et du lecteur à l'heure de la contribution numérique. Il semble en effet que le lecteur qui écrit (le lecteur-scripteur, qui enrichit un article sur Wikipédia ou qui soumet un contenu en tant que « contributeur » sur *Anarchy*) devient bien un auteur au sens d'augmentateur (*augeo*), mais qu'il n'en est pas un au sens de promoteur (*augur*). Face aux thèses de la théorie de la convergence sur la résorption électronique de la dualité auteur-lecteur, notre position sera de dire qu'elles sont à moitié vraies : tout le monde ou presque tend peut-être à devenir auteur, au sens où par sa plume il amplifie les dires et écrits des autres ; mais seule une infime minorité est auteur au sens d'initiateur d'une création à part entière. Et ce qui se vérifie dans le royaume d'*Anarchy* paraît bien refléter – représenter à l'échelle microscopique – ce qui se passe en général sur Internet.

C'est ce que suggère une étude du cabinet de conseil et de recherche sur l'informatique Forrester, analysée par le chercheur à l'Université de Nantes Olivier Ertzscheid dans son blog académique[451], et par la docteure en économie Anne-Sophie Novel dans le blog *Co-lab* consacré aux technologiques collaboratives[452]. Comme l'observe Olivier Ertzscheid, il y a quatre façons pour les internautes d'exister sur le web. Outre les inactifs, on distingue les *pratiques consultatives* (soit « les comportements en ligne à seule visée exploratoire, c'est-à-dire apparentés à l'acte de lecture. La logique à l'œuvre est alors une logique – littérale – de consommation »), les *pratiques participatives* (soit « les comportements en ligne se résumant à des opérations documentaires apparentées à l'indexation, au commentaire ou à l'amélioration (wikis par exemple) de ressources existantes. La logique à l'œuvre est alors une logique de post-production ») et enfin les *pratiques contributives* (qui pour O. Ertzscheid désignent « les comportements en ligne les plus qualifiés (en termes de compétence ou de niveau d'interaction) et qui s'inscrivent dans une logique de production de contenus originaux) ».

[451] ERTZSCHEID, O., « Accroche-toi au pinceau de la contribution, j'enlève l'échelle de la participation », *Affordance*, octobre 2010 [en ligne] http://affordance.typepad.com/mon_weblog/2010/10/accroche-toi-au-pinceau-enleve-echelle.html (consulté le 1er juin 2016). Les citations qui suivent sont de cette source.

[452] NOVEL, A.-S., « Quelle est la répartition des internautes participatifs, contributifs et collaboratifs ? », octobre 2010 [en ligne], http://www.co-lab.fr/web-2-0/quelle-est-la-repartition-des-internautes-participatifs-contributifs-et-collaboratifs/ (consulté le 1er juin 2016).

Les différents types de scripteurs que nous venons de relever à l'occasion d'*Anarchy* semblent rejoindre cette taxonomie générale des écrits-lecteurs sur le web. Là où les pratiques « consultatives » s'apparentent à la conception classique du lecteur comme spectateur culturel, les pratiques « participatives » recoupent notre idée de l'auteur comme augmentateur (*augeo*) qui amplifie des écrits déjà existants par l'ajout d'enrichissements, indexations ou annotations, et les pratiques « contributives » notre entente de l'auteur comme promoteur (créateur de contenus inédits). La typologie proposée par Ertzscheid a deux précieux mérites. D'une part, elle substitue le *comportement* au *statut* (un même internaute peut tour à tour consulter, participer et contribuer, il s'agit de distinguer différents moments plutôt que différents individus). D'autre part, elle autorise des raffinements internes au sein de ces catégories. En s'appuyant sur l'étude de Forrester, Olivier Ertzscheid distingue, parmi les comportements *consultatifs*, les « *spectators* » (qui lisent des blogs, des forums, des critiques, écoutent des podcasts, regardent des vidéos) et les « *joiners* » (qui alimentent un profil sur un ou des réseau(x) social/aux). Parmi les comportements *participatifs*, se trouvent les « *collectors* » (qui suivent un fil RSS, ajoutent des tags sur des pages web ou photos, votent pour des sites web) et les « *critics* » (qui commentent le blog d'une autre personne, contribuent à des forums ou à articles wiki, ratifient des produits en ligne). Enfin, les comportements *contributifs* se partagent entre les « *conversationalists* » (qui publient des statuts sur les réseaux sociaux) et les « *creators* » (qui publient leur propre blog ou site web, téléchargent des vidéos, musiques, articles ou créations littéraires de leur cru). Cette distinction graduée entre six modes de présence sur le web (auxquels s'ajoute le comportement d'inactivité) retrace ce que Forrester appelle une « échelle sociale technographique », où les différentes places ne sont pas exclusives (un même internaute peut très bien être spectateur dans sa pratique des réseaux sociaux par exemple, et publier des vidéos sur YouTube comme le ferait un « *creator* »). En évaluant en proportion des internautes les trois principaux comportements décrits ci-dessus, on obtient d'après Olivier Ertzscheid le résultat suivant pour les années 2006 à 2010 :

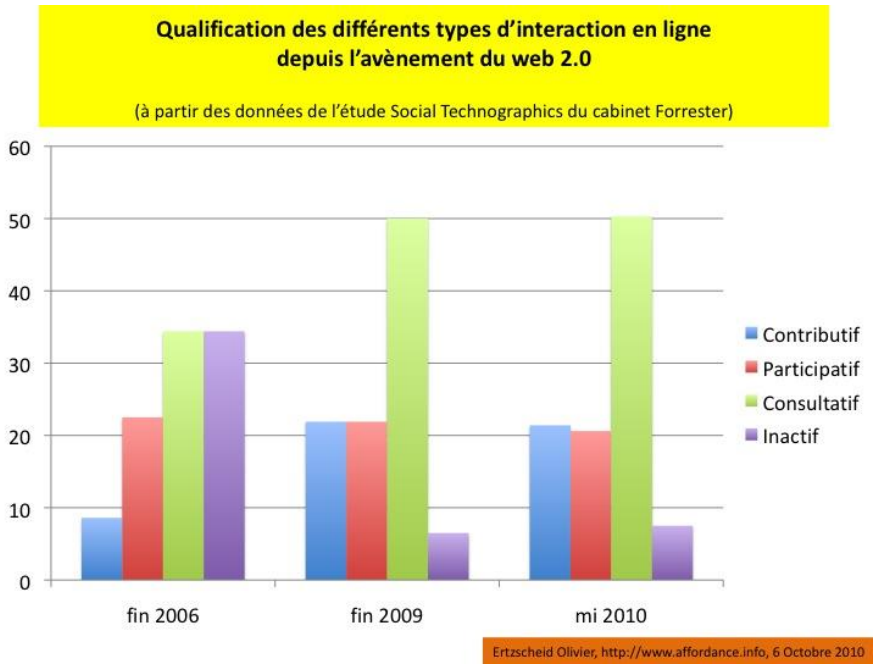


Figure 19. Répartition des comportements en ligne (Olivier Ertzscheid, d'après Forrester)

Il est vrai que ce graphique date un peu, mais on peut y détecter des tendances intéressantes au moins pour la période de quatre ans qu'il enveloppe. a) Un déclin de la part des inactifs, qui fut dominante au début du web 2.0 pour ne concerner que moins de 10% des internautes en 2010 ; b) une hausse constante des internautes « consultatifs », dominants sur le web à hauteur de plus de 50% ; c) une stabilité des pratiques « participatives » aux alentours de 20% des internautes ; et d) une augmentation des pratiques « contributives », qui passent de 8% en 2006 à 21% quatre ans plus tard. Cette répartition des comportements en ligne paraît témoigner du fait que l'essentiel des internautes demeure sur la Toile des lecteurs au sens traditionnel de spectateurs, tandis qu'une minorité grandissante se partage entre des auteurs-augmentateurs (20%) et des auteurs-promoteurs (20%). Il pourrait être intéressant de mettre cette visualisation de l'espace du web au regard de celle que nous avions réalisée avec Nicolas Sauret sur l'espace d'*Anarchy*, afin de voir dans quelle mesure celui-ci a bien une portée *représentative* et exemplaire.

On sait que sur les plus de deux-mille auteurs inscrits, quatre-cent (soit 1/5) ont été actifs, c'est-à-dire ont effectivement alimenté le jeu en contenus. Parmi ces actifs, on a vu qu'environ 20% pouvaient être isolés en tant que « hors-réseau » car ils n'ont pas interagi avec les autres par le jeu des mentions (ce que révélait la figure 15). Nous n'avons malheureusement pas les données qui nous permettraient de savoir, parmi les actifs, quelle fut la proportion de pratiques *participatives* (consistant par exemple à relayer et amplifier les actions d'autres joueurs, comme l'ont fait FranceBN et FranceIndé, ou à envoyer des photos dans le cadre d'appels à témoignage), et la proportion de pratiques *contributives* (création et narration de personnages qui redéfinissent

le cours de l'histoire). Les tendances que nous repérons néanmoins, à la fois sur *Anarchy* et les comportements en ligne identifiés par Forrester, sont : 1) une prédominance des pratiques spectatrices (inactivité ou consultation), 2) *qui toutefois, tend à s'estomper* : c'est ce qu'attestent la figure 19 mais aussi, pour notre part, l'existence même du projet *Anarchy*, qui cherche précisément à multiplier les canaux de contribution des internautes, conduire une expérience qui leur permette de s'extraire de leur condition de téléspectateurs et de prendre part à l'écriture. C'est ici qu'*Anarchy* dépasse son simple rôle de *reflet social* et s'apparente plutôt à une promotion et une expérimentation de nouveaux modèles organisationnels, assignant désormais à la littérature une fonction de *création sociale*.

Pour conclure en quelques mots ces analyses, et les ouvrir sur le rôle social de la création contributive numérique, il nous faudrait dire que l'art retrouve une fonction éminemment politique. Nous entendons ce mot dans le sens où nombre d'œuvres qui investissent les technologies numériques cherchent précisément à exploiter le potentiel de transformation politique de celles-ci, à explorer ce potentiel à l'occasion d'œuvres d'art qui ne se prêtent plus à une investigation scientifique (en tant qu'elles reflèteraient un état des choses), mais se livrent à une expérimentation pratique (en tant qu'elles changeraient cet état des choses). Depuis *La Disparue* jusqu'à *Anarchy* en passant par les remédiatisations numériques d'*Un Conte à votre façon*, pour ne citer que quelques exemples étudiés ici, l'effort d'utiliser l'interactivité pour revisiter le cloisonnement entre auteur et lecteur est indissociable d'un effort visant à transformer la condition même de la majorité sociale, par où le sujet est identifié à un consommateur. *Anarchy* constitue un cas modèle de projet littéraire qui noue intimement le fait de devenir acteur de l'histoire – et non simple spectateur – à celui de devenir acteur de sa propre vie et acteur du monde qui nous entoure. Par-là, cette instrumentation de l'art au titre de laboratoire préparant l'évolution sociale renoue avec des expériences artistiques engagées menées dans les années 1960. Notamment, il serait particulièrement intéressant de mettre en parallèle la volonté de faire du lecteur un *acteur* grâce aux technologies réticulaires avec le « Théâtre de l'Opprimé » lancé par Augusto Boal en Amérique latine. Pour cet écrivain et dramaturge brésilien, « le théâtre dans son intégralité est nécessairement politique »[453], et la division récemment instituée sur scène entre une élite d'acteurs et une masse de spectateurs inactifs est indissociable des oppressions économiques et sociales qu'une classe dominante inflige au peuple réel. La condition déshumanisante de spectateur de théâtre (« le spectateur est toujours moins qu'un homme ») est un miroir à travers lequel

[453] BOAL, A., *Théâtre de l'opprimé*, trad. Dominique Lémann, Edition François Maspero, Paris, 1977, p.7.

on peut lire celle d'un sujet que la société a privé de ses moyens de réponse et d'action. Comme le rappelle Boal dans l'avant-propos de son ouvrage majeur *Théâtre de l'opprimé*,

> Le « théâtre », c'était le peuple libre chantant à l'air libre : le peuple était le créateur et le destinataire du spectacle théâtral, qui pouvait donc s'appeler chant dithyrambique. C'était une fête à laquelle tous pouvaient participer librement. L'aristocratie arriva et établit des divisions : certaines personnes iraient sur scène et elles seules pourraient jouer – les autres resteraient assises, réceptives, passives : ceux-là seraient les spectateurs, la masse, le peuple. Et, pour que le spectacle puisse réfléchir efficacement l'idéologie dominante, l'aristocratie établit une autre division : certains acteurs seraient les protagonistes (aristocrates) et les autres seraient le chœur, symbolisant, d'une façon ou d'une autre, la masse[454].

On retrouve ici, sous une forme bien plus politique que métaphysique, le motif shakespearien de la ressemblance entre le théâtre et l'univers des hommes – « Je tiens le monde pour ce qu'il est : un théâtre où chacun doit jouer son rôle », dit Gratiano dans *Le Marchand de Venise* (1596, I, 1). Une irrésistible analogie, dessinée dans cet extrait par des termes comme « réfléchir » ou « symboliser », fait de l'ordre scénique le reflet microscopique de l'ordre social, l'un et l'autre étant liés par une homologie structurale. Seulement, le théâtre envisagé par Boal ne se contente pas de représenter le monde : il est aussi une arme efficace pour le changer. Evoquant un propos de Marx qui identifiait les philosophes à de purs « interprètes » du monde, il montre comment le jeu théâtral peut devenir source de transformation : « Marx a dit quelque chose comme : assez ! d'une philosophie qui interprète le monde. Il faut changer la réalité. Marx aurait peut-être dit quelque chose d'approchant pour le théâtre. Il nous faut un théâtre qui nous aide à changer la réalité. Pas seulement qui aide à changer la conscience du spectateur. […] *Il faut libérer le spectateur de sa condition de spectateur*, la première oppression à laquelle le heurte le théâtre. Spectateur, tu es déjà opprimé, parce que la représentation théâtrale t'offre une vision achevée du monde, fermée ; même si tu l'approuves, tu ne peux plus la changer. Il faut libérer le spectateur de sa condition de spectateur, alors il peut se libérer d'autres oppressions ».

Cette *praxis* sociale du théâtre passe d'abord par un renouvellement de ses formes artistiques. A. Boal a expérimenté au Pérou, en Argentine et au Brésil une panoplie de nouveaux modes de jeu, qui se déroulent en extérieur où « ceux qui se trouvent là assistent à la scène par hasard. Ils doivent ignorer qu'il s'agit d'un spectacle, sinon ils redeviendraient spectateurs »[455] (théâtre-

[454] BOAL, A., *ibid*., p.7.
[455] BOAL, A., *ibid*., p.37.

invisible), ou permettent à des acteurs sociaux de jouer sur scène les problèmes concrets auxquels ils se confrontent (théâtre-forum). Augusto Boal décrit en particulier un type de théâtre-forum qu'il appelle « briser l'oppression ». Le jeu suit trois étapes : une personne qui a subi une oppression commence par la rejouer sur scène comme elle l'a vécue et subie la première fois ; elle la rejoue ensuite une deuxième fois en essayant cette fois d'agir pour rompre l'oppression, puis dernière phase, « nous changeons les rôles. L'"acteur" qui durant la deuxième étape a essayé de briser l'oppression tient maintenant le rôle de son oppresseur et l'acteur qui l'opprimait celui de l'opprimé »[456]. Il s'agit bien de jouer la réalité, à ceci près que là où le théâtre classique la joue de manière métaphorique, par un déplacement fictionnel, chacun ici joue son propre rôle et le déroulement dramatique n'est que celui de sa propre existence. C'est ainsi que le théâtre-forum n'est pas seulement représentatif, il n'est pas seulement thérapeutique comme le serait un psychodrame : il est la préparation d'une action future, il est sa répétition générale. La bénignité de la fiction sert ainsi de terrain d'expérimentation où essayer des actions et des réponses, dans l'objectif d'en faire une antichambre préparatoire à une action réelle : « Il nous faut donner au spectateur la possibilité d'*essayer* les actions révolutionnaires ; en espagnol *ensayar*, répéter, tester, vérifier avant l'action vraie, la fiction avant la réalité »[457]. Toute une partie de la pensée de Boal consiste à revivifier des métaphores qui rattachent les éléments du théâtre à ceux de la vie, métaphores si courantes et lexicalisées qu'elles sont devenues des catachrèses : la répétition générale, l'action, le spectateur, l'acteur, le héros, le drame, sont autant de termes issus de l'art de la scène qu'on applique sans cesse à la vie réelle. Il s'agit ici de les prendre de façon littérale, au pied de la lettre. C'est la même chose que nous observons quant à nous dans l'écriture littéraire : c'est en transformant le statut de l'auteur et du lecteur, en renonçant à leur division pour permettre à chacun d'être protagoniste de son histoire, individuelle et collective, que les expériences numériques contributives visent à extraire le sujet de sa docile acceptation d'un monde déjà-là pour lui redonner une place d'auteur dans sa vie et dans la société.

Nous pouvons percevoir une analogie entre le Théâtre de l'Opprimé de Boal et des expériences de décloisonnement entre les rôles sociaux qui ont été lancées dans d'autres domaines. En particulier, dans la sphère médicale et psychiatrique, la psychothérapie institutionnelle menée par François Tosquelles et Jean Oury procède d'un même geste socio-théorique consistant à refermer la dichotomie entre malades et soignants, au profit d'une commune contribution des uns et des autres à la vie de l'hôpital et surtout – là réside la recherche de création sociale – à la réforme de l'institution psychiatrique en tant que telle. L'idée était de modifier le dispositif hospitalier,

[456] BOAL, A., *ibid*., p.189.
[457] BOAL, A., *ibid*., p.185.

qui au début des années 1950, comme le note Jean Oury, fondateur de la clinique de La Borde, gardait une structure concentrationnaire, où le statut d'autorité et d'expertise des médecins leur conférait une force coercitive sur les patients presque similaire à celle de gardiens de prison. La résorption de la hiérarchie rigide entre soignés et soignants – qui n'étaient pas forcément recrutés parmi les professionnels de santé certifiés, mais incluaient aussi des artistes, des agriculteurs, des philosophes comme Félix Guattari à la clinique de La Borde –, avait alors un double objectif. Elle présentait d'abord une meilleure efficacité thérapeutique, en permettant aux psychotiques de rencontrer un personnel diversifié, assurant d'autant plus de possibilités d'échanges et de transferts ; et elle formait l'outil nécessaire pour soigner l'institution psychiatrique elle-même, pour surmonter ses rapports de domination persistants et y substituer une contribution de tous à la vie clinique (partage de tâches ménagères, ateliers créatifs ou clubs de jardinage regroupant à la fois des malades et des soignants). Dans leurs domaines respectifs, le théâtre-forum et la psychothérapie institutionnelle partagent au moins trois points essentiels. Le premier consiste à libérer le sujet d'un rôle passif prédéfini, pour lui permettre d'être *actif* dans sa propre vie ou dans son processus thérapeutique ; le second à estomper les divisions sociales pour favoriser une équitable *contribution* de tous ; et le troisième à investir l'aménagement d'un *espace* particulier – scène, hôpital – dans le but d'offrir un exemple à suivre pour l'espace plus global de la société. Ce sont ces mêmes recherches d'activité, de contribution et de microcosme exemplaire que l'on retrouve dans des projets d'écrit-lecture à l'image d'*Anarchy*[458].

Nous avons vu dans cette sous-section comment les technologies numériques réticulaires favorisaient effectivement un avènement du lecteur-comme-auteur, toutefois conçu au sens restreint d'auteur-augmentateur (*augeo*) et non d'auteur-promoteur (*augur*). Nous avons également tenté de mettre en perspective les formes littéraires qui tentent de donner voix à cet écrit-lecteur afin de fournir des pistes de réponse à un enjeu que nous avions posé dès le début de ce chapitre : la fonction sociale de l'art, comme représentation ou transformation d'une société. En rapprochant une expérience littéraire contributive comme *Anarchy* de projets de recherche-action comme le Théâtre de l'Opprimé et la psychothérapie institutionnelle, on a vu que l'espace numérique était

[458] Nous pourrions ajouter à ces exemples celui du Centre universitaire expérimental de Vincennes, fondé en 1978 à l'initiative d'Hélène Sixous et où enseignèrent des penseurs comme Foucault, Deleuze, Lyotard, Badiou ou Michel Serres, dans l'objectif de proposer une alternative pédagogique dans la mouvance des revendications de mai 1968. La réalisatrice Virginie Linhart a consacré un superbe documentaire à cette expérience qui prit fin en 1980 : *Vincennes, l'Université perdue* (diffusé sur Arte en mai 2016). Elle y montre notamment comment les relations hiérarchiques entre étudiants et enseignants s'estompaient pour constituer chacun en acteur doué d'un rôle politique. « Comment parler de toi sans te tutoyer Vincennes ? Entre tes murs, tout le monde se disait "tu", du cantinier au président de l'université, de l'étudiant au professeur ».

une occasion de retrouver un rôle de la fiction comme laboratoire d'expérimentation de ce que Jauss appelle la création sociale. Loin d'être un simple microcosme où se répercutent les dynamiques de son temps, la littérature redevient aujourd'hui plus que jamais politique.

3. L'ordre du monde

Lieu imaginaire dont mille mains rédigent les contours, *Anarchy* nous a éclairés sur le pouvoir réfléchissant de l'utopie, susceptible d'informer sur la société réelle et parfois de la transformer. Avec le mot « utopie », on ne pense pas nécessairement à un monde idéal ou parfait (du préfixe mélioratif grec *ευ*, « bien »), mais plutôt de façon générale à un lieu qui n'existe pas, une contrée chimérique qui ne se trouve nulle part ailleurs que dans la fiction (du préfixe privatif *ου*). Les utopies, rappelle Foucault, « ce sont les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels »[459]. En l'occurrence, l'utopie d'*Anarchy* nous a permis d'interroger la figure du lecteur-comme-auteur et, à l'épreuve de ce microcosme fictif, de questionner le devenir du rôle du sujet dans une société réticulaire. Nous allons maintenant quitter l'utopie pour examiner des espaces littéraires d'une autre nature : les bibliothèques.

Dans sa conférence « Les espaces autres » prononcée en 1967, Foucault décrit les bibliothèques comme des « hétérotopies » ; elles sont, comme les musées, « des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XX^{e} siècle ». Qu'est-ce donc qu'une hétérotopie, en plus de ce qu'en dit l'étymologie (un espace autre, différent) ? A la différence des non-lieux que sont les utopies, ce sont « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »[460]. La salle de cinéma, la scène de théâtre, l'espace sacré du jardin traditionnel persan, les colonies fondées en Amérique par la première vague de la colonisation anglaise, et même les cimetières :

[459] FOUCAULT, M., « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mai 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp.46-49.
[460] FOUCAULT, M., *ibid*.

voilà des hétérotopies, on en trouve à n'en pas douter dans toutes les civilisations. Pourquoi ne pas alors envisager les bibliothèques numériques, dont on a présenté deux grands modèles plus haut, comme des hétérotopies elles aussi ? Lieux et liens, espaces de lecture et de liaison entre les livres, où une continuité organique semble pour Michel Melot souder l'ordre de la collection à l'architecture du bâti, elles sont bien des espaces inscrits à même l'institution de la société qui pourtant déploient une topologie propre et différente, et exercent « une sorte d'effet de retour » sur cette dernière. Si les bibliothèques sont des espaces autres à l'intérieur du monde, peut-être entretiennent-elles deux types de rapport avec lui.

D'un côté, elles pourraient être un échantillon du monde. Ou mieux, un monde en anamorphose, où tout le divers de prime abord anarchique de l'expérience (ou des livres) prend sens et devient lisible à partir du moment où, comme la vanité des *Ambassadeurs* d'Holbein, on le regarde d'un certain point de vue. Petit monde pourvu de son ordre propre, elle laisse alors place à tout l'arbitraire des classements et des fiches où, dit la voix-off d'Alain Resnais dans *Toute la mémoire du monde*, « les mots sont emprisonnés »[461]. Un immense pouvoir revient à la partialité de ceux que les Sumériens, rapporte Alberto Manguel, appelaient les « ordonnateurs de l'univers » : les individus qui agencent le corpus de livres sont des figures quasi-démiurgiques qui ont la charge de sculpter le visible d'après leurs propres critères, éphémères et contingents. Et de l'autre côté, la bibliothèque pourrait bien être une représentation spatiale de l'esprit. De son identification à l'univers chez Borges, avec sa démesure insensée, on bondit alors vers une tout autre image de la bibliothèque : celle de l'âme humaine, de l'âme humaine qui s'universalise, par où l'individu arrive à se reconnaître dans le legs culturel que tous les autres ont créé à travers le temps. C'est cette vision qui transparaît dans un poème de Victor Hugo, où un passant tempête contre l'incendie d'une bibliothèque sous la Commune de Paris : « Mais c'est un crime inouï ! / Un crime commis par toi-même, contre toi-même, infâme ! / Mais tu viens de tuer le rayon de ton âme ! / C'est ton propre flambeau que tu viens de souffler ! / Ce que ta rage impie et folle ose brûler, / C'est ton bien, ton trésor, ta dot, ton héritage »[462]. Depuis une perspective transcendantale, la bibliothèque pourrait bien être la traduction matérielle de l'universalité de l'entendement ; loin d'être arbitraire, son ordre est dès lors nécessaire, et on ne peut le contester sous peine d'entrer en contradiction avec soi-même. Dans cette dernière sous-section, nous voulons tirer parti de la fonction réfléchissante des bibliothèques par rapport au monde ou à l'âme, pour méditer sur les problèmes qui nous occupent dans ce deuxième chapitre. D'abord, au vu des exemples qu'on a

[461] RESNAIS, A., *Toute la mémoire du monde*, Court métrage et documentaire de 22 minutes sur la Bibliothèque Nationale, 1956.
[462] HUGO, V., « A qui la faute ? », in *L'Année terrible* (1872), Gallimard, Paris, 1985.

analysés, à qui revient aujourd'hui la légitimité d'aménager l'espace du patrimoine littéraire en ligne ? La notion au cœur de cette question est la catégorisation, selon ses acteurs et ses procédures propres à l'environnement digital. Et, à partir de là, dans quelle mesure l'ordre du monde livresque nous renseigne-t-il sur l'ordre du monde numérique ? La place du lecteur dans la bibliothèque et sa relation aux textes nous apprennent-ils quelque chose de la place du sujet dans la société, et de sa relation à autrui ?

Longtemps durant, seule une infime élite d'« ordonnateurs de l'univers » ont décidé de la place de chaque chose dans ce petit monde. Pensons à la mythique bibliothèque d'Alexandrie, créée par les Ptolémée trois siècles avant notre ère et détruite à une date débattue, qui servit de modèle séculaire, « d'abord aux bibliothèques de la Rome antique, ensuite à celles de l'Orient byzantin, et plus tard à celles de l'Europe chrétienne », rappelle Alberto Manguel[463]. Non sans une frappante ressemblance avec ce qui serait plus tard la vocation universelle de Google Livres, Roger Chartier et Guglielmo Cavallo montrent à quel point cet « archétype des grandes bibliothèques hellénistiques, est à la fois "universelle" et "rationnelle" : universelle parce que vouée à la conservation des livres de tous les temps et de tout le monde connu, et rationnelle parce que les livres qu'elle détient doivent entrer dans un système de classification (voir les "catalogues" de Callimaque) par auteur, par œuvre, par contenu. Cette "universalité" et cette "rationalité" supposent l'une et l'autre la fixation écrite des textes, ainsi soumis à la critique, recopiés, enfermés dans un livre, classés et déposés parmi les autres livres »[464]. Du côté de l'*universalité*, ce projet colossal fut en effet porté par le rêve de réunir en un même lieu, géopolitiquement stratégique et voué à être le point nodal des érudits de l'époque, tous les livres du monde de tous les temps. Alberto Manguel rapporte une lettre apocryphe d'Aristée datée du II^{e} siècle avant J.-C., disant que Ptolémée I^{er} « "écrivit à tous les souverains de la Terre" pour les prier de lui envoyer les livres de toutes espèces par toutes espèces d'auteurs : "poètes, prosateurs, rhéteurs et sophistes, docteurs et devins, historiens, et aussi tous les autres". Les savants au service du roi avaient calculé que cinq cent mille rouleaux seraient nécessaires si l'on voulait réunir à Alexandrie "tous les livres de tous les peuples du monde" »[465]. Du côté de la *rationalité*, on sait que deux outils furent mis au point pour organiser cette gigantesque mémoire humaine et venir en aide à

[463] MANGUEL, A., *La Bibliothèque la nuit*, Actes Sud, 2006.
[464] CHARTIER, R. et CAVALLO, G., texte de présentation de « Choses vues, choses lues », exposition de la BNF sur la lecture, 2010. Site de l'exposition : http://expositions.bnf.fr/lecture/.
[465] MANGUEL, A., *La Bibliothèque la nuit*, *op. cit*.

ses lecteurs. Le premier est une table qui détermine la place horizontale de chacun (les « catalogues » du poète et bibliothécaire Callimaque de Cyrène) ; le second une liste qui définit leur rang hiérarchique (et qui fut établie par le bibliothécaire d'Alexandrie Aristophane de Byzance et son disciple Aristarque de Samothrace). Voici, selon les mots d'Alberto Manguel, comment Callimaque catalogua la mère des bibliothèques :

> A ce qu'il semble, le système choisi par Callimaque pour Alexandrie a moins pour base une liste ordonnée des possessions de la bibliothèque qu'une formulation préconçue de l'univers. Toute classification est arbitraire, en fin de compte. Celle que propose Callimaque paraît l'être un peu moins parce qu'elle applique le mode de pensée accepté par les intellectuels et les savants de son époque, héritier de la vision du monde des Grecs. Callimaque divise ainsi la bibliothèque en rayons ou tables (*pinakoi*), organisés en huit classes ou sujets : drame, art oratoire, poésie lyrique, législation, médecine, histoire, philosophie et divers. Il partage les œuvres longues en les faisant copier en plusieurs sections courtes appelées "livres", de manière à obtenir des rouleaux plus petits et plus commodes à manipuler. Sa gigantesque entreprise est achevée par des bibliothécaires ultérieurement, lui seul n'ayant pu aboutir au bout de sa tâche. L'ensemble des *pinakoi*, ou des tables – dont le titre officiel est : *Table de Ceux qui furent remarquables dans tous les Domaines de la Culture, ainsi que leurs œuvres* –, occupe apparemment cent vingt rouleaux[466].

Quant à la liste, qui certifie les ouvrages plus qu'elle ne les catégorise, elle est toute empreinte de l'arbitraire qui nourrit peut-être aussi les tables : élaborée par Aristophane de Byzance, elle opère une sélection des rouleaux les plus dignes d'être lus. Les heureux élus s'en virent auréolés d'une renommée qui leur permit de perdurer à travers les siècles : « Ces listes "des plus grands auteurs" (listes que, près de deux mille ans plus tard, l'érudit David Ruhnken appellerait des "canons") furent copiées jusque bien avant dans le Moyen-âge et même la Renaissance, et conférèrent l'immortalité littéraire aux écrivains qu'elles comprenaient, dont les œuvres étaient recherchées et étudiées avec assiduité. En revanche, les écrivains qui n'y figuraient pas furent considérés comme indignes d'attention et on les laissa tomber en cendres dans l'oubli. Ce long catalogue jamais réalisé des auteurs négligés nous hante par son absence »[467]. N'est-ce pas finalement étrange que cette bibliothèque, monde perdu dont l'incendie laisse planer le fantôme légendaire dans les mémoires, ne fût tout compte fait que l'œuvre d'un tout petit nombre ? En quoi la liste et le catalogue, conclus à chaque fois par une seule personne, pourraient au-delà de

[466] MANGUEL, A., *ibid.*
[467] MANGUEL, A., *ibid.*

ce point de vue subjectif avoir une portée pour tous ? Et ne retrouve-t-on pas la même universalisation du particulier dans des classifications plus récentes comme celle de Dewey, élaborée en 1876, dont nombre de subdivisions semblent ne valoir que pour un temps et une culture ?[468] La fixation immortelle d'une catégorisation pourtant issue d'un homme et d'une époque risque bien de faire de la bibliothèque un monde clôturé sur lui-même, qui cesse d'emboîter le pas aux évolutions effectives du monde réel. Surtout, elle risque de ne pas intégrer l'altérité : la pluralité des visions du monde, en dialogue les unes avec les autres.

C'est que la classification alexandrine s'inscrit dans un certain héritage philosophique : elle fut expressément conçue et ordonnée « dans le but de suivre au mieux les préceptes d'Aristote »[469]. Le Stagirite est connu pour avoir formulé, dans l'*Organon,* une des premières théories des catégories, ces différentes espèces ou modes d'accusation de l'être (le nom *Κατηγορια,* « catégories », désigne l'« accusation », tandis que l'adjectif *Κατηγορος* signifie « accusateur » et « qui trahit, qui révèle »[470]). Sa liste de dix catégories – « la substance, la quantité, la qualité, la relation, le lieu, le temps, la position, la possession, l'action, la passion »[471] – sont les dix genres invariants de l'être, si bien que la théorie aristotélicienne implique « l'hypothèse selon laquelle il y un certain schème classificateur tel que tout ce qui est, toutes les entités, peuvent être divisés en un nombre limité de classes dernières »[472]. Au cœur des antiques catalogages bibliothèques se trouve donc une conception essentialiste de la catégorisation, selon laquelle elle est tirée de l'être même et tient de lui sa véracité ; elle n'est pas inventée mais découverte, puisée à même la structure ontologique des choses dont elle retrace le découpage intime. Bien plus tard, Kant offre une tout autre pensée des catégories où il substitue, dans le geste de sa révolution copernicienne, un point de vue transcendantal à la perspective ontologique d'Aristote. La table des douze catégories énoncées dans l'Analytique transcendantale de la *Critique de la raison pure,* et organisées en quatre entrées (quantité, qualité, relation, modalité), ne sont pas celles de l'être même mais celles de l'entendement, qui chez Kant n'a jamais accès aux essences en tant que

[468] On peut s'étonner par exemple que la classe 100 mette ensemble les ouvrages associés à « Philosophie, Parapsychologie et Occultisme, Psychologie », ou que la classe 700 soit consacrée aux « Arts, Loisirs et Sports » (la division 790 tenant d'ailleurs ensemble « Loisirs et arts du spectacle. Sports », mettant sur le même plan le spectacle vivant et le sport). Certaines catégorisations d'autre part semblent datées : on ne trouve aucune division « Informatique » dans la classe 600 dédiée à la « Technologie (Sciences Appliquées) », même s'il y en a une dans la classe 000 consacrée à l'« Informatique, Information, Ouvrages généraux ».

[469] MANGUEL, A., *La Bibliothèque la nuit*, *op. cit*.

[470] BAILLY, « *Κατηγορια* » [en ligne], http://home.scarlet.be/tabularium/bailly/index.html.

[471] ARISTOTE, « Catégories » in *Organon*. *Catégories et De l'interprétation : Organon I et II*, trad. Jules Tricot, Vrin, Paris, 2000.

[472] FRED, M., « Categories in Aristotle », in *Studies in Aristotle*, Dominic O'Meara, Washington, Catholic University Press, 1981, pp. 1-25 (ma traduction). Texte original : « It is generally agreed that Aristotle's doctrine of categories involves the assumption that there is some scheme of classification such that all there is, all entities, can be divided into a limited number of ultimate classes ».

telles (les noumènes) mais seulement aux phénomènes sensibles tels qu'ils sont perçus et connus par le filtre de ces catégories qui le structurent en amont de l'expérience. Renonçant à tout découpage interne de l'être, le système catégoriel kantien expose ainsi l'ensemble des formes ou des cadres universels à travers lesquels l'entendement humain ordonne le divers du sensible : loin d'une catégorisation ontologique, il s'agit désormais d'une catégorisation épistémique centrée sur le sujet connaissant. En dépit de ce déplacement transcendantal (signifiant « ce par quoi une connaissance *a priori* est possible »[473]), la table kantienne des catégories partage avec celle d'Aristote son universalité, son exhaustivité et, pourrait-on dire, son indiscutabilité. Les douze catégories de l'entendement sont indépendantes de tout contexte, lieu, époque, culture ou particularité personnelle, car elles sont par définition a priori (antérieures à toute expérience), et universelles (ce sont les mêmes pour tout entendement possible). Cet apriorisme rend les catégories imperméables à toute évolution comme à toute variation entre les hommes : même si la structure qu'elles décrivent est subjective (ce sont les conditions sous lesquelles l'esprit peut connaître), elle n'en est pas moins objective et nécessaire (c'est ce que tous les entendements partagent, antérieurement aux différences que pourrait introduire l'intuition du réel). D'Alexandrie à Dewey, les classifications bibliothécaires semblent imprégnées de cette position philosophique forte, selon laquelle une catégorisation unique reflète le monde (dans l'ontologie aristotélicienne), ou notre représentation du monde (avec le transcendantalisme kantien).

Dans ce contexte, le tournant contributif et pluraliste des catégorisations du patrimoine littéraire en ligne pourrait s'apparenter à une véritable *révolution épistémologique*. Celle-ci traduirait une mutation philosophique profonde par laquelle on ne croit plus que le réel soit intrinsèquement modelé par un ordre tout fait, universel et immuable, mais qu'il peut être soumis à une diversité de découpages, tous construits et également légitimes. En l'absence de structuration *a priori* du monde ou de l'esprit, chaque vision du monde a droit de cité et peut valoir par elle-même, sans devoir être rapportée à une grille interprétative prédéterminée qui tiendrait lieu de modèle descriptif et prescriptif. Un tel bouleversement ne ferait d'ailleurs peut-être qu'entériner une évolution philosophique propre au XX^{e} siècle. Rappelons par exemple deux grandes objections qui ont été formulées à l'encontre des systèmes catégoriels à prétention universaliste. La première est celle du linguiste Emile Benveniste qui, dans un chapitre de ses *Problèmes de linguistique générale*, montre que les catégories « découvertes » par Aristote sont en réalité tributaires des spécificités de la langue grecque. En s'appuyant sur l'idée que la langue est un moule qui délimite et donne forme à la pensée, dont elle est, de façon souvent inconsciente, non seulement la

[473] PASCAL, G., *Pour connaître la pensée de Kant*, Bordas, 1957.

condition de « transmissibilité » mais encore de « réalisation », il montre que la table des prédicats proposée par Aristote « nous renseigne avant tout sur la structure des classes d'une langue particulière », le grec, et que ce qu'il « nous donne pour un tableau de conditions générales et permanentes n'est que la projection conceptuelle d'un état linguistique donné »[474]. Benveniste mène une analyse détaillée des dix termes mis au jour par Aristote – telle la substance, *ουσια,* qui renvoie en grec à la classe des substantifs –, pour en déduire que « ces prédicats correspondent non point à des attributs découverts dans les choses mais à une classification émanant de la langue même ». Du même coup, différents systèmes linguistiques particuliers pourraient susciter des classifications du monde différentes. Ainsi, la langue éwé parlée au Togo n'a pas un seul terme pour l'idée d'*être,* mais cinq verbes différents, dont chacun a un usage particulier : c'est bien que, par son substantif abstrait unique *ειναι,* « la structure linguistique du grec prédisposait la notion d'être à une vocation philosophique ».

Outre cette mise en évidence du rôle de la langue dans le façonnement catégoriel, une deuxième objection à l'égard des catégorisations a priori du monde est celle de la phénoménologie husserlienne. Dans le sixième tome des *Recherches logiques* (1901), Husserl travaille à une phénoménologie de la connaissance qui s'écarte à la fois du naturalisme psychologiste (supposant que les idées abstraites ont pour origine une contingence psychique) et de l'idéalisme transcendantal kantien (pour lequel l'accès au concept est antérieur à toute intuition du monde). Pour Husserl, le processus d'idéation, qui permet de saisir par l'esprit une essence ou une catégorie générale (comme le triangle, ou le chiffre trois) peut provenir de ce qu'il nomme une « intuition catégoriale », c'est-à-dire *intuition intellectuelle* des abstractions qui aurait été absolument impensable dans le système apriorique kantien. Les termes catégorématiques, soit les liaisons logiques entre des éléments empiriques, peuvent être visés en tant que tels et pour eux-mêmes par l'intentionnalité de la conscience, et ce à même l'intuition sensible. Selon un exemple que prend Husserl, la forme catégoriale de relation « *A et B* » présuppose l'intuition sensible de A et de B mais elle ne se réduit pas à ces deux visées mises ensemble : elle vise aussi un objet spécifique qui ne s'épuise ni dans l'une ni dans l'autre, la visée de leur relation (celle d'une « collection »), qui forme un objet autonome et nouveau[475]. C'est donc depuis l'intuition sensible que l'on peut accéder aux idées générales des essences et à la connaissance des catégories logiques. Ainsi, en mettant l'accent sur le rôle de la sensibilité dans l'idéation (comme Benveniste soulignait celui

[474] BENVENISTE, E., « Catégories de pensée et catégories de langue », in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966. Les quelques citations suivantes sont de la même source.
[475] HUSSERL, E., *Recherches logiques*, T.III, Recherche VI : « Eléments d'une élucidation phénoménologique de la connaissance », trad. Hubert Elie, Lothar Kelkel et René Schérer, PUF, Paris, 1963.

de la particularité linguistique), Husserl met à mal la possibilité même d'un pré-découpage a priori de l'esprit, et ouvre la voie vers des processus de catégorisation fécondés par la rencontre empirique. Il nous semble alors que le tournant participatif des catégorisations littéraires, par le vote (Google Livres) ou par les folksonomies (Wikisource), reflète une rupture épistémologique qui fait de l'ordre du monde, non pas une objectivité a priori, mais le fruit d'un dialogue inter-subjectif entre plusieurs versions du monde.

Quelle signification politique peut-on maintenant attribuer à cette mutation ? Qu'est-ce que le changement du rapport des lecteurs avec la bibliothèque, dont l'ordre est nourri de leur participation collective, nous dit de la relation des sujets avec la collectivité qui les entoure ? En raison de la complicité entre lecture, espace et pouvoir qui forme la trame de ce deuxième chapitre, et si par ailleurs, le web a dès son plus jeune âge été comparé à une immense bibliothèque[476], alors il se peut que l'ordre de cette hétérotopie ait quelque rapport avec celui de la société. A travers le devenir contributif de la catégorisation et de la certification des textes, il s'agit de questionner tout un imaginaire : celui d'un régime sociopolitique qui serait renouvelé en profondeur par les technologies du réseau, en faveur de l'auto-organisation et de l'innovation ascendante. Dominique Cardon le dit bien : « Social, libertaire, communiste ? On prête à Internet toute sorte d'inconscient politique. Il valoriserait les individus et la libre initiative ; il subvertirait l'autorité ; il transformerait en bien commun ce que d'autres voudraient privatiser, et ainsi de suite ». Du même coup, poursuit-il, « Si la nébuleuse Internet doit être examinée attentivement, c'est parce qu'elle constitue un laboratoire, à l'échelle planétaire, des alternatives à la démocratie représentative »[477]. Il y a bien des enjeux politiques monumentaux dans la bibliothèque : savoir qui décide du lieu où ranger les œuvres et de la manière de les organiser, c'est savoir à qui reviennent les rênes du gouvernement de ce petit monde. La forme politique qui sied aux bibliothèques numériques que nous avons présentées est-elle une forme démocratique (souveraineté du peuple et de tous) ? Une forme acratique, voire anarchique (l'ordre sans le pouvoir ?)
A l'évidence, nos deux modèles de bibliothèques électroniques ne sont pas exempts de pouvoir. On peut donner trois raisons à cela. D'abord, comme on l'a vu, l'*autorité* n'y est pas subvertie : elle est présente sous d'autres visages que ceux qui ont servi classiquement à l'analyser (maître-élève, gouvernant-gouverné, etc.). Pour se légitimer elles-mêmes, gagner une crédibilité et une

[476] Un article très éclairant sur le sujet : MENON, B., « Web et bibliothèques, entre métaphore et mimèsis », Journée d'étude du groupe TICIS-SFSIC : « Le web a-t-il un sens ? », décembre 2010, Paris [en ligne], https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00647868/document.
[477] CARDON, D., *La Démocratie internet*, *op. cit*., Introduction.

fiabilité équivalentes à celles des institutions déjà en place dans le monde imprimé, elles se sont dotées d'autorités qui surplombent le dispositif et lui donnent une garantie de confiance : autorité de l'algorithme (PageRank) sur Google Livres, autorité de la procédure (discipline scripturale et éditoriale) pour Wikisource. Au-delà des conduites individuelles, ces deux sortes d'autorités autonomisées de toute incarnation personnelle veillent au fonctionnement de l'ensemble, délimitent l'espace du possible et du légitime. En deuxième lieu, les relations d'*influence* sont présentes dans l'une comme dans l'autre. Avec Google, on a montré comment le PageRank, en comptabilisant les hyperliens entrants vers chaque page, opère aussi une pondération des pages votantes selon leur *influence weight*. Tout le monde a théoriquement une voix, mais toutes ces voix n'ont pas le même poids. Avec Wikisource, et les projets Wikimédia en général, une hiérarchie statutaire restitue également une inégalité entre les contributeurs qui affecte leur pouvoir d'action et le spectre de leurs compétences autorisées. Cette hiérarchisation résulte d'une procédure délibérative, par contraste avec le PageRank où elle est automatisée dans l'algorithme, mais elle n'exclut pas pour autant tout rapport d'influence : les contributeurs qui se présentent aux élections administratives et bureaucratiques auront d'autant plus de chances d'être élus s'ils sont connus des autres, et avant cela s'ils ont beaucoup contribué, s'ils montrent un degré élevé d'engagement sur la plateforme. L'influence est construite et doit se mériter, elle couronne des actions et non pas une « importance », mais elle n'en existe pas moins. En troisième lieu, il y a à l'échelle du web tout entier des rapports de *domination* entre les bibliothèques. On avait signalé une question de taille – taille à la fois du corpus, et des moyens humains et économiques qui le font vivre – : de ce point de vue, il n'y a pas de commune mesure entre Google Livres et ses rivales bénévoles que sont Wikisource, le Projet Gutenberg, Europeana ou encore les Classiques des Sciences Sociales. Le gigantisme de l'entreprise Google, maintes fois dénoncée pour abus de position dominante[478], faisant parfois planer le spectre orwellien d'une dangereuse collision entre avoir, savoir et pouvoir, nous impose de ne pas la traiter sur le même plan que toutes les autres. Si la vocation universelle, l'accessibilité et la gratuité de cette bibliothèque semblent à certains égards en faire une réalisation de l'idéal des Lumières et d'une République des lettres grandeur nature, Robert Darnton rappelle pourtant que « Les philosophes du XVIII^{e} siècle considéraient les situations de monopole comme le principal obstacle à la diffusion du savoir – ils en voulaient notamment à la Compagnie des imprimeurs de Londres et à la Guilde des libraires

[478] Citons par exemple la « communication de griefs » qui lui a été présentée par la Commission Européenne en avril 2015, ou plus récemment l'accusation d'abus de position dominante par Bruxelles au sujet du Smartphone Android en avril 2016.

de Paris, qui se dressaient contre la libre circulation des livres »[479]. Il est vrai, ajoute l'historien, que « Google n'est pas une guilde et ne se conçoit pas comme un monopole. La société poursuit même un objectif louable, qui est de promouvoir l'accès à l'information. Mais l'accord qu'elle a signé [le 28 octobre 2008, suite à la *Class action* d'un collectif d'auteurs et d'éditeurs] la rend invulnérable à toute forme de concurrence ».

Le monde des bibliothèques numériques a beau promouvoir la catégorisation pluraliste et contributive, au détriment d'un ordre du monde édicté d'autorité par le haut, il n'est pas pour autant une anarchie. C'est un ordre accompagné de pouvoir, et qui passe par des relations de pouvoir, que celles-ci se situent au niveau de chaque bibliothèque (fabrique de l'*autorité* du dispositif), au niveau de la collectivité qui les anime (*influence* des pages et des contributeurs), ou au niveau du web tout entier, cet univers où coexistent leurs différents espaces (*domination* de Google sur les autres bibliothèques). Alors, si l'anarchie d'une société parfaitement horizontale est un vieux rêve qu'elles ont rapidement refermé, peut-être peut-on les rattacher à un régime démocratique de catégorisation, un ordre du monde qui résulte du débat entre tous. Mais de quelle démocratie s'agit-il, pour peu que cette analogie soit pertinente ?

Il y a sans doute un aspect que nous avons négligé tout au long de notre exposé de ces bibliothèques. C'est le social, l'échange. Hétérotopies, les bibliothèques physiques ont été qualifiées depuis quelques années de « troisième lieu » (ou de « tiers-lieu ») par certains sociologues. De quoi s'agit-il ? Cette expression a été créée dans les années 1980 par Ray Oldenburg, professeur de sociologie urbaine à l'Université Pensacola (Floride), pour caractériser un espace distinct à la fois de celui du foyer (premier lieu) et de celui du travail (deuxième lieu). Au-delà de ce qu'il n'est pas, le chercheur donne au troisième lieu plusieurs caractérisations positives, que rappellent un mémoire et un article très éclairants de Mathilde Servet, conservatrice à la Bibliothèque nationale de France. Le troisième lieu c'est : 1/ « un espace neutre et vivant », qui ouvre des opportunités de rencontre et d'échange informel, c'est 2/ « un lieu d'habitués », qui joue un rôle de « facilitateur » social contre la solitude et l'ennui ; 3/ on y est « comme à la maison » (*home away from home*) grâce à un ancrage physique et un sentiment d'appartenance ; 4/ il incarne un « œcuménisme social », en tant que terreau de sociabilité qui mêle des populations variées ; et 5/ c'est un cadre propice au débat (les tiers-lieux « revêtent une fonction politique : ils encouragent l'épanouissement de l'esprit démocratique en offrant un cadre propice à l'échange, au

[479] DARNTON, R., *op. cit.*

débat public »[480]). Il faut ajouter avec Mathilde Servet que la démarche de Ray Oldenburg s'inscrit dans la filiation de l'Ecole de Chicago – un « courant sociologique qui appréhende la ville comme un laboratoire du social et explore les rapports entre agencement de l'espace et phénomènes sociaux, entre ville et société ». C'est qu'à travers les hétérotopies que sont les troisièmes lieux, lieux avant tout destinés à faire du lien, il s'agit de lutter contre l'étiolement du lien social survenu après la seconde guerre mondiale, surtout selon le sociologue avec l'urbanisme américain fondé sur les *automobile suburbs*. Les tiers-lieux font figure d'exception dans le tissu urbain, ils s'inscrivent dans le territoire tout en inventant un espace propre, qui permet de redonner vie au lien social et au rôle participatif des individus dans la société, rôle dont la télévision, pour Oldenburg, a contribué à les priver.

Les parcs, les pubs anglais ou les cafés sont des exemples-types de troisièmes lieux. Qu'en est-il des bibliothèques ? Mathilde Servet explique comment ce concept a été réinvesti pour décrire les modèles innovants de bibliothèques (comme celle de Chicago ou l'OBA d'Amsterdam), par le sociologue Robert Putnam, l'historien des bibliothèques Alistair Black, le journaliste et philosophe Michaël Zeeman notamment. Les bibliothèques qui peuvent être qualifiées de troisième lieu en épousent en effet les principes : un ancrage physique fort, qui se traduit par exemple par le « zoning » où l'espace de la bibliothèque est découpé en différentes pièces qui laissent cohabiter différents usages ; une vocation sociale affirmée qui cherche à retrouver le lien communautaire ; une nouvelle approche de la culture, qui fait place à des « lecteurs omnivores » sans se limiter à une conception restreinte de la « légitimité culturelle » ; et encore, une capacité par les lecteurs d'appropriation et de modelage du lieu. Les bibliothèques tiers-lieux sont en étroite relation avec la rhétorique contributive du web : « L'usager se fait souvent co-créateur, producteur de contenus. Les pratiques collaboratives du web 2.0 sont importées en bibliothèque : *open podiums* destinés aux créations musicales et littéraires, productions culturelles collectives, possibilité d'emprunter les réalisations d'usagers (projet Demotek en Europe du Nord). A Heerhugowaard, aux Pays-Bas, deux classes d'école primaire ont même travaillé avec les architectes à la conception du bâtiment »[481]. S'il est vrai que le concept de troisième lieu peut être discuté, qu'il a fait l'objet d'exploitations commerciales (Starbucks en a fait sa clé de voûte marketing), il nous rappelle toutefois une chose essentielle : c'est que les bibliothèques ne sont pas que des lieux de conservation et de classification des livres, une mémoire morte en quelque sorte, qui sert de « mouroir où le livresque suit l'arbitraire des classifications, où la pensée, estampillée,

[480] SERVET, M., « Les bibliothèques troisième lieu », *Bulletin des bibliothèques de France* (*BBF*), n°4, 2010, pp.57-63 [en ligne], http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-04-0057-001.
[481] SERVET, M., *ibid.*

étiquetée, est reléguée au passif de l'histoire », disait encore la voix-off d'Alain Resnais à propos de la Bibliothèque nationale[482]. Ce sont des lieux destinés à créer du lien : pas uniquement entre les livres, mais entre les hommes.

Et c'est peut-être cette dimension-là qui manque aux bibliothèques numériques, en particulier à leur matrice si dominante qu'est Google Livres, qui leur manque pour être véritablement qualifiées de démocraties. Il manque à cette gigantesque Ecclésia où tout le monde est capable de voter une Agora où les personnes puissent aussi discuter, il manque à l'espace où le classement se fait à plusieurs un espace où l'on puisse également lire ensemble, être ensemble. On pourrait se dire : cette absence s'explique par le virtuel. C'est parce que Google Livres est une bibliothèque numérique, informatiquement séparée de la chair du monde, qu'elle ne permet pas l'ancrage physique qui tisse un lien entre des individus qui ne sont pas de purs esprits mais vivent avant tout dans leur corps. Mais il nous semble que le numérique n'est pas ici en cause : il n'est pas incompatible avec une véritable *présence en ligne*, présence corporelle, qui se traduit dans d'autres dispositifs par des indices visuels (les « trois petits points » sur Facebook qui indiquent que l'autre est *en train d'*écrire, le regard sur Skype qui permet de voir l'autre et de nouer avec lui une relation de co-présence[483]). Google Livres se réduit à un pur espace d'*accessibilité* aux livres, sans s'accompagner d'un espace de *lecture*, de consultation effective qui nourrit un être-ensemble. Elle met certes en œuvre une catégorisation du monde démocratique où chacun a voix au chapitre, mais c'est une démocratie sans chair, une démocratie qui laisse chacun dans une solitude active au lieu de rapprocher les uns et les autres. Alors oui, ce paradigme contemporain de la bibliothèque met en œuvre un ordre du monde démocratique : encore faut-il distinguer, à l'intérieur de l'idée démocratique, la participation et le partage – Google Livres favorise la première mais nous éloigne peut-être du second.

Au final, cette participation sans partage rencontre peut-être certains traits, ou disons, certains travers de la société réticulaire dont on voit les balbutiements à l'heure du web 2.0. Une société où chacun peut davantage agir et se faire lire par les autres ne va pas forcément de pair avec un surcroît de sociabilité. Tout dépend bien sûr de l'usage qui est fait de ces plateformes, mais il est vrai que dans les réseaux sociaux, le réseau ne fait pas nécessairement le lien, que l'on peut y interagir sans forcément partager, y communiquer sans forcément échanger. S'il fallait faire une herméneutique du sujet social, du rapport entre une personne et autrui ou la collectivité où il s'insère, au miroir de la place du lecteur dans les bibliothèques numériques construites sur le

[482] RESNAIS, A., *op. cit*.

[483] Cette réflexion s'inspire des travaux de Peppe Cavallari sur la présence en ligne, dans son travail de doctorat *Pour un existentialisme numérique* dirigé par François-David Sebbah (UTC) et Marcello Vitali-Rosati (UdeM).

modèle de Google Livres, alors ce miroir nous réfléchirait une condition où chacun a vraiment un rôle participatif dans le monde mais où la participation risque de ressembler à un gigantesque collage de monologues. A défaut d'espaces de partage pour soutenir et animer nos espaces de catalogage, de dispositifs de dialogue où la présence en ligne donne vie et cœur à une sociabilité sinon réduite à la juxtaposition de solitudes connectées, ces bibliothèques se réduiraient alors à des lieux qui n'unissent rien, qui séparent efficacement les ouvrages en classes et en fiches sans souder les lecteurs qui les partagent. Ce seraient les plus redoutables et puissantes machines du monde à créer des liens entre les livres, autant qu'elles seraient curieusement impuissantes pour créer des liens entre les êtres.

Dans cette dernière sous-section, où nous avons faire un retour sur les bibliothèques numériques décrites *infra* (II.B.3) pour essayer à leur tour de les lire comme des métonymies de la condition du sujet dans la société, nous avons commencé par montrer que leur catégorisation des œuvres, plurielle et contributive, entérinait une véritable révolution *épistémologique*. Mais nous voyons à présent qu'elles ne sont pas pour autant une révolution *sociale*. Chacun peut choisir la place où vont les choses, dire son petit mot sur l'organisation du monde littéraire, mais chacun reste à sa place : le web des bibliothèques fait bouger les lignes des livres ; elles font beaucoup moins bouger celles qui séparent leurs lecteurs.

Résultats et questions

Que devient le lecteur en société, à l'heure où nous lisons de plus en plus à l'écran et en ligne ? Et qu'est-ce que ces mutations peuvent nous apprendre sur le devenir du sujet en société ? Telles sont les questions qui ont formé l'horizon de notre deuxième chapitre. Dans une réflexion dont l'objectif est de saisir les liens entre transformation de la lecture et transformation de la subjectivité, nous avons cherché à interroger notre rapport aux autres et à la collectivité humaine, tels qu'ils sont médiés par notre rapport au texte littéraire. Cette interrogation s'est déclinée en deux questions dont l'association a tissé le fil directeur de nos analyses. La première consiste à mettre en lumière les rapports de pouvoir que font surgir les nouvelles pratiques lectrices. Ces rapports de pouvoir, ce sont ceux qui se dessinent entre les différents acteurs de la textualité, l'auteur, le lecteur, l'éditeur et le bibliothécaire en particulier, et qui font du champ littéraire, dans la lignée

de la pensée bourdieusienne, un microcosme social en tension où les dynamiques relationnelles cristallisent des forces inégales. Dans cet équilibre toujours précaire, le lecteur incarne un objet d'étude privilégié. Jadis tiers-état de la littérature, relégué à la condition passive d'un récepteur qui jouit après-coup de la création d'un autre, il serait peut-être en passe d'en devenir un acteur central, faisant de l'informatique et du web la réalisation matérielle des théories qui, de l'Ecole de Constance à la critique poststructuraliste, voyaient en lui le point nodal du fait littéraire. Ce lecteur phénix qui naît ou qui renaît de ses cendres, au point peut-être de devenir le barycentre de l'œuvre écrite, nous avons voulu savoir à quoi il ressemble, en quoi consistent ses nouvelles prérogatives d'acteur de ce dont il n'aurait été tantôt que spectateur, et surtout, dans un champ où les pouvoirs se déplacent sans jamais s'éteindre, quel nouvel équilibre des forces il entretient avec les autres.

Mais ce lecteur d'une certaine façon, c'est peut-être nous. « Nous », simples citoyens, lecteurs courants ou amateurs, individus qui ne pouvons tirer de gloire d'aucune création *ex nihilo* dont la signature nous donnerait un rang, un statut, une renommée, figure du commun que les modes de vie et de pensée hérités du capitalisme fordiste ont longuement identifiée à celle du consommateur. C'est pourquoi, à travers l'hypothèse d'une sortie du lecteur de son état de consommateur culturel, nous avons envisagé celle d'une sortie du citoyen de sa condition de spectateur du monde, et à travers l'idée d'une résorption de la division des rôles à l'intérieur de la production écrite, celle d'une résorption du cloisonnement des rôles sociaux et économiques. Ainsi, notre pari a été de concevoir une articulation, elle-même toujours à interroger plutôt que de la prendre pour un axiome, entre le devenir du lecteur dans la sphère littéraire et celui du sujet relationnel dans une société redéfinie par le tournant computationnel. En questionnant le statut de la littérature dans le changement politique, comme reflet typique ou laboratoire de ce dernier, notre deuxième point d'interrogation a donc été de voir ce que les métamorphoses de *l'aesthetis* lectrice pouvaient nous apprendre sur celles de la *praxis* sociale. Entre métonymie exemplaire et avant-garde opératoire, nous avons donc cherché à interpréter le devenir du lire comme un devenir de l'ordre collectif.

Pour appréhender ces deux questions et leur articulation, nous avons procédé en trois moments. Dans une première section, avons cherché à expliciter le cadre théorique et les fondements de notre démarche (**II.A**). Pour ce faire, après avoir justifié l'approche que nous venons de rappeler et avoir exposé les grands débats où elle s'inscrit (le discours sur l'hypertexte comme matérialisation de la mort de l'auteur, et le discours sur Internet comme avènement d'une société horizontale émancipée des anciens pouvoirs), nous avons opéré une clarification conceptuelle de la nébuleuse de notions attachées à celle du *pouvoir*, terme-clé de tout ce chapitre. Autre terme-

clé, celui d'*espace* a occupé notre dernière sous-section où nous avons essayé, avec Genette, de distinguer une pluralité de spatialités du fait littéraire, pour formuler les problèmes que soulève leur conversion numérique. Dans un deuxième temps, nous avons mis ces questions à l'épreuve de cas de terrain (**II.B**). La lecture de différentes versions d'*Un Conte à votre façon* de Queneau nous a permis d'interroger le pouvoir du lecteur sur la lettre du texte (capacité). Une description du projet *Anarchy* de France Télévisions a été l'occasion d'examiner les relations d'influence entre lecteurs-scripteurs dans un récit numérique à mille mains (influence). La présentation de deux modèles de bibliothèques numériques, Google Livres et Wikisource, dont nous avons interprété les dispositifs d'autorisation à l'appui de la pensée de Jack Goody sur les technologies intellectuelles, nous a permis d'interroger le rôle des lecteurs courants dans la catégorisation de la culture littéraire (autorité). En croisant ces différents types d'espaces avec les pouvoirs qu'ils engagent, nous avons ainsi voulu observer trois gestes qui semblaient faire du lecteur numérique l'acteur central du fait littéraire : modification du texte, augmentation de l'œuvre, et classification du patrimoine.

C'est dans la troisième section que nous avons proposé des retours interprétatifs sur ces observations (**II.C**). Notre principal apport a ici consisté à formuler des distinctions conceptuelles à même d'éclairer les débats qu'elles mettent en jeu. D'abord, pour nous situer face à la thèse du lecteur numérique comme *éditeur* de l'espace phénoménal du texte, nous avons montré qu'une différence cruciale séparait la liberté de parcourir un espace et la liberté de l'aménager, et que la question de la capacité du lecteur ne répondait pas à une opposition binaire papier/numérique mais à un ensemble complexe de facteurs (formats, compétences et péritextes). En liant ce problème à la vision transhumaniste de la technique comme capacitation de l'individu, nous avons suggéré qu'une différentiation corollaire devait être mise au jour entre la capacité permise par l'outil (la simple mise à disposition de fonctions nouvelles), et le concept de capabilité proposé par Amartya Sen (leur utilisation éclairée et équitable), qui serait tributaire dans notre cas d'une politique de la lecture numérique (II.C.1). Ensuite, notre retour sur *Anarchy* a eu pour objectif d'en apprendre davantage sur la figure du lecteur-comme-*auteur* (Joyce), telle qu'elle verrait le jour à l'heure de récits collectifs participatifs. Une distinction entre deux sens de la notion d'auteur, comme augmentateur des écrits d'autrui (*augeo*) ou comme promoteur d'une création originale (*augur*), nous a conduits à proposer une réponse nuancée à ce débat, que nous avons mise en rapport avec les ramifications internes du web 2.0 (des pratiques consultatives aux pratiques contributives). Cet examen fut l'occasion de méditer sur le rôle social de l'art, en particulier de la fonction lectrice : au prix d'une remise en cause de l'autonomie des champs, celui-ci retrouve une vocation profonde d'avant-garde politique (II.C.2). Enfin, notre herméneutique des grands

modèles de bibliothèques numériques que sont Google Livres et Wikisource s'est focalisée sur la question de la catégorisation littéraire, où, dans le sillage des réflexions de l'IRI, nous avons vu un enjeu central du lien entre espace et pouvoir. Nos analyses nous ont fait parvenir à l'idée que les pratiques contributives de l'indexation livresque qu'elles promeuvent, chacune avec des processus et des esprits très hétérogènes, reflétaient une révolution épistémologique par rapport aux philosophies aprioriques de l'ordre du monde. Mais celle-ci à notre sens n'était aucunement synonyme d'une révolution sociale, la participation à l'organisation spatiale n'allant pas forcément de pair avec le partage du lire-ensemble et la chair d'une présence (II.C.3).

Que pouvons-nous donc retenir de ce parcours ? Nous avons cherché à penser l'espace littéraire comme un espace qui nous éclaire sur le monde réel. Parce que la lettre du texte est un micro-*territoire* semblable à celui d'une ville (Michel de Certeau), parce que l'ailleurs fictif du récit est une *utopie* qui réfléchit le monde de manière directe ou inverse, et parce que la bibliothèque est une *hétérotopie* qui le conforte ou le dérange (Foucault), la façon de lire ces espaces miniaturisés ou irréels a beaucoup à dire sur la façon dont on lit la société où l'on vit. Alors peut-être pouvons-nous penser la lecture numérique comme un miroir de la lecture de notre collectivité humaine, miroir esthétique qui à la fois réfléchit et infléchit le politique. Le miroir, c'est pour Foucault cet entre-deux entre l'utopie et l'hétérotopie : l'utopie parce qu'il est sans lieu, qu'en lui « je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface », et hétérotopie parce que « dans la mesure où le miroir existe réellement, […] il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. A partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis »[484]. Nous considérons ainsi le devenir numérique de la lecture comme miroir du devenir numérique de la société, qui répercute le déplacement de ses rapports de force et ses inégalités persistantes, qui reflète un idéal d'horizontalisation très contemporain avec les maux qu'il ne permet pas de corriger, ses disparités sociales et ses solitudes, mais qui parfois, depuis l'ailleurs où l'art offre une image décalée du monde, nous aide par le reflet à modifier le modèle.

En interrogeant le lien entre lecture et subjectivité à l'heure numérique, nous avons cherché au premier chapitre à comprendre l'effet des nouvelles pratiques sur le lecteur comme sujet d'une expérience littéraire. Nos réflexions nous ont amenés à l'idée que, loin d'une crise de la lecture

[484] FOUCAULT, M., « Des espaces autres », *op. cit.*

ou du processus esthétique, le milieu numérique nous informe sur ce qu'est un sujet-lecteur, il constitue plus encore une hypotypose du lecteur qui nous fait vivre avec une intensité singulière les propriétés parfois silencieuses de la rencontre textuelle. Se heurtant ensuite aux conflits qu'a fait apparaître cette image abstraite et générique « *du* » lecteur, nous avons cherché au deuxième chapitre à plonger dans la disparité *des* acteurs du texte, pour questionner le bouleversement de leurs rapports de pouvoir et leur signification politique et sociale. Nous en sommes arrivés à la conclusion que le numérique, tel un miroir, était un milieu à la fois informatif et transformateur de l'ordre collectif propre à une société réticulaire. Si les mutations du régime perceptif répercutent celles de l'ordre politique, la création contemporaine semble de plus en plus assumer un rôle d'avant-garde qui en ferait la mise à l'épreuve, le banc d'essai de transformations possibles. Ces deux moments sont destinés l'un et l'autre à nous amener au chapitre que nous allons commencer à présent, sur la manière dont le lire numérique infléchit la lecture de l'existence. Après nous être concentrés sur les divisions, nouvelles ou anciennes, que fait surgir l'ordre numérique de la lecture, nous voulons maintenant prêter attention aux leviers de rassemblement qu'il porte, sur la manière dont ma nouvelle expérience du texte me permet de prendre conscience d'un *moi* et de construire mon unité. Ceci implique de revenir au sujet individuel, ce sujet esthétique que nous avions délaissé à la fin du premier chapitre pour son caractère trop universel et consensuel, à ceci près que notre point de départ cette fois sera un sujet d'emblée clivé, multiple, désormais éclairé par les tensions, paradoxes et disparités qu'a mises au jour le deuxième chapitre.

Cette dernière phase constitue vraiment le cœur de notre enquête. Mais tout en s'imprégnant de ce que nous avons vu jusqu'à présent, en tentant de l'approfondir, elle est peut-être aussi la plus incertaine, nous nous y aventurons en étant très peu sûrs de nous. Le manque de recul historique, notre immersion contemporaine dans les objets concernés et la complexité de leurs enjeux, s'ils garantissent notre enthousiasme, nous appellent en même temps à les examiner avec prudence. Dans ce chapitre et à partir du précédent, nous cherchons à opérer plusieurs déplacements. Nous nous penchions dans les pages qui précèdent sur le rapport entre la lecture, l'*espace* et le pouvoir : il s'agira maintenant de nous concentrer sur le *temps*, sur la temporalité vécue et le fil de l'existence tel que la lecture littéraire en fournit un modèle interprétatif. Là où nous voulions lire la condition du lecteur comme *métonymie* de la condition du sujet en société, nous tenterons désormais de l'envisager comme *métaphore* de la vie, d'associer notre cheminement dans un texte avec celui que nous traçons à travers les âges et les péripéties de l'expérience. Dès lors, ce n'est plus tellement le sujet comme *citoyen* qui nous occupe, mais le sujet comme personne capable de s'identifier à des personnages, plaçant la notion d'*identité* au cœur de notre enquête. Nous avons l'intuition en effet – intuition qui reste à étayer et à explorer à défaut de la vérifier

– que si les histoires que nous lisons façonnent la manière dont nous nous représentons notre propre histoire, la matérialité du texte qui les porte a peut-être, elle aussi, un rôle à y jouer. C'est peut-être, à travers les mutations organologiques, esthétiques et politiques que nous avons étudiées jusqu'ici, une véritable mutation de l'herméneutique du soi qui se découvre, une façon de se connaître et de se comprendre renouvelée en profondeur par les nouveaux médias littéraires. Comment en effet percevons-nous notre propre vie lorsque l'hyperlien supplante la ligne, que le réseau succède à la clôture de l'œuvre et le *work-in-progress* interactif à l'histoire achevée ? Quelle est l'influence de la littérature, et plus encore de l'inscription matérielle de la littérature, sur la manière dont nous lisons notre propre existence ?

Donner une « réponse » à de telles questions est un horizon que nous ne chercherons même pas à approcher, tant nous sommes aujourd'hui au cœur des métamorphoses qu'elles interrogent et qui sont elles-mêmes toujours mouvantes. En reconnaissant que le recul, le matériau empirique et les outils nous font défaut pour percer ces énigmes, nous serions déjà heureux, en attendant, de poser de bonnes questions pour des recherches à suivre.

Chapitre III. Le lecteur de soi-même

Maître de l'esthétisme dandy, Oscar Wilde est aussi un maître du paradoxe. Dans « Le déclin du mensonge », court essai sous forme de dialogue publié dans le recueil *Intentions*, il fait dire à son acolyte fictif Vivian : « la vie imite l'art bien plus que l'art n'imite la vie »[485]. Avec ce retournement un brin provocateur de la *mimêsis* aristotélicienne, l'auteur du *Portrait de Dorian Gray* se livre lui aussi à un jeu de miroirs, une inversion entre le reflet et le modèle. Car en effet comme se le demande Baudelaire, laquelle est la vraie et laquelle l'idéale, entre une créature de chair et son prolongement imaginaire[486] ? Ne fait-on pas erreur parfois, en prenant pour modèle originaire ce qui n'en est que l'ombre portée ? S'il y a bien un rapport de ressemblance entre l'art et la vie, il prend chez Oscar Wilde un tour bien plus insolite que les théories mimétiques auxquelles nous a habitués le réalisme. La peinture ne ressemble pas à un paysage, c'est l'inverse : le paysage redécouvert et renouvelé par nos yeux que le pinceau a autrement ouverts finit par ressembler à la peinture, qui loin d'être la traduction pigmentée du monde transforme le visible. L'esthétique a un pouvoir sur la vie, pouvoir de métamorphose qu'inaugure une conversion du regard. Car le réel n'est jamais figé : devenir perpétuel par lequel notre rencontre en compose et recompose le puzzle phénoménal, il est l'œuvre sans cesse mouvante de ce qu'on y voit. Que verrions-nous d'une ville, que verrions-nous même d'une vie si les artistes, ces artisans du regard que décrivait Bergson[487], ne nous aidaient pas à en dégager certaines saillances, à trouver de belles continuités dans le flux incessant du divers insensé, à accrocher notre attention à un détail, la nouer à un rêve ? Aurions-nous vraiment pu voir les brouillards de Londres,

[485] WILDE, O., « Le déclin du mensonge », *Intentions*, trad. Dominique Fernandez, Editions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », Bruxelles, 1986.
[486] BAUDELAIRE, C., « Laquelle est la vraie ? », *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose*, Le Livre de Poche, 2003.
[487] On se souvient en particulier de la fonction que Bergson donne à l'esthétique dans « Quel est l'objet de l'art ? » (*Le Rire*, chapitre III) : l'artiste « nous détachera des préjugés de forme et de couleur qui s'interposaient entre notre œil et la réalité. Et il réalisera ainsi la plus haute ambition de l'art, qui est ici de nous révéler la nature ». Il opère avant tout une conversion de l'attention, perçant le voile que l'habitude et la simplification pragmatique du langage ont glissé entre notre perception et le devenir toujours mouvant de la réalité. « Ainsi, qu'il soit peinture, sculpture, poésie ou musique, l'art n'a d'autre objet que d'écarter les symboles pratiquement utiles, les généralités conventionnellement et socialement acceptées, enfin tout ce qui nous masque la réalité, pour nous mettre face à face à la réalité même ». Ce n'est donc que d'un « malentendu » qu'est né le débat entre le réalisme et l'idéalisme en art : celui-ci « n'est sûrement qu'une vision plus directe de la réalité » grâce au dévoilement de l'idéal, de sorte « c'est à force d'idéalité seulement qu'on reprend contact avec la réalité ».

en faire un élément quotidien et légendaire qui signe l'ambiance de la capitale britannique, si Turner, en les mettant en peinture, ne les avait pas mis au monde ? A vrai dire, ce sont tous les arts peu importe le genre, qui font de la vie ce qu'elle est en croyant seulement la mettre en lumière. La littérature a cette force de révélation transformatrice, faisant dire à l'écrivain irlandais que « Le dix-neuvième siècle, tel que nous le connaissons, est, pour une grande part, une invention de Balzac ». L'étrange ordinaire de la grande ville moderne, lui aussi, puise bien des effrois et des énigmes qui en font toute la couleur locale, dans l'invention des artistes : « A qui donc, sinon aux impressionnistes, devons-nous ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? »[488]. Poètes et peintres, sculpteurs et prosateurs : voilà autant de mots pour dire créateurs du monde. On ne le découvre jamais qu'en l'inventant.

C'est cette inversion de la *mimêsis* qui fonde l'idée de notre dernier chapitre. Longtemps sans doute, nous avons perçu notre vie sur le modèle du livre, peut-être même plus particulièrement sur celui du roman : ce long fleuve balzacien dont d'innombrables vagues secouent la linéarité, cette quête du protagoniste de la naissance à la mort de son histoire, de la première à la dernière page de l'œuvre qui la conte, de l'ouverture du regard à sa clôture en un suspense définitif, d'un parcours dont les accidents narratifs n'empêchent jamais l'unité. Penser que le livre et le roman sont un modèle pour la vie n'invalide aucunement la proposition contraire. Symétriquement, il se pourrait bien que d'abord, le livre et le roman ont reflété dans leurs traits caractéristiques le tour d'existences qui ont fini par se mettre à leur image. Bovary en puissance, gardant quelque part au fond de nous un souffle de vent du moulin de Don Quichotte, n'avons-nous pas tendance à vivre comme dans un roman, à dramatiser certains événements là où d'autres ne sont que des intrigues secondaires, à unifier le disparate de notre destin en une continuité personnelle qui fait toute notre identité, à percevoir le déroulement d'une histoire dans notre cheminement terrestre, malgré son découpage en autant de chapitres qu'il y a d'époques de la vie ? Mais alors, quand les livres que nous lisons sont de moins en moins des romans classiques balzaciens, quand leur linéarité s'effrite au profit de bifurcations hypertextuelles, et que comme nous venons de le voir au deuxième chapitre, notre position d'observateur du texte cède place à l'édition et à l'interaction avec lui, notre rapport au monde et à nous-mêmes ne vont-ils pas changer à leur tour ? Et si la technique du livre tel que nous le connaissions jusqu'à présent a pu elle aussi jouer un rôle sur la manière dont il configurait notre vie, une mutation des techniques textuelles ne peut-elle pas aller de pair avec celle de l'herméneutique de notre existence ?

[488] WILDE, O., *op. cit.*

Ce sont les questions que nous voudrions essayer de considérer, et surtout de mieux formuler, dans ce troisième chapitre. A partir de nos réflexions sur l'influence des transformations numériques de l'activité lectrice sur la sensibilité esthétique et sur l'inscription sociale du sujet, nous cherchons à interroger les conséquences qu'elles peuvent avoir sur l'interprétation de notre vie et de nous-mêmes à travers le temps. Pour ouvrir quelques pistes d'analyse sur ces enjeux, nous commencerons par poser plus précisément notre démarche, en nous concentrant sur la question de l'identité personnelle et en formulant une conception du sujet telle qu'elle fonde l'idée d'une construction de soi par la médiation de la lecture littéraire (A). Dans une phase d'observation empirique, nous lirons quelques œuvres numériques que nous tenterons à chaque fois d'envisager comme des modèles existentiels que les nouvelles pratiques littéraires offrent à l'interprétation de la vie (B). Enfin, nous chercherons à revenir sur ces expériences pour en faire ressortir des pistes, non de réponse mais d'exploration (C).

A – Herméneutique du lecteur

Avant toute chose, il nous faut préciser notre approche et ses fondements théoriques, car c'est en cela que réside le cœur de l'intuition qui nous porte. Puisque nous voulons réfléchir à une herméneutique existentielle du sujet médiée par la rencontre de textes numériques, il s'agit en premier lieu de construire une pensée du sujet tel qu'il puisse devenir ce qu'il est à l'aune des pratiques littéraire qui font de son être un continuel mouvement. Nous tenterons donc de nous situer parmi trois grandes traditions philosophiques – les techniques de soi chez Foucault, la constitution de soi à travers l'altérité des œuvres chez Ricœur, et la lecture comme métaphore de la vie chez Manguel –, pour délimiter les contours de ce que nous appellerons ici « sujet » (III.A.1). Notre deuxième temps de cette section se focalisera plus précisément sur la question de l'identité, de la persévérance du soi dans le temps et tentera de mettre au jour, dans l'identification aux personnages, le rapport entre l'identité personnelle et l'identité narrative (III.A.2). Enfin, nous ferons dialoguer ces bases théoriques avec une pensée de la technique constituante pour pointer quelques problèmes spécifiques à la textualité numérique (III.A.3).

1 – Généalogie textuelle du sujet

Roland Barthes, après avoir formulé ce qu'il appelle le « paradoxe du lecteur » (on croit sans cesse qu'il déchiffre et décode, alors qu'il produit et enchevêtre son langage à celui du texte), a proposé la réflexion suivante :

> Or, c'est la situation même du sujet humain, du moins tel que l'épistémologie psychanalytique essaie de le comprendre : un sujet qui n'est plus le sujet pensant de la philosophie idéaliste, mais bien plutôt dépris de toute unité, perdu dans la double méconnaissance de son inconscient et de son idéologie, et ne se soutenant que d'un carrousel de langages. Je veux dire par là que le lecteur, c'est le sujet tout entier, que le champ de la lecture, c'est celui de la subjectivité absolue (au sens matérialiste que ce vieux mot idéaliste peut avoir désormais) : toute lecture procède d'un sujet, et elle n'est séparée de ce sujet que par des médiations rares et ténues, l'apprentissage des lettres, quelques protocoles rhétoriques, au-delà desquels très vite c'est le sujet qui se trouve dans sa structure propre, individuelle : ou désirante, ou perverse, ou paranoïaque, ou imaginaire, ou névrotique – et bien aussi dans sa structure historique : aliéné par l'idéologie ou des routines de codes[489].

Voilà que la lecture quitte son cloître d'évasion imaginaire et devient, par la manière dont on lit un texte et le fait sien, une maïeutique, un accoucheur de la vérité subjective, un diagnostic historique, idéologique et culturel qui sonde dans le soi ce qui est propre et ce qui est déterminé, presque un divan de psychanalyste où les profondeurs intimes accèdent à la lisibilité du langage. Ses méandres intérieurs et le monde qu'il recroqueville en lui sans le savoir atteignent le seuil de la clarté ; le sujet advient, il se révèle sur le papier. Mais qu'est-ce enfin qu'un sujet ? Qu'est-ce donc, bien à l'écart de la *res cogitans* cartésienne, que ce « sujet tout entier » ou cette « subjectivité absolue » qui forme pour Barthes l'origine et la résultante de toute lecture ? On manie sans cesse ce terme sans prendre tout à fait soin de le définir, peut-être parce que cela paraît si évident qu'il se présuppose lui-même, peut-être parce que le définir, c'est finalement le casser, le contredire. Nous ne chercherons pas à donner de définition du sujet. En revanche, on essaiera dans cette sous-section de tracer les contours d'un espace de réflexion à l'intérieur duquel il est possible de le penser, de concevoir un sujet qui n'est jamais lui-même, mais toujours cet autre en devenir auquel les œuvres le renvoient.

Les œuvres… Voici un mot d'abord qui veut dire beaucoup de choses. Il a comme une résonnance dans *L'Ethique protestante et l'esprit du capitalisme* de Weber : le salut et le destin post-

[489] BARTHES, R., *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, pp.46-48.

mortem ne sont pas entièrement prédéterminés à l'avance par un destin gravé dans le marbre, ils dépendent en partie des « œuvres », des actions que l'on accomplit aujourd'hui et qui auront une répercussion dans l'au-delà. Pour nous, il ne s'agit pas d'observer la destinée post-mortem mais le cours de la vie ici présente, et le poids de ce qu'on fait durant l'existence, de nos pratiques des œuvres qui sont celles de l'art et de la littérature, sur l'identification immanente de cette même existence. Le salut alors n'est plus celui du sort dans l'au-delà mais peut-être, pour bien des penseurs une forme sécularisée sur Terre qu'est la continuité de soi, l'unité personnelle. Que celle-ci soit un objectif, qu'elle soit la clé éthique ou esthétique à laquelle la vie peut prétendre, c'est bien ce que nous voulons interroger plutôt que de le tenir pour acquis. Toujours est-il que, de Saint-Augustin à Ricœur, la permanence du soi à travers la bigarrure du temps et de l'expérience semble l'un des horizons fondamentaux du salut ou du bonheur de la subjectivité. Essayons donc, de manière plus claire et précise, de trouver un socle conceptuel qui permet d'envisager une articulation entre la lecture littéraire et l'identification du sujet. Ce socle, nous allons le construire au gré d'une rencontre entre les réflexions de Foucault autour des techniques de soi, les analyses de Ricœur sur les médiations narratives de l'herméneutique personnelle, et les travaux de Manguel à propos de la fonction métaphorique de la lecture littéraire.

Tout d'abord, comment peut-on penser un sujet *tel qu'*il se forme et se transforme toujours à la lumière de ses pratiques ? Loin d'une vision substantialiste d'un cogito transparent à lui-même, qui se connaîtrait sans détour et préexisterait à son propre acte de découverte, il s'agit de l'appréhender comme un perpétuel devenir, qui est à chaque instant le produit des exercices grâce auxquels il se fait advenir. Il n'est d'autre sujet pour Foucault que celui qui se met au jour par des « techniques de soi » comme les pratiques spirituelles, l'écriture intime ou la lecture, qui forment autant de leviers non seulement d'interprétation mais encore de construction de soi. C'est cette idée maîtresse qui est au cœur de l'*Herméneutique du sujet*, cours qu'il donna au Collège de France en 1981 et 1982. Dans la première séance, Michel Foucault met en regard deux conceptions bien distinctes du rapport entre sujet et vérité, rapport problématique dont il fait le point de départ de ses analyses. La première conception est certainement celle que nous connaissons le mieux : c'est l'idée grecque du *Γνῶθι σεαυτόν* (« connais-toi toi-même »), le célèbre précepte socratique inscrit sur le portique du temple de Delphes. La deuxième, même si elle fut tout aussi structurante dans la pensée antique et fut même une formulation plus originaire du problème du sujet, est étrangement restée dans l'oubli. C'est cette autre injonction de Socrate, *επιμελει ἑαυτου* (« soucie-toi de toi-même »), dont on voit un premier grand développement dans l'*Alcibiade*. Or, si l'histoire a surtout retenu la première et que la seconde nous est

peu familière aujourd'hui, les deux étaient intimement liées à l'origine : « lorsque ce précepte delphique (ce *gnôthi seauton*) apparaît, c'est non pas tout le temps, mais à plusieurs reprises et d'une manière très significative, couplé, jumelé avec le principe du : "soucie-toi de toi-même !" (*epimelei heautou*) ». Plus encore, ajoute Foucault, la connaissance de soi est en fait subordonnée au souci de soi, principe matriciel dont elle dérive : « Le *gnôthi seauton* ("connais-toi toi-même") apparaît, d'une façon assez claire et encore une fois dans un certain nombre de textes significatifs, dans le cadre plus général de l'*epimeleia heautou* (souci de soi-même) comme une des formes, comme une des conséquences, comme une sorte d'application concrète, précise et particulière, de la règle générale : il faut que tu t'occupes de toi-même, il ne faut pas que tu t'oublies toi-même, il faut que tu prennes soin de toi-même. Et c'est à l'intérieur de cela qu'apparaît et se formule, comme à la pointe même de ce souci, la règle : "connais-toi toi-même" »[490].
A rebours d'une tradition intellectuelle qui, surtout depuis le moment cartésien du *cogito*, s'est concentrée sur cette règle applicative de la connaissance de soi, Foucault choisit de s'intéresser à cette notion principielle du soin qu'elle a presque fini par éclipser. Car pour lui, le soucie-toi de toi-même n'est pas un adage isolé, qui serait resté sans conséquences sur notre représentation du sujet. C'est au contraire un « phénomène culturel d'ensemble », tout à la fois philosophique, sociétal et éthique, qui depuis son incarnation dans le personnage socratique a « couru tout au long de la philosophie antique jusqu'au seuil du christianisme » pour constituer un moment de l'histoire de la pensée, « moment décisif où se trouve engagé jusqu'à notre mode d'être de sujet moderne ». C'est en effet cette préoccupation de soi que l'on retrouve chez les Stoïciens (chez Sénèque avec la notion de *cura sui*, chez Epictète dans ses *Entretiens*), chez Plotin (deuxième *Ennéade*), mais encore dans les débuts du christianisme, avec Grégoire de Nysse (dans son texte sur le *Cantique des cantiques* et dans le *Traité des béatitudes*), et dans le *Traité de la virginité* « avec le livre 13 dont le titre est précisément : "que le soin de toi-même commence avec l'affranchissement du mariage" »[491]. Qu'est-ce alors qu'un sujet tel qu'il puise sa vérité dans le souci de soi ? Et qu'est-ce que ce précepte longuement oublié apporte à nos réflexions sur la manière dont nous formons ce que nous sommes ?
Si le souci de soi a pris des formes bien différentes au cours de l'histoire, Foucault propose de l'envisager autour de trois aspects unificateurs. On pourrait dire de manière synthétique que ce sont 1) une attitude, 2) une attention, et 3) un ensemble d'actions. Lisons d'un peu plus près le

[490] FOUCAULT, M., *Herméneutique du sujet*, op. cit.
[491] FOUCAULT, M., *ibid*.

texte de l'*Herméneutique du sujet*. Des exercices philosophiques à l'ascétisme chrétien, le motif de l'*epimeleia heautou* a toujours réuni trois composantes essentielles :

- « Premièrement, le thème d'une attitude générale, d'une certaine manière d'envisager les choses, de se tenir dans le monde, de mener des actions, d'avoir des relations avec autrui. L'*epimeleia heautou*, c'est une attitude : à l'égard de soi, à l'égard des autres, à l'égard du monde.
- Deuxièmement, l'*epimeleia heautou* est aussi une certaine forme d'attention, de regard […]. Il faut qu'on convertisse son regard, de l'extérieur, des autres, du monde, etc., vers "soi-même". Le souci de soi implique une certaine manière de veiller à ce qu'on pense et à ce qui se passe dans la pensée […].
- Troisièmement, la notion d'*epimeleia* ne désigne pas simplement cette attitude générale ou cette forme d'attention retournée vers soi. L'*epimeleia* désigne aussi toujours un certain nombre d'actions, actions que l'on exerce de soi sur soi, actions par lesquelles on se prend en charge, par lesquelles on se modifie, par lesquelles on se purifie et par lesquelles on se transforme et on se transfigure. Et de là, toute une série de pratiques qui sont pour la plupart autant d'exercices qui auront (dans l'histoire de la culture, de la philosophie, de la morale, de la spiritualité occidentale), une très longue destinée. Par exemple, ce sont les techniques de méditation ; ce sont les techniques de mémorisation du passé ; ce sont les techniques d'examen de conscience ; ce sont les techniques de vérification des représentations à mesure qu'elles se présentent à l'esprit, etc. ».

Ce qui nous frappe surtout ici, c'est cette dernière idée que la liaison entre sujet et vérité puisse être médiée par un ensemble d'actions, actions sur soi-même que dans d'autres écrits, Foucault appellera aussi des *arts de vivre* (des « entraînements de soi par soi »[492]), et des *techniques de soi* (exercices qui « permettent aux individus d'effectuer, seuls ou avec l'aide d'autres, un certain nombre d'opérations sur leur corps et leur âme, leurs pensées, leurs conduites, leur mode d'être ; de se transformer afin d'atteindre un certain état de bonheur, de pureté, de sagesse, de perfection ou d'immortalité »[493]). Ces techniques, c'est par exemple l'exercice philosophique, celui que recommande Epicure dans sa *Lettre à Ménécée* en exhortant son destinataire à prendre soin de son âme toute sa vie durant, c'est également l'écriture de soi à travers les mots, la tenue régulière de carnets de notes et de correspondance chez Sénèque qui permettent, en décrivant

[492] FOUCAULT, M., « L'écriture de soi », *op. cit*.
[493] FOUCAULT, M., « Les techniques de soi » (« Technologies of the Self », Université du Vermont, 1982, trad. F. Durant-Bogaert, in HUTTON, P.-H., GUTMAN, H., et MARTIN, L.-H., *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, Anherst, The University of Massachusetts Press, 1988, pp.16-49, repris dans *Dits et écrits* vol. IV, n°363, Gallimard, Paris.

ses actions au jour le jour, non seulement de se coucher sur la page mais aussi d'accoucher de soi ; c'est encore la pratique des *hupomnêmata*, ces « carnets individuels servant d'aide-mémoire » où le public cultivé consignait des fragments, des citations et des exemples cueillis au fil de lectures comme de l'expérience de la vie, qui avaient pour fonction de « rassembler ce qu'on a pu entendre ou lire, et cela pour une fin qui n'est rien de moins que la constitution de soi »[494]. C'est dire qu'à la différence de la connaissance de soi, qui présuppose le sujet sur lequel vient s'opérer un retour cognitif, le souci de soi ne postule aucun être qui préexisterait à son propre regard sur lui-même. L'identification de soi est contemporaine de son altération : on ne se découvre que dans le mouvement où l'on se transforme. Tout se passe comme si, de la même manière qu'avec le principe d'incertitude d'Heisenberg en physique quantique, le fait de mesurer pouvait modifier ontologiquement l'être mesuré, comme si l'acte de saisie était toujours un acte constituant. C'est cette vision du sujet, comme la résultante de l'ensemble des exercices par lesquels il devient ce qu'il est, qui peut nous autoriser à penser la lecture comme un levier de subjectivation privilégié. Car la lecture, dont le *Didascalion* d'Hugues de Saint-Victor fait un instrument de méditation hors-pair, c'est bien l'une de ces pratiques à la fois spirituelles et charnelles où, en rencontrant l'écrit des autres, on se rencontre soi-même en se transformant à leur épreuve.

Foucault s'étonne de la faible renommée de la notion de souci de soi, curieusement chassée de nos mémoires contemporaines au profit du légendaire « connais-toi toi-même ». C'est qu'il y a sans doute eu un moment où « le lien a été rompu, définitivement je crois, entre l'accès à la vérité, devenu développement autonome de la connaissance, et l'exigence d'une transformation du sujet de l'être du sujet par lui-même ». Foucault identifie ce moment-clé à l'entrée dans l'âge moderne et au geste cartésien, qui délaisse l'altération spirituelle et fait de la connaissance seule la condition d'une saisie de la vérité du sujet. Pourtant, nombre de réminiscences de l'*epimeleia heautou* ont transpercé ce voile de la connaissance pure, renouant çà et là les liens entre l'accès à la vérité subjective et sa *praxis* existentielle : ceux-ci « n'ont pas été brusquement rompus, et comme par un coup de couteau ». D'un côté, la coupure fut consommée avant même la modernité cartésienne, avec la théologie médiévale qui, sur les bases de la pensée d'Aristote, posa une « correspondance entre un Dieu tout connaissant et des sujets tous susceptibles de connaître ». A la spiritualité qui nourrit un sujet de ses exercices s'opposait déjà une théologie qui délègue à la rationalité pure, éclairée par la foi, les conditions de possibilité du connaître. Mais de l'autre côté, on décèle tout au long des XIX^e^ et XX^e^ siècles des moments de résurgence de la spiritualité

[494] SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, trad. Jean Baillard, Hachette, Paris, 1911, lettre LXXXIV : « La lecture. Comment elle sert à la composition. Les abeilles ».

qui était tombée en désuétude avec le déclin du souci de soi. C'est le cas d'une grande partie de la pensée allemande de cette période – « Hegel en tout cas, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, le Husserl de la *Krisis*, Heidegger aussi » –, qui lie « la connaissance, l'acte de connaissance, les conditions de cet acte de connaissance et ses effets, à une transformation dans l'être même du sujet ». Ce retour de la spiritualité est également manifeste au sein même des champs du savoir, en particulier avec les généalogies du sujet que proposent la psychanalyse et le marxisme. Pour l'une comme pour l'autre, « le problème de ce qu'il en est de l'être du sujet (de ce que doit être l'être du sujet pour qu'il ait accès à la vérité) et la question en retour de ce qui peut se transformer du sujet du fait qu'il a accès à la vérité, eh bien ces deux questions qui sont encore une fois des questions absolument caractéristiques de la spiritualité, vous les retrouverez au cœur même, ou en tout cas au principe et à l'aboutissement de l'un et l'autre de ces savoirs ». Et il est vrai que la connaissance des traumatismes et des infrastructures socioéconomiques qui ont formé le sujet, qui ont contribué à le faire devenir ce qu'il est, implique en retour la possibilité de transformer ce sujet en agissant sur ces structures. Pour notre part, nous pouvons risquer un parallèle qui donnerait à ce thème de l'altération spirituelle une actualité toute particulière. Comme nous l'avons déjà vu au chapitre II, avec Dominique Cardon et les travaux de Fred Turner, la contre-culture américaine « communaliste », qui fut l'une des sources de l'utopie numérique, fait de la transformation de soi un *leitmotiv* de la mutation technique. La critique sociale dite « artiste » ou « hippie » cherche une « forme d'action politique qui engage à changer la société sans prendre le pouvoir, le changement passe d'abord par l'expérimentation locale et le travail sur soi (il ne sert à rien de prendre le pouvoir si l'on ne sait pas *s'occuper de soi-même*) »[495]. Dans la lignée de pensées comme celles de Stewart Brand (*Whole Earth Catalog*) et Douglas Engelbart (*Augmenting Human Intellect*), « l'ordinateur, comme le LSD, sont pensés comme des prothèses qui permettent une augmentation chimique ou technologique de l'esprit des individus, en développant leurs capacités sensorielles, leurs capacités à se connecter, à communiquer »[496]. On voit bien ici une relation à trois termes se dessiner entre une transformation de soi, des techniques de soi qui en sont la matrice (techniques informatiques ou expériences psychédéliques), et une transformation corrélative de la société qui devrait en résulter. Cette résurgence du motif spirituel à l'heure des pionniers de la contre-culture Internet nous invite non seulement à penser la lecture en général comme une *praxis* de soi, mais encore la lecture dans sa spécificité numérique.

[495] CARDON, D., « Histoire et démocratie à l'époque du numérique », séminaire *Digital Studies*, *op. cit*.
[496] CARDON, D., *ibid*.

Avec l'herméneutique du sujet foucaldienne, nous trouvons ainsi un premier ancrage théorique qui nous permet d'articuler lecture et subjectivation, rencontre de textes et rencontre de soi. Il reste cependant à saisir, plus précisément, comment cette liaison s'opère-t-elle à même la lecture ? Qu'est-ce qui, dans les œuvres et leur pratique, nous permet d'être et de nous reconnaître tels que nous sommes ? On voudrait comprendre ces modalités précises de l'herméneutique lectrice à l'aide de Ricœur, principalement de deux textes du phénoménologue : *Le Conflit des interprétations* et *Du texte à l'action*.

Dans le deuxième volume de ses essais d'herméneutique, intitulé *Du Texte à l'action*, Ricœur explore l'idée d'une compréhension de soi comme résultante d'une compréhension des œuvres littéraires. Sans se référer explicitement à Foucault, il récuse à son tour l'héritage cartésien d'un sujet transparent à lui-même, qui se connaîtrait par un pur acte de réflexion. La pensée originale qu'il construit s'appuie sur une philosophie réflexive et une phénoménologie husserlienne auxquelles il « greffe » la tradition herméneutique issue de Schleiermacher. Il tire de cette rencontre théorique une philosophie herméneutique qu'il définit avant tout comme « une philosophie qui assume toutes les exigences de ce long détour [de soi par les textes] et qui renonce au rêve d'une médiation totale, au terme de laquelle la réflexion s'égalerait à nouveau à l'intuition intellectuelle dans la transparence à soi d'un sujet absolu »[497]. Là où il est question de sujet, bien loin du solipsisme d'un *cogito* qui ressaisit lui-même ce qu'il a toujours été, il est toujours question de médiations. Car « il n'y a pas de compréhension de soi qui ne soit médiatisée par des signes, des symboles et des textes ; la compréhension de soi coïncide à titre ultime avec l'interprétation appliquée à ces termes médiateurs ». Ces trois termes, ce sont bien les *signes* qui incarnent « la condition ordinairement langagière de toute expérience humaine », les *symboles* qui nous invitent à l'interprétation d'expressions à double-sens (auxquelles Ricœur consacre un chapitre du *Conflit des interprétations*), et les *textes* dans l'autonomie sémantique que l'écriture leur donne par rapport au discours oral. Concentrons-nous plus avant sur ces textes. Qu'ont-ils à dire de ce que nous sommes ? En quoi peut-on nouer l'interprétation qu'on en fait à l'interprétation qu'on fait de soi-même ?

Paul Ricœur fonde son propos sur l'herméneutique de Dilthey, tout en l'inversant d'une certaine manière. Comme on le sait, l'auteur du *Monde de l'esprit* établit une polarité entre l'explication et la compréhension, cette dernière étant définie comme « le processus par lequel nous connaissons quelque chose de psychique à l'aide de signes sensibles qui en sont la manifestation », ces

[497] RICŒUR, P., « De l'interprétation », in *Du Texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Seuil, Paris, 1986, p.36.

signes sensibles étant les textes, les œuvres, les « manifestations fixées d'une façon durable », « monuments écrits » ou « témoignages humains conservés par l'écriture », qui font de celle-ci la trace d'une vie étrangère[498]. Comme l'indique Ricœur, « l'œuvre de Dilthey, plus encore que celle de Schleiermacher, porte au jour l'aporie centrale d'une herméneutique qui place la compréhension du texte sous la loi de la compréhension d'un autrui qui s'y exprime. Si l'entreprise reste psychologique dans son fond, c'est parce qu'elle assigne pour visée dernière à l'interprétation, non pas *ce que* dit un texte mais *celui qui* s'y exprime »[499]. Même si le texte lui-même dans son autonomie linguistique fournit à l'interprétation sa couche scientifique et philologique, l'œuvre n'en est pas moins chez Dilthey une « expression de la vie » qui s'interprète elle-même, non de manière transparente, mais au moyen de ses propres signes et symboles, que l'herméneute a pour mission de retrouver : « Comprendre ces signes, c'est comprendre l'homme »[500]. Tirer le biographique du symbolique, c'est bien ce qui transparaît dans un commentaire de Dilthey sur Schleiermacher : « La fin dernière de l'herméneutique est de mieux comprendre l'auteur qu'il ne s'est compris lui-même »[501].

Ricœur hérite en partie de ce geste mais c'est finalement pour le retourner : il ne s'agit pas pour lui de mieux comprendre l'auteur à travers le texte, mais de mieux comprendre le lecteur. Dans les monuments écrits que sont les œuvres, on saisit moins l'auteur dont la vie s'est transfigurée en mots que le lecteur qui s'aperçoit partout où il y a des silences, des blancs et des double-sens, le lecteur qui s'interprète aux moments où il met du sien dans ce qui est à interpréter. La médiation par les signes ne sert pas à déchiffrer un psychisme étranger mais à revenir à soi pour se comprendre par leur truchement, se comprendre non pas en un sens figé, restrictif, cristallisant une identité close, mais selon les multiples possibilités que l'on porte en germe au fond de soi : « Comprendre, c'est *se comprendre devant le texte*. Non point imposer au texte sa propre capacité finie de comprendre mais s'exposer au texte et recevoir de lui un soi plus vaste, qui serait la proposition d'existence répondant de la manière la plus appropriée à la proposition du monde ». Voilà donc un paradoxe ricœurien que le philosophe formule à plusieurs reprises : le sujet doit se perdre pour se trouver, reprenant la parole de l'Evangile au sujet de l'âme : « il faut la perdre pour la sauver ». Et voilà pourquoi, « Contrairement à la tradition du *Cogito* et à la prétention du sujet à se connaître lui-même par intuition immédiate, il faut dire que nous ne nous comprenons que par le grand détour des signes d'humanité déposés dans les œuvres de

[498] Cité par RICŒUR, P., « Qu'est-ce qu'un texte ? », in *Du Texte à l'action*, *op. cit*., p.160.
[499] RICŒUR, P., « La tâche de l'herméneutique », in *Du Texte à l'action*, *op. cit*., p.95.
[500] RICŒUR, P., *ibid*., p.92.
[501] Cité par RICŒUR, P., *op. cit.*, p.161.

culture », et surtout pourquoi « ce qui paraît le plus contraire à la subjectivité » – ce texte, qui ouvre un autre monde et provient d'une autre vie –, « est le médium même dans lequel nous pouvons nous comprendre »[502].

Le texte, par les procédures interprétatives déployées dans la lecture, nous donne donc accès à ce que nous sommes. Et ceci est vrai en particulier du texte littéraire, qui ouvre à des variations imaginatives du moi qui modulent sans cesse son être-au-monde, qui élargit l'amplitude de ce que nous pouvons être par ces autres-moi en puissance que sont les personnages : « Fiction et poésie visent l'être, non plus sous la modalité de l'être-donné, mais sous la modalité du pouvoir-être. Par-là même, la réalité quotidienne est métamorphosée à la faveur de ce que l'on pourrait appeler les variations imaginatives que la littérature opère sur le réel »[503]. Mais si le sujet-lecteur s'interprète à même l'œuvre, peut-on dire pour autant qu'il s'y transforme ? Comment passe-t-on de l'idée d'une herméneutique textuelle du sujet à celle de sa généalogie textuelle ? Car dans l'herméneutique réflexive que bâtit Ricœur, il n'est pas seulement question de l'interprétation d'un sujet déjà formé, il s'agit aussi pour lui de se construire à travers la lecture : « la constitution du *soi* et celle du *sens* sont contemporaines »[504]. Pour mieux saisir le lien qu'établit Ricœur entre la lecture comme interprétation de soi et la lecture comme opération transformatrice d'une existence, il nous faut prêter attention à un autre ouvrage majeur du philosophe, *Le Conflit des interprétations*, le premier volume de ses essais herméneutiques paru en 1969.

Dans le premier chapitre de cette œuvre, « Existence et herméneutique », Ricœur revient sur le fondement de son approche qui consiste à « greffer » une herméneutique sur la phénoménologie husserlienne. Son premier pas consiste à renverser la question classique de l'exégèse (comment comprend-on un texte – au sens de : comment découvre-t-on le sens caché dans le sens littéral ?) en s'appuyant sur l'ontologie heideggérienne du *Dasein*. « A la question : à quelle condition un sujet peut-il comprendre un texte, ou l'histoire ?, on substitue la question : qu'est-ce qu'un être dont l'être consiste à comprendre ? »[505]. Ce déplacement réflexif de la problématique exégétique est comme la révolution copernicienne de Kant, qui détourne le questionnement de l'objet pour le concentrer sur le sujet herméneute : « Comprendre n'est plus alors un mode de connaissance, mais un mode d'être, le mode de cet être qui existe en comprenant ». Mais l'ontologie heideggérienne n'est pas suffisante aux yeux de Ricœur. Cette mise au jour du sujet comme être comprenant resterait « en l'air », écrit-il, « aussi longtemps qu'on n'a pas montré que la

[502] RICŒUR, P., « La fonction herméneutique de la distanciation », in *Du Texte à l'action*, *op. cit.*, p.130.
[503] RICŒUR, P., *ibid*., p.128.
[504] RICŒUR, P., « Qu'est-ce qu'un texte ? », in *Du Texte à l'action*, *op. cit.*, p.171.
[505] RICŒUR, P., « Existence et herméneutique », in *Le Conflit des interprétations*, *op cit.*, p.27.

compréhension des expressions multivoques ou symboliques est un moment de la compréhension de *soi* », c'est-à-dire que l'on n'a pas noué, enchaîné, enraciné, la compréhension de soi à celle de médiations discursives, de ces documents de la vie que nous ont laissés les autres. Ici prend tout son sens le dialogue singulier que Ricœur instaure entre phénoménologie et herméneutique, que vient unifier et dialectiser ce qu'il appelle « l'étape existentielle ». Comme chez Husserl, c'est parce que la conscience subjective est toujours conscience *de quelque chose* que l'idéal du *Cogito* est aussi invincible que vain : se saisissant directement dans le doute réflexif, il reste vain en effet « tant que l'*ego* de l'*ego cogito* ne s'est pas ressaisi dans le miroir de ses objets, de ses œuvres et finalement de ses actes. La réflexion est une intuition aveugle si elle n'est point médiatisée par ce que Dilthey appelait les expressions dans lesquelles la vie s'objective ». Mais du même coup, si le sujet en tant qu'être-interprétant n'existe que médié par les œuvres, il ne peut pas se préexister à lui-même ni préexister à l'ensemble de ces médiations. A l'inverse, il *devient en même temps* qu'il les rencontre. Cette postérité du sujet par rapport à sa saisie de soi pourrait sembler paradoxale : « Réfléchissons en effet sur ce que signifie le soi de la compréhension de soi, lorsque nous nous approprions le sens d'une interprétation psychanalytique ou celui d'une exégèse textuelle. A vrai dire, nous ne le savons pas avant, mais après, guidés par cette appropriation. Pourquoi en est-il ainsi ? Pourquoi le soi qui guide l'interprétation ne peut-il se recouvrer que comme résultat de l'entreprise d'interprétation ? ». Ricœur répond en identifiant l'existence au mouvement du désir. S'appuyant sur la psychanalyse envisagée à son tour comme une herméneutique du sujet, il invite à une régression du sens vers le désir qui permet alors d'inclure « l'ordre des significations » dans « l'ordre de la vie ». L'entente substantialiste du sujet cartésien laisse place à ce que Ricœur appelle, avec une résonnance foucaldienne, une « archéologie du sujet », par laquelle l'élan interprétatif est simultanément une découverte et une constitution de soi. En se dessaisissant par l'altérité, se perdant pour se trouver, le sujet à la fois se déchiffre dans son interprétation des signes et advient en y enlaçant son désir.

L'herméneutique réflexive de Ricœur nous permet ainsi de mieux comprendre le lien entre interprétation des œuvres et interprétation de soi-même. S'il est vrai comme l'affirme Dilthey que les documents de la vie nous permettent de comprendre un sujet mieux qu'il ne l'aurait fait lui-même, ce sujet n'est pas la personne biographique de l'auteur, mais plutôt l'être toujours mouvant du lecteur qui s'y découvre dans la façon dont il comble les espaces libres ou multivoques de l'œuvre. Surtout, elle nous permet de résoudre une contradiction logique entre deux visions du sujet tel qu'il est médié par la lecture. L'idée qu'une subjectivité *s'interprète* à l'aune de ce qu'elle lit semblait présupposer un sujet préconstitué qui se déchiffre dans un geste exégétique,

tandis que l'idée qu'elle *se construise* à travers les mots d'autrui avait pour point de départ un sujet vide, une page blanche qui est sans cesse à écrire. Le croisement entre une herméneutique du sujet proche de celle de Foucault (je me transforme par les pratiques) et une phénoménologie héritée de Husserl (ma conscience advient par et dans les objets) permet de faire de la lecture à la fois une découverte et une généalogie de soi. C'est ce sujet dont l'interprétation est toujours en même temps un devenir dont nous voulons faire le socle de nos analyses des pratiques de la lecture numériques. Une telle conception est en effet nécessaire pour rendre compte, non seulement du fait que le sujet se *discerne* dans ses lectures mais aussi qu'il se *transforme* et advient à leur épreuve, suivant la piste qu'ont ouverte la pensée de Foucault et d'une autre manière celle des pionniers d'Internet. Pour mieux consolider notre pensée de la subjectivité lectrice, il nous reste à introduire un troisième ancrage théorique : les travaux d'Alberto Manguel sur la lecture comme métaphore de la vie.

« A notre connaissance », note l'écrivain canadien, « notre espèce est la seule pour qui le monde semble composé de récits. Constitués biologiquement de telle sorte que nous avons conscience de notre existence, nous traitons les identités que nous percevons de nous-mêmes et du monde qui nous entoure comme si elles exigeaient d'être littéralement déchiffrées, comme si tout ce qui existe dans l'univers était représenté dans un code que nous sommes censés lire et comprendre »[506]. Alors, l'écriture n'est peut-être pas simplement un moyen de communication. C'est un être-au-monde fondamental, qui imprègne notre relation à tout ce qui est. Bien souvent il est vrai, nous envisageons le monde et la vie sur le modèle d'un livre à lire : on ne cesse de l'interpréter et de s'interpréter soi-même, de la même manière indiquait bien Ricœur que nous déchiffrons l'écrit des autres ; on s'y oriente, on y avance, on y progresse dans le temps, tout comme on se déplace dans les âges de l'existence depuis l'incipit natif jusqu'à la conclusion dernière ; l'idée même que la vie ait un *sens*, quête de tant de philosophes et de sages anonymes, est toute empreinte de la référence au langage, comme s'il y avait une signification latente, pourquoi pas linéaire, belle, harmonieuse, rédemptrice, dans la bigarrure insensée de ce brouillard apparent. Avec *Le Voyageur et la tour*, dont on a cité les quelques mots d'ouverture, l'idée d'une lecture de soi et du monde à travers la lecture des textes prend la forme d'une métaphore. « Les sociétés qui possèdent l'écriture et la lecture ont mis au point une métaphore centrale afin de nommer la relation perçue entre l'homme et son univers : le monde comme un livre que nous sommes censés lire ». Pour autant, cette métaphore récurrente dans les cultures structurées par

[506] MANGUEL, A., *Le Voyageur et la Tour*, *op. cit*., Introduction, p.11.

ce que J. Goody appelle la raison graphique n'est pas constante à travers le temps, les âges de l'histoire, les espaces géographiques et les sociétés. Ainsi, toutes celles qui possèdent l'écriture « ne conçoivent pas de la même façon cette image centrale, et les divers vocabulaires que nous avons élaborés pour nommer l'acte qu'est la lecture reflètent en des temps et des lieux spécifiques, les modes selon lesquels une société donnée définit sa propre identité ». Ce qui nous interpelle, ici, c'est bien la manière qu'a Manguel de sortir la métaphore de son registre purement littéraire. Il ne s'agit pas seulement d'une figure de style à décoder dans les phrases couchées sur la page, mais aussi de la forme que revêt le lien entre le texte et le hors-texte, entre lecture d'un livre et lecture de l'existence. Dans cette équation métaphorique, Manguel utilise le verbe « refléter » : la manière dont on lit des ouvrages reflète celle dont on lit notre identité individuelle et sociale, dont on l'interprète et la constitue en liant son divers par un certain sens. Mais ici encore, on peut se demander : quel est le reflet et quel est le modèle ? Lecture du livre et lecture de la vie ne sont-elles pas tour la lumière et l'ombre l'une de l'autre ?

Le bel essai de Manguel distingue trois visages particuliers où s'est incarnée cette métaphore centrale. Il les donne à voir à travers des images : la première est celle d'un *voyage* (la lecture comme route et pèlerinage chez Saint-Augustin puis chez Dante), la deuxième, celle d'une *tour* (cette tour d'ivoire qui voit naître un lecteur solitaire qui se retire du monde pour ne vivre qu'en livres), et la troisième celle du *rat de bibliothèque* (ce mystérieux personnage qui invente des mondes à partir du tissu des mots). Ces trois images ne scandent pas l'histoire, elles ne coïncident pas chacune avec un grand âge du lire dont la succession marquerait le découpage : elles sont entremêlées. Même si on peut repérer de grands moments où chacune prend place de façon privilégiée, elles ont pu parfois coexister sur un plan synchronique, épousant le divers des identités culturelles. Ainsi la métaphore de la lecture comme voyage, porte en son cœur l'idée d'une identification entre le monde et le livre : le monde *est* un livre que nous déchiffrons, fidèlement aux enseignements de Plotin qui invitait à regarder les étoiles comme si elles étaient des lettres pour y lire l'avenir, un livre aussi où il s'agit de se déplacer, de voyager en un pèlerinage comme pour Saint-Augustin, qui voit dans la lecture un reflet du « trop rapide parcours dans la vie »[507]. La figure du lecteur-voyageur est sans doute bien antérieure à celle, plus connue, de l'écrivain-voyageur : dès la *Divine Comédie* où Dante se fait le pèlerin d'une géographie poétique, nous devons pour le suivre, nous lecteurs, « perdre notre identité ordinaire et devenir nous aussi des pèlerins, transformés du fait de la lecture en personnages nécessaires à l'histoire » : au sein d'un ouvrage qui est à la fois paysage et carte, « le monde imaginaire, à l'instar du monde réel, peut

[507] MANGUEL, A., *ibid*., p.30.

être cartographié et exploré par le lecteur » pour cheminer vers la réalisation spirituelle qui, dit Titus Burckhardt, « exige de celui qui l'entreprend qu'il se débarrasse de son "je" habituel afin de devenir vraiment lui-même »[508].

Avec la tour, le livre n'est plus identifié au monde : c'est plutôt l'autre du monde. Avec l'acédie médiévale, ce « démon du midi » aux accents mélancoliques et solitaires qui frappa toute une galaxie de lecteurs, de Saint-Jérôme aux ermites et aux anachorètes, de Montaigne qui aimait se retirer dans sa « librairie » circulaire à Vigny, à propos de qui Sainte-Beuve forgea pour la première fois en 1837 l'expression « tour d'ivoire », la lecture comme tour devient une image de la « retraite [de] l'intellectuel studieux pour décrire non pas son refuge mais le lieu où il se dissimule, la cellule au sein de laquelle il s'échappe aux obligations du monde ». Il y a d'un côté l'agitation mondaine, de l'autre le silence de l'univers littéraire : la tour en est l'incarnation par sa hauteur aristocrate et sa clôture sur elle-même, elle trouve parmi ses plus fameuses figures un Hamlet tourné vers ses méandres intérieurs ou un Kafka qui écrivait dans un carnet posthume : « Tout homme porte en lui une chambre ».

Qu'est-ce enfin qu'un rat de bibliothèque ? C'est une créature toute faite de livres comme l'a représentée le caricaturiste Grandville en 1840, un lecteur captif, prisonnier des verbes qui ne sait vivre et respirer que dans leur encre, étrange dérive carcérale de la tour d'ivoire. C'est un lecteur fou, malade des livres comme ceux qu'a dépeints Flaubert, dans *Madame Bovary* ou *Buvard et Pécuchet*, qui oublie le monde extérieur tant celui des mots est auto-suffisant : « porté par de tels ravissements, on a souvent décrit les lecteurs comme les proies de ces êtres imaginaires, les victimes d'événements dépourvus de réalité, des dévoreurs de livres, dévorés à leur tour par des monstres littéraires ». Ce sont des lecteurs qui souvent éveillent la méfiance sociale, comme au cours de la fureur de lire qui s'était emparée du XVIII^{e} siècle finissant et conduisit tant d'intellectuels à suspecter et à condamner le pouvoir bizarre de la fiction sur les âmes : pour Manguel, on peut interpréter cette « crainte du mot comme celle du pouvoir magique des mots, et il est tentant de voir dans la plupart des censures de textes, des destructions de livres par le feu, des moqueries visant l'activité du lecteur, une tentative d'exorcisme destinée à vaincre la sorcellerie attribuée au langage lui-même ».

Ces trois images, du radieux lecteur en voyageur à la créature à lunettes prisonnière d'une tour d'encre, en passant par le roi solitaire qui médite dans sa tour, sont autant d'indices peut-être qui nous permettent de découvrir dans notre relation au texte un reflet de notre rapport au monde. Quelle est la nôtre ? La palette de nouveaux gestes et pratiques lectrices qu'entraînent

[508] Cité par MANGUEL, A., *op. cit.*, p.44.

les médias numériques dessine-t-elle une nouvelle métaphore qui fait de notre manière de lire le creuset d'une autre manière de nous lire ?

C'est au centre de ces trois herméneutiques du sujet (qui se pratique par la lecture chez Foucault, s'interprète à travers elle chez Ricœur et se métaphorise en elle chez Manguel), que nous voulons inscrire nos réflexions. Ce que nous retenons de ce cadre théorique, c'est donc l'idée que le sujet précisément ne peut pas être défini, mais toujours mis en scène dans une danse avec les objets qui l'entourent et lui servent à la fois de miroirs et de genèses, et que toute rencontre de la littérature – c'est-à-dire, d'un autrui figé en lignes entre lesquelles on investit son désir – est une rencontre avec le « soi » qui s'échappe du soi-même. A partir de là, il convient pour préciser les contours de notre enquête de se resserrer sur un objet particulier : l'identité, soit exactement la formation de ce soi qui oscille entre l'autre et le même. Si la lecture de l'altérité n'est jamais étrangère à la lecture de ce que nous sommes, si celle-ci est à la fois révélée et activée par notre interprétation des textes, que peut-elle alors nous apprendre sur la persévérance et les discontinuités du moi dans le temps ? En quoi nous aide-t-elle à nous construire, à nous linéariser, ou à l'inverse en quoi nous fragmente-t-elle si bien que le point aveugle qui unit tous nos signes est une énigme à jamais indéchiffrable ?

2 – La question de l'identité

Que la lecture soit un pont vers nous-mêmes, que cet autre qui se trace nous aide à nous tracer nous aussi, c'est ce que nous avons pu poser pour l'instant. Les deux grands lecteurs qu'étaient Saint-Augustin et Hugues de Saint-Victor mettaient déjà en lumière ce lien qui unit le temps de la lecture à la temporalité propre d'une subjectivité qui se distend et se rassemble. Le philosophe et théologien Hugues de Saint-Victor a laissé en 1137 un grand traité sur l'art de lire et de se cultiver qui porte le nom de *Didascalion*, sous-titré *De arte legendi*. Ivan Illich en propose une analyse approfondie dans son essai *Du lisible au visible*, où il commémore l'apparition du modèle scolastique de la lecture, ce certain « rapport à l'écrit, que George Steiner qualifie de livresque, [qui] a été pendant huit siècles la base des institutions scolastiques occidentales »[509]. A travers les pratiques de lecture livresque qui ont éclos au milieu du XII^{e} siècle, et les avancées technologiques qui lui sont corollaires, il entend se souvenir d'un monde dans lequel le livre fut

[509] ILLICH, I., *Du lisible au visible : la naissance du texte. Sur l'Art de lire de Hugues de Saint-Victor*, Editions du Cerf, 1991, Introduction.

la métaphore centrale, à l'heure affirme-t-il où celui-ci, perdant le privilège de son unicité, n'est plus que « l'une des nombreuses manières d'encoder quelque chose que l'on appelle désormais le "message" ». En commentant le *Didascalion*, qui fut l'une des grandes composantes au XII^e^ siècle de la dimension symbolique qu'acquit la lecture, il se penche dans un passage qui retient particulièrement notre attention sur le lien entre le rapport au texte et la conception du sujet. La page, pour Hugues, c'est un miroir et une lumière (« *lumen* »). A son rayonnement répond celui de l'œil, la *lumen oculorum* qui émane de lui et lui permet de briller : en rencontrant celle de la page dès l'*incipit* du livre, le lecteur commence son entreprise salvatrice grâce à laquelle il peut s'extraire des ténèbres du péché. Ainsi, « Hugues demande au lecteur de s'exposer à la lumière émanant de la page, *ut agnoscat seipsum*, de façon à ce qu'il puisse se reconnaître lui-même, prendre conscience de son moi. A la lumière de la sagesse qui fait briller la page, le moi du lecteur s'embrasera, et à la lumière de ce feu, le lecteur se reconnaîtra lui-même ». Mais qu'est-ce au juste que ce « moi » ? Qui est-il ? Un être de papier que la page révèle ou un néant originel auquel elle donne chair ?

A vrai dire, c'est un moi en voyage que la lecture permet de mettre au jour, mais qu'elle contribue aussi historiquement à inventer, à mettre en place dans un moment décisif de la pensée. Le « moi » individuel n'existait pas vraiment alors, rappelle Ivan Illich : il est justement « une des grandes découvertes du XII^e^ siècle. Ni dans la constellation conceptuelle grecque, ni dans la romaine, il n'y avait de place où pût s'insérer cette notion ». Voilà qui explique notre difficulté, nous qui sommes tous des « moi », des « personnes », à nous mettre dans la peau de ceux qui n'en étaient pas, à nous rendre étrangers au point de ressembler à ces inconnus :

> Une réalité sociale dans laquelle notre notion du moi est tenu pour acquise constitue une bizarrerie parmi les cultures. Cette bizarrerie se signale notablement durant le XII^e^ siècle. L'œuvre de Hugues témoigne de la première apparition de ce nouveau mode d'être. Personne extrêmement sensible, il fait l'expérience de ce nouveau mode d'individuation caractéristique de sa génération. Lecteur encyclopédique, il trouve le moyen d'interpréter les *auctoritates* et les mentalités traditionnelles de telle manière que cette nouvelle individualité puisse s'exprimer en elles. Il veut que le lecteur se mette face à la page de façon à ce que, par la lumière de la sagesse, il découvre son moi dans le miroir du parchemin. Dans la page, le lecteur se reconnaîtra lui-même, non comme les autres le voient ni selon les titres ou surnoms qu'ils lui donnent, mais en se mettant sous son propre regard.

D'ailleurs, cette autodéfinition ou cette réflexion de soi dans la page va de pair avec une faculté de se rendre étranger, avec un « *estrangement* »[510] qui permet d'atteindre le moi en se déracinant du familier. La métaphore de la lecture comme voyage est sensible dans cette invite à échapper au connu qui permet d'approcher le rébus intérieur : « l'appel de Hugues à s'évader du "charme de la terre natale" pour un voyage à la découverte de soi-même n'est qu'un exemple du nouvel éthos », qu'accompagne aussi celui de Bernard de Clairvaux, qui « appelle les gens, à tous les niveaux de la hiérarchie féodale, à quitter la sphère mentale commune du voisinage, là où mon identité naît de la façon dont autrui me nomme et me traite, pour découvrir leur moi dans la solitude de la longue route », si bien qu'à son invite, « des dizaines de milliers d'hommes quittent leur communauté villageoise et découvrent qu'ils peuvent survivre par eux-mêmes, en dehors des liens qui les soutenaient et les contraignaient dans l'*ordo* féodal prédéterminé »[511]. Là encore, on peut s'aventurer à voir un écho avec l'imaginaire utopique des pionniers d'Internet, avec les communautés en forêt qui ont précédé dans les années 1960 la création de communautés virtuelles sur le réseau et ont façonné l'image d'un numérique comme *autre monde* que celui des identités ordinaires, ici anonymisées et égalisées. Comme chez Hugues et Bernard de Clairvaux, il s'agit de rendre le sujet étranger à ses déterminismes habituels pour qu'il parte explorer ce qu'il serait loin de lui-même, d'ouvrir un monde où le soi s'invente et se réinvente, de perdre ce que nous sommes, comme dit Ricœur, pour le trouver.

Bien avant Hugues de Saint-Victor, Saint-Augustin (dont il fut un grand lecteur) pensait déjà le lien entre la lecture et la subjectivité. Il y prenait une autre forme : c'est à travers le temps, tout le jeu des attentes, de la mémoire de ce qui précède et de l'anticipation de ce qui va suivre, que l'acte de lire aide à prendre conscience de notre épaisseur intérieure. La double fonction du lire comme découverte et généalogie subjectives transparaît déjà. Nous avons cité en exergue de ce mémoire cette belle phrase qu'il écrit au livre VIII des *Confessions* – livre qui est aussi celui de sa conversion – : « Il lisait, et il changeait au-dedans ». L'instant de lecture transformatrice qu'il décrit ici survient au chapitre VI, qui précède de peu la conversion d'Augustin alors que celui-ci est en proie à une dernière hésitation. Alors qu'Augustin côtoie un petit groupe d'intellectuels (Alypius, Nébndius et Verecundus) qui fréquente l'Eglise, ils reçoivent un jour la visite de Potitianus qui leur fait le récit de la conversion de deux de ses amis. L'un d'eux, dont le nom n'est

[510] Comme le relève Christian Besson, l'« estrangement » est « un procédé littéraire qui consiste à observer les choses comme si elles étaient vues pour la première fois, grâce à l'artifice d'un narrateur étranger, sauvage ou animal » (on peut prendre pour très célèbres exemples *Les fables* de La Fontaine ou les *Lettres Persanes* de Montesquieu). Carlos Ginzburg a consacré d'importants travaux à l'étude de l'estrangement, dont il voit les prémices dans les préceptes stoïciens de Marc-Aurèle, comme « Défais-toi des représentations. Arrête les fils qui agitent les marionnettes », BESSON, C., *Abductions*, *op. cit.*

[511] ILLICH, I., *ibid.*

pas précisé, tombe en effet sur un manuscrit de la vie d'Antoine et en est subjugué : il « se met à lire ; il admire, son cœur brûle, et tout en lisant, il songe à embrasser une telle vie, à quitter la milice du siècle pour vous servir : ils étaient l'un et l'autre agents des affaires de l'empereur »[512]. La lecture d'une biographie sainte joue comme un révélateur, déclenchant son désir de délaisser ses fonctions séculaires pour se consacrer à l'amour de Dieu, désir dont il fait part à son ami en pointant la vanité des travaux du monde et l'imminence de sa conversion : « Mais, ami de Dieu, si je veux l'être, je le suis, et sur l'heure ». Augustin ajoute alors, quittant le présent de narration pour le passé : « Il parlait ainsi, dans la crise de l'enfantement de sa nouvelle vie ; et puis, ses yeux reprenant leur course dans ces saintes pages, il lisait, et il changeait au-dedans, là où votre œil voyait, et son esprit se dépouillait du monde, comme on le vit bientôt après. Et il lisait, et les flots de son âme roulaient frémissants ». La lecture forme le point de départ d'une profonde transfiguration spirituelle qu'attestent la métaphore de l'« enfantement » d'une nouvelle vie et celle d'une âme identifiée à la mer, l'eau des vagues avec la force vivante et purifiante qu'elle éveille. Ce passage acquiert une force toute particulière quand on se souvient qu'il s'agit d'une des toutes premières évocations de la lecture silencieuse, au moment où le texte cesse d'être lu à haute voix selon le régime antique de la *scripto continua* pour devenir une opération purement visuelle, faisant de l'écriture un accès direct à l'intériorité de la conscience (nous y reviendrons avec Maria Tasinato : III.A.3). C'est alors peut-être que la lecture, touchant l'âme d'une voix muette qui parle à son intimité sans extériorisation mondaine, peut devenir le lieu exemplaire d'une expérience méditative.

Si la lecture de Saint-Antoine contée dans ce chapitre est l'occasion d'accoucher d'un nouveau « moi » métamorphosé par la foi, elle est plus généralement pour l'évêque d'Hippone un espace de saisie d'une subjectivité qui se rassemble à travers le temps. Car c'est bien le temps, indique le livre X, ce temps tout intérieur dont les trois formes s'enlacent dans l'unique épaisseur d'une âme (« le présent du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision directe ; le présent du futur, c'est l'attente : *memoria, contuitus, expectatio* »[513]), qui fait naître la présence à soi de la conscience. C'est lui qui, dans l'intuition phénoménale de la durée, nous aide à nous recueillir en dépit de l'écoulement des instants précédents et de la dissolution du maintenant en avenir, grâce à ce « vaste palais de la mémoire » qui unit le divers par ses rétentions et attentes :

[512] AUGUSTIN, *Les Confessions*, Livre VIII, chapitre VI (« Récit de Potitianus »), §15. Texte établi par Poujoulat et Raulx, édition L. Guérin et Cie, 1864, disponible en format électronique sur Kindle et sur Wikisource.
[513] AUGUSTIN, *ibid*, Livre XI, cité par le professeur en esthétique Jacques Darriulat dans son analyse du livre XI des *Confessions*, in *Introduction à la philosophie esthétique*, cours de Master II en Esthétique et Philosophie de l'art à Paris-IV Sorbonne (2008), mis en ligne sur son site académique http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Augustin/AugustinConfXI.html (consulté le 16 juin 2016).

c'est lui qui incarne, pour le philosophe Jacques Darriulat, « la condition transcendantale de la subjectivité qui se réfléchit elle-même »[514]. Ce mouvement de retour vers soi qui rend notre âme coprésente à elle-même par-delà son éclatement temporel est surtout sensible dans l'expérience musicale, dont Augustin analyse l'écoute active dans le *De Musica*. La saisie de l'unité mélodique est sans doute l'une des plus vivantes expressions de ce que Bergson appellera l'intuition de la durée : car c'est une succession pure, j'entends une note mais voici qu'une autre la chasse, puis une autre, une autre encore, chacune frappée par l'évanescence d'un son bref qui s'envole ; pour l'entendre, pour vraiment que la phrase indivise apparaisse à mon oreille, il faut que je me souvienne de la note qui précède et que j'anticipe la suivante, que je recueille par ma mémoire silencieuse ce que l'écoulement du monde réduit à une suite de fréquences éphémères. Dès lors, si la mémoire, cette « distension de l'âme », permet d'« ouvrir un espace non temporel au sein de l'écoulement temporel lui-même, et marque le recueillement d'un esprit capable de résister au temps qui le disperse »[515], alors la musique, loin de la possession incantatoire détournant de la raison qu'y voyait Platon, est bien un tissu dont le sujet peut tresser le divers pour se rencontrer lui-même. L'attention à la phrase mélodique, unifiant d'un même mouvement le flux sonore et l'âme qui l'écoute, est bien nous dit Jacques Darriulat ce qui permet d'entendre, « non par l'oreille du corps mais par celle de l'esprit, une musique tout intérieure qui progresse dans le silence ». C'est à travers elle que « toute l'analyse augustinienne tend à intérioriser la continuité temporelle, à la dissocier du mouvement astral, à l'enraciner dans un acte d'attention de l'âme qui est recueil du passé et attention de ce qui va venir : l'âme réussit en effet à trouver en elle une mesure du temps, à se sauver du point évanescent du présent, entre le passé révolu et l'avenir non encore réalisé et à accéder ainsi, par une sorte de distension de son être, à la plénitude de l'existence »[516].

Peut-être cette interprétation de la musique comme accoucheuse d'une subjectivité consciente de son unité indivise peut-elle s'appliquer aussi à la lecture. Tout comme la phrase musicale, la phrase faite d'encre et de mots ouvre en nous un jeu entre ce que Bernard Stiegler nommera les rétentions primaires (l'attention), les rétentions secondaires (la mémoire) et les protentions (l'attente), à l'occasion d'une rétention tertiaire (ici la page où s'est cristallisé le texte)[517], jeu qui

[514] DARRIULAT, J., *ibid.*
[515] DARRIULAT, J., *ibid.*
[516] DARRIULAT, J., *ibid.*
[517] La « rétention » est un concept que Bernard Stiegler emprunte à Husserl (et avant lui à Saint-Augustin) et qu'il place au cœur de sa philosophie de la technique et du temps. De manière générale, les rétentions sont « tout ce qui est retenu ou recueilli par la conscience », ce sont des « *sélections* : dans le flux de conscience que vous êtes, vous ne pouvez pas tout retenir, ce que vous retenez est ce que vous êtes, mais ce que vous retenez dépend de ce que vous avez déjà retenu ». Bernard Stiegler distingue trois types de rétentions. Les deux premières sont tirées de Husserl : les rétentions *primaires*, au présent, sont « ce que la conscience retient dans le maintenant du

nous permet de découvrir mais aussi de construire notre propre identité, celle qui lie l'effritement du présent en une seule voix qui perdure.

L'identité : voilà donc l'horizon vers lequel semblent tendre ces analyses des relations entre la lecture et la subjectivité. Dans les pages qui suivent, nous voudrions nous recentrer sur cet objet pour essayer de mieux saisir comment l'identité se perçoit ou s'invente à la lumière de ce qu'elle lit. Qu'appelle-t-on l'identité, cette continuité réflexive qui « sauve » le sujet de toute dispersion temporelle, comme une mer qui résiste aux foules de vagues qui la traversent sans cesse ? Dans quelle mesure la lecture lui permet-elle de se cueillir, de surgir entre les houles, ou accompagne-t-elle au contraire son morcellement ? Nous allons réfléchir à ces questions en faisant une lecture plus approfondie de deux points que nous avons pu rencontrer parmi les auteurs cités dans la section précédente. Ce sera tout d'abord l'étude des *hupomnêmata* chez Foucault, ces relais entre la lecture et l'écriture qui participent à la « subjectivation du discours » en permettant de se cerner soi-même entre les lignes des autres ; puis la relation entre identité narrative et identité personnelle chez Ricœur, qui nous donnera des outils pour penser la formation de soi spécifique à la lecture littéraire.

Les lecteurs sont comme des abeilles, « qui voltigent çà et là, picorant les fleurs propres à faire le miel, qui ensuite disposent et répartissent tout le butin par rayons et, comme s'exprime notre Virgile : "D'un miel liquide amassé lentement, / Délicieux nectar, emplissent les cellules" »[518]. Le sujet-lecteur est semblable à l'abeille qui butine le suc de tant de fleurs pour en former son miel, du moins à en croire la comparaison que fit Sénèque dans les toutes dernières années de sa vie. Entre 63 et 64, le philosophe stoïcien rédigea cent vingt-quatre lettres à l'intention de Lucilius le Jeune qui était alors gouverneur de Sicile, dont l'une, numérotée LXXXIV, médite essentiellement sur ce que c'est que lire, et la complémentarité de cette activité avec l'écriture. Dans cette missive, la métaphore de l'abeille n'est pas seulement descriptive, elle est également prescriptive. Tout un chacun devrait se mettre à l'école de cet insecte qui tire partout le suc des autres sans pour autant s'éparpiller, qui multiplie les récoltes non pour se perdre mais pour se

flux en quoi elle consiste », par exemple « la rétention d'une note passée dans une mélodie », là où les rétentions *secondaires* sont des rétentions primaires au passé, qui ont déjà été « retenues par votre conscience ». Bernard Stiegler ajoute à ce couple ce qu'il nomme des rétentions *tertiaires*, des « sédimentations (conscientes et inconscientes) qui se sont accumulées au cours des générations » et cristallisées dans des dispositifs techniques (qu'il s'agisse d'un monument par exemple, des grottes de Lascaux ou d'un livre). Bernard Stiegler envisage une forte relation de détermination mutuelle entre ces trois formes rétentionnelles : les sédimentations techniques déterminent les rétentions secondaires (la mémoire) qui elle-même détermine nos sélections primaires dans le flux du présent. C'est dans *La Technique et le temps* (3 volumes, éditions Galilée, 1994 à 2003) que le philosophe développe ces concepts de rétentions, dont on trouvera une définition très claire dans le vocabulaire d'Ars Industrialis mis au point par Victor Petit (http://arsindustrialis.org/r%C3%A9tention).

[518] SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, *op. cit.*

retrouver, ajoutant au divers son secret ferment bien à lui : « nous devons, à l'exemple des abeilles, classer tout ce que nous avons rapporté de nos différentes lectures ; tout se conserve mieux par le classement. Puis employons la sagacité et les ressources de notre esprit à fondre en une saveur unique ces extraits divers, de telle sorte que, s'aperçût-on d'où ils furent pris, on s'aperçoive aussi qu'ils ne sont pas tels qu'on les a pris : ainsi voit-on opérer la nature dans le corps de l'homme sans que l'homme s'en mêle aucunement ». A l'image de l'abeille répondent bientôt deux autres comparaisons qui fonctionnent comme autant de modèles à suivre pour tout lecteur en herbe. C'est celle de la digestion d'abord, par laquelle l'homme ne fait pas qu'ingérer des aliments mais les intègre aussi dans son être, qui les transfigure en une partie intime de ce que nous sommes : « Tant que nos aliments conservent leur substance première et nagent inaltérés dans l'estomac, c'est un poids pour nous ; mais ont-ils achevé de subir leur métamorphose, alors enfin ce sont des forces, c'est un sang nouveau. Suivons le même procédé pour les aliments de l'esprit. A mesure que nous les prenons, ne leur laissons pas leur forme primitive, leur nature d'emprunt. Digérons-les : sans quoi ils s'arrêtent à la mémoire et ne vont pas à l'intelligence ». Avec la digestion spirituelle, il ne s'agit pas seulement de faire siennes les nourritures reçues de l'extérieur, il s'agit aussi de les unifier, leur apporter le liant qui les fait résonner de manière homogène en un individu : « Adoptons-les franchement et qu'ils deviennent nôtres, et transformons en unité ces mille parties, tout comme un total se compose de nombres plus petits et inégaux entre eux, compris un à un dans une seule addition ». Et puisque nous parlons d'harmonie, à la métaphore digestive succède tout de suite celle du concert : « Ne vois-tu pas de quel grand nombre de voix un chœur est composé ? Toutes cependant ne forment qu'un son, voix aigües, voix graves, voix moyennes ; aux chants des femmes se marient ceux des hommes et l'accompagnent des flûtes ; aucun effet n'est distinct, l'ensemble seul te frappe ». Si la musique du chœur est telle, alors celle de l'âme doit lui faire écho : « Tel je veux voir l'esprit : j'y veux force instructions, force préceptes, force exemples de plus d'une époque, et tout le tout conspire à une même fin ».

A en croire Sénèque là encore, la lecture serait le paradigme de l'interaction entre le sujet et le monde. Comme la digestion et le concert de voix qui lui ressemble, elle est l'un de ces lieux où la relation entre le moi et l'altérité est la plus tangible, la plus évidente : elle incarne à la fois le processus par lequel un objet extérieur s'intériorise pour devenir moi, et celui par lequel une pluralité originelle s'unifie en un trésor unique. N'est-ce pas l'identité qui transparaît ici, dans son double mouvement de distinction externe (discerner un « soi » solide, à la fois en retrait et centre de gravité de toutes les impressions qu'il reçoit), et d'unification interne (se retrouver, toujours soi-même malgré notre propre multiplicité, grâce à la continuité de la mémoire qui lie

le passé au présent) ? Aux belles métaphores stoïciennes nous pourrions peut-être ajouter celle-ci : la lecture est une respiration, c'est un corps qui inspire tout ce qui n'est pas lui, cet air qui circule partout au-dehors, pour en faire son miel, sa vie, l'absorber dans ses poumons et en faire passer l'énergie dans le sang et les cellules ; mais cette assimilation engendre aussi une réaction, tout en absorbant le dioxygène de l'air l'organisme rejette le dioxyde de carbone, expire ce dont il n'aura fortifié sa chimie intérieure. C'est tout le circuit de l'échange qui se décèle ici, biologique ou intellectuel, la manière dont le « moi » interagit avec l'environnement pour se constituer lui-même, l'écologie d'une existence qui de la photosynthèse à l'échange gazeux, noue ce qu'elle tire du dehors à ce qu'elle en exprime. La lecture est certainement à l'image de ce processus transformateur qui fait le mouvement de toute vie, elle est un des lieux où l'identification de soi dans et par le monde extérieur est particulièrement sensible. Lire, cela pourrait bien être, sur le plan des aliments spirituels, l'équivalent de la respiration comme matrice de l'interaction entre le sujet et son environnement, de la réciprocité des échanges qui nous constituent moi et le monde. Ce mouvement acquiert une portée exemplaire dans la liaison entre l'inspiration lectrice et l'expiration écrite, dont Foucault montre la nécessité dans son analyse de la lettre 84 de Sénèque.

En 1983, Michel Foucault écrit un article intitulé « L'écriture de soi ». Comme il l'indique en préambule, celui-ci fait partie « d'une série d'études sur les "arts de soi-même", c'est-à-dire sur l'esthétique de l'existence et le gouvernement de soi et des autres dans la culture gréco-romaine, aux deux premiers siècles de l'empire »[519]. Il s'inscrit dans le thème, déjà exploré en 1982 avec « Les techniques de soi » et au cœur de son cours au Collègue de France sur *L'Herméneutique du sujet* la même année, de ces entraînements de soi par soi grâce auxquels la vérité du sujet est contemporaine des pratiques existentielles par lesquelles il se fait advenir. Comme on l'a déjà relevé plus haut, les techniques de soi, distinctes par exemple des techniques de production, des signes et du pouvoir, sont le « mode d'action qu'un individu exerce sur lui-même » qui dérive de ce précepte antique aussi structurant qu'éclipsé par la suite au profit de son double delphique, *epimeleisthai sautou*, « c'est-à-dire "prendre soin de soi", avoir "souci de soi", "se préoccuper, se soucier de soi" »[520]. C'est à l'intérieur de ce motif que s'inscrit son interprétation de la lettre 84 de Sénèque à Lucilius, que « L'écriture de soi » concentre sur la question des *hupomnêmata*. Ce qui intéresse Foucault dans cette lettre, c'est justement la façon dont Sénèque tient ensemble trois éléments : la lecture d'auteurs dignes de ce nom, d'anciens autorisés par la tradition, leur récollection au sein d'*hupomnêmata* qui en consignent extraits et citations sous la forme d'aide-

[519] FOUCAULT, M., « L'écriture de soi », *op. cit*.
[520] FOUCAULT, M., « Les techniques de soi », *op. cit.*

mémoire, et la construction d'une subjectivité. Car « tel est bien l'objectif des *hupomnêmata* : faire de la récollection du logos fragmentaire transmis par l'enseignement, l'écoute ou la lecture un moyen pour l'établissement d'un rapport de soi à soi aussi adéquat et achevé que possible ». Avant tout, il faut bien situer ces carnets de notes dans leur juste équilibre entre la dispersion et l'écriture intime. D'un côté en effet, le fait d'écrire au fil de la lecture permet d'éviter avec art ce danger qui guette chaque dévorateur de livres : la *stultitia,* « que la lecture infinie risque de favoriser » et qui « se définit par l'agitation de l'esprit, l'instabilité de l'attention, le changement des opinions et des volontés, et par conséquent la fragilité devant tous les événements qui peuvent se produire ; elle se caractérise aussi par le fait qu'elle tourne l'esprit vers l'avenir, le rend curieux de nouveautés et l'empêche de se donner un point fixe dans la possession d'une vérité acquise »[521]. La *stultitia,* ce mal peut-être qu'on rencontre singulièrement à notre époque, nourri par l'hyper-attention que pointe Katherine Hayles au sujet de la lecture numérique, et par lequel l'affairement quotidien, l'impression d'être toujours surchargé, n'étanche en rien un fond d'ennui existentiel, c'est aussi le mal qui attend celui qui, à force de lire toujours davantage, se perd dans la variété des mots des autres. C'est pourquoi il nous faut, prescrit Sénèque, toujours coupler la lecture avec l'écriture, se servir d'elle pour faire non seulement sien, mais aussi « soi » ce qu'on a lu, afin de remédier à cette volatilité de l'esprit qu'accentue la lecture et qui se traduit par la paresse : « l'amour des lettres me rend apathique et insoucieux de mon corps »[522]. Sinon, à défaut de ce recueillement écrit, le « moi » risque de se déliter dans le flot hétéroclite de ses lectures : « à passer sans cesse de livre en livre », résume Foucault, « sans s'arrêter jamais, sans revenir de temps en temps à la ruche avec sa provision de nectar, sans prendre de notes par conséquent ni se constituer par écrit un trésor de lecture, on s'expose à ne rien retenir, à se disperser à travers des pensées différentes et à s'oublier soi-même »[523].

Pour autant, les *hupomnêmata* cueillies et unifiées en un carnet personnel ne sont aucunement une écriture de l'intime, elles ne sont pas, malgré le voisinage, une confession grâce à laquelle le « moi » déjà constitué s'avouerait aux autres. A l'inverse par exemple d'un Saint-Augustin qui se dit par la plume, trace sur la page le portrait d'une existence avec toutes ses tensions que Dieu comme chaque lecteur pourra louer ou châtier, les carnets de notes ne sont pas l'exposition d'un « soi » passé, mais la promesse constituante d'un « soi » à venir. « Aussi personnels qu'ils soient, ces *hupomnêmata* ne doivent pas cependant être compris comme des journaux intimes, ou comme des récits d'expérience spirituelle (tentations, luttes, chutes et victoires) qu'on pourra

[521] FOUCAULT, M., « L'écriture de soi », *op. cit*.
[522] SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, *op. cit.*
[523] FOUCAULT, M., « L'écriture de soi », *op. cit*.

trouver dans la littérature chrétienne ultérieure. Ils ne constituent pas un "récit de soi-même" ; ils n'ont pas pour objectif de faire venir à la lumière du jour les *arcana conscientiae* dont l'aveu – oral ou écrit – a valeur purificatrice. Le mouvement qu'ils cherchent à effectuer est inverse de celui-là : il s'agit non de poursuivre l'indicible, non de révéler le caché, non de dire le non-dit, mais de capter au contraire le déjà-dit ; rassembler ce qu'on a pu entendre ou lire, et cela pour une fin qui n'est rien moins que la constitution de soi »[524]. C'est que, si la lecture ne prend sens qu'à travers le nécessaire complément de l'écriture, réciproquement l'écriture, dans le contexte philosophique qui anime Sénèque, ne se suffit pas à elle-même. Seule, remarque Sénèque, elle « amène la tristesse et l'épuisement », et surtout elle détourne de toute curiosité à l'égard des autres et des découvertes qu'ils nous offrent, elle risque à terme de provoquer un « exclusif contentement de moi-même »[525], pris dans sa boucle de suffisance solitaire. Son coupage avec l'écriture témoigne dès lors d'un contexte marqué par une « tension très sensible à l'époque : à l'intérieur d'une culture très fortement marquée par la traditionalité, par la valeur reconnue du déjà-dit, par la récurrence du discours, par la pratique "citationnelle" sous le sceau de l'ancienneté et de l'autorité, se développait une éthique très explicitement orientée par le souci de soi vers des objectifs définis comme : se retirer en soi, s'atteindre soi-même, vivre avec soi-même, se suffire à soi-même, profiter et jouir de soi-même », thèmes propres aux morales des stoïciens et des épicuriens[526]. Au rat de bibliothèque entouré de livres se mêle étrangement l'image de la tour d'ivoire, du retrait dans l'intériorité d'une conscience qu'analysait Manguel, comme si une « chambre » intime, disait Kafka, s'ouvrait au sein même de la bibliothèque infinie. Ainsi donc, c'est moins la lecture ou l'écriture en tant que telle qui est à prendre en compte que la passerelle qui mène sans cesse de l'une à l'autre, que l'espace de leur relation : c'est en elle que se trouve authentiquement l'acte de constitution du sujet, et non sa révélation ou sa dissémination. Voilà pourquoi nous enseigne Sénèque, « Il ne faut ni se borner à écrire, ni se borner à lire : car l'un amène la tristesse et l'épuisement (je parle de la composition) ; l'autre énerve et dissipe. Il faut passer de l'un à l'autre et qu'ils se servent mutuellement de correctif : ce qu'aura glané la lecture, que la composition y mette quelque ensemble ». Mais alors, comment se passe ce processus d'invention de soi dans les ponts entre lecture et écriture, cycle respiratoire, où l'on advient dans leur point de jonction ?

C'est toute une harmonie dans le divers, ou « concordance discordante » comme dira Ricœur, que Foucault met au jour. Il relève trois traits essentiels dans les pratiques recommandées par

[524] FOUCAULT, M., *ibid*.
[525] SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, *op. cit.*
[526] FOUCAULT, M., « L'écriture de soi », *op. cit*.

Sénèque : « si la rédaction des *hupomnêmata* peut contribuer à la formation de soi à travers ces *logoi* dispersés, c'est pour trois raisons principales : les effets de limitation dus au couplage de l'écriture avec la lecture, la pratique réglée du disparate qui détermine les choix, l'appropriation qu'elle effectue ». Arrêtons-nous un court instant sur ces trois traits dont chacun contribue à la formation de l'identité par la pratique des lettres.

1) Nous avons déjà dit quelques mots du *couplage de la lecture avec l'écriture*. Insistons sur le fait que « l'écriture des *hupomnêmata* s'oppose à [l']éparpillement en fixant des éléments acquis et en constituant en quelque sorte "du passé", vers lequel il est toujours possible de faire retour et retraite », et que cette pratique est à relier à une morale philosophique caractérisée par le « refus d'une attitude d'esprit tournée vers l'avenir (qui, à cause de son incertitude, suscite l'inquiétude et l'agitation de l'âme) et la valeur positive accordée à la possession d'un passé dont on peut jouir souverainement et sans trouble »[527].

2) La *pratique réglée du disparate*, pour sa part, peut nous surprendre : au premier regard, elle semble presque le contraire, justement, de l'identité. Saisir sur un carnet des fragments et des préceptes extraits de ce qu'on lit n'implique nullement de les unifier sur le moment, d'essayer d'en réduire la bigarrure dans une visée déjà herméneutique : c'est un acte bien plus innocent, qui navigue à vue entre des éléments hétérogènes qu'elle pioche et assemble comme dans un florilège – ou ce que l'âge humaniste appellera des cahiers de lieux communs (I.C.1). Ainsi, précise Foucault, « l'écriture comme exercice personnel fait par soi et pour soi est un art de la vérité disparate ; ou, plus précisément, une manière réfléchie de combiner l'autorité traditionnelle de la chose déjà dite avec la singularité de la vérité qui s'y affirme et la particularité des circonstances qui en détermine l'usage ». D'une autre façon, on pourrait comparer cet art du divers rassemblé aux pratiques modernes du remix qui, de Montaigne (« j'aimerais quelqu'un qui me sache déplumer ») aux remix littéraires et Lucien Suel et Philippe Aigrain[528] sur Internet à partir de textes du canon littéraire ou de tweets, en passant par la vision barthésienne du texte comme entrelacs de citations, est une constante de la création artistique vivement réinvestie par le numérique. Les exemples d'appropriation artistique, d'emprunts ou de citations sont innombrables autant que leurs théorisations : pensons à l'idée de Malraux, « Tout artiste commence par le pastiche […] à travers quoi le génie se glisse, clandestin », ou au *cut-up* auquel William

[527] FOUCAULT, M., « L'écriture de soi », *op. cit*. Sauf précision, les citations suivantes sont de la même source.
[528] MONTAIGNE, M. de., *Essais*, II, X, 408. On trouve chez le poète français Lucien Suel de nombreux travaux de remix littéraires déployés sur la Toile (des miscellanées littéraires aux remix de tweets sous forme de poésie spatialisée). On en découvrira de nombreux exemples sur son blog, http://academie23.blogspot.fr/. Le chercheur et informaticien Philippe Aigrain (fondateur de la Quadrature du Net) pratique aussi le remix littéraire, à travers notamment les « Saussissonnets » où le lecteur génère de nouveaux poèmes à partir d'un réassemblage de vers existants (sur son blog « Atelier de bricolage littéraire » : http://www.atelierdebricolage.net/?page_id=2035).

Burroughs a donné ses lettres de noblesse : « Que fait un écrivain sinon choisir, annoter et réarranger un matériau mis à sa disposition »[529]. Il est tentant alors d'apercevoir une continuité entre la discipline réglée du divers prônée par Sénèque et ses avatars numériques grandissant sur la Toile, des « Vases communicants » de François Bon et de Jérôme Denis (remix de deux blogs d'écrivains) aux *mashup* vidéo élaborés par l'IRI[530]. Mais alors, comment passer de cette collection à l'identité personnelle ?

3) Par un processus que Foucault nomme l'*appropriation*. Comme il le note en effet, « ce disparate voulu n'exclut pas l'unification. Mais celle-ci n'est pas opérée dans l'art de composer un ensemble ; elle doit s'établir dans le scripteur lui-même comme le résultat des *hupomnêmata*, de leur constitution (et donc dans le geste même d'écrire), de leur consultation (et donc dans leur lecture et leur relecture) ». Il s'agit avec lui de distinguer deux processus : d'une part, unifier « ces fragments hétérogènes par leur subjectivation dans l'exercice de l'écriture personnelle », qu'attestent les métaphores sénéquiennes que l'on a rappelées ; et d'autre part, s'unifier soi-même à travers eux, à partir d'eux : c'est là que « le scripteur constitue sa propre identité à travers cette recollection de choses dites ». Ainsi, c'est un « soi » toujours en projet que le lecteur pose au-devant de lui en consignant ses *hupomnêmata*. Son identité n'est pas le point de départ mais la résultante de son travail agrégateur, entre les lignes duquel il émerge, il se fait jour, comme sur une toile le paysage émerge du foisonnement de touches de couleurs. Il faut prendre un peu de distance pour percevoir le tableau dans son ensemble, pour cerner l'évidence unique qu'il représente à partir d'une juxtaposition de nuances et de points atomiques : il en est de même pour le sujet qui peut se dire, face au portrait unique que suggère l'ordonnancement du divers, « voilà qui je suis ».

---

[529] Les citations de Malraux et de Burroughs sont rapportées par l'artiste et enseignante Christiane Cavallin-Carlut dans son article « La légitimité de l'appropriation artistique et son contexte contemporain », publié sur son blog, http://christiane-carlut.fr/texteappropriation.htm.

[530] Les « Vases communicants » sont un exercice de lecture et d'écriture mené par François Bon et Jérôme Denis. Les auteurs présentent ainsi leur projet : « François Bon (Tiers-Livre) et Jérôme Denis (Scriptopolis) sont à l'initiative d'un projet de vases communicants […] : le premier vendredi du mois, chacun écrit sur le blog de l'autre, à charge à chacun de préparer les mariages, les échanges, les invitations. Circulation horizontale pour produire des liens autrement… Ne pas écrire pour, mais écrire chez l'autre » (d'après le site d'écrivain de Pierre Ménard, « Liminaires », http://www.liminaire.fr/liminaire/article/les-vases-communicants). L'Institut de Recherche et d'Innovation théorise et pratique le *mashup* vidéo (remix de fragments de vidéos pour en produire de nouvelles) ainsi que le *hashcut*, qui est « à la fois une Hypervidéo (vidéo cliquable) et un Mashup (mélange de médias, de l'anglais "mash", purée. Un Hashcut est un assemblage de citations de vidéos, mises bout à bout, sans altération des médias d'origine, et permet à chacun de proposer un nouveau regard, une portée d'entrée éditorialisée sur ces médias » (article « Hashcut » sur le site de l'IRI : http://www.iri.centrepompidou.fr/outils/hashcut/). On en trouve des exemples nombreux sur la plateforme Hashcut mise en place par l'IRI à l'occasion des ateliers « Visionner, annoter, monter » à la Bibliothèque Publique d'Information, où chaque participant pouvait créer ses propres Hashcuts annotés (http://ldt.iri.centrepompidou.fr/ldtplatform/hashcut/iri/).

Notons au passage et pour conclure que ce que Foucault affirme au sujet de Sénèque, il le met lui-même en pratique. Tout en commentant la lettre du stoïcien, en citant des passages et retenant les extraits qu'il choisit comme saillants, en les mettant en parallèle avec d'autres extraits d'auteurs (Plutarque, Athanase) et d'autres pratiques (la correspondance qui, elle aussi, « agit par le geste même de l'écriture sur celui qui l'adresse, comme elle agit par la lecture et la relecture sur celui qui la reçoit »[531]), ne compose-t-il pas son propre propos, sa propre identité philosophique en creux de cette récollection ? Sa lecture (au double sens de réception et d'interprétation) de Sénèque n'est-elle pas une antichambre de sa propre unité intellectuelle, inspirant les écrits des autres pour construire l'expiration de sa propre pensée, modulée par le secret ferment qu'il y ajoute et qui n'est autre que son point de vue, son liant inconnu, son désir ? Ses travaux nous fournissent ainsi à la fois une analyse et un exemple tangible de cette respiration qu'est la lecture, construction de soi toujours ouverte à l'étranger.

Terminons à présent notre étude des liens entre lecture et identité avec une autre réflexion, celle de Ricœur dans une œuvre qui parut en 1990, *Soi-même comme un autre*. Dans la cinquième étude de ce livre, « Identité personnelle et identité narrative », dont l'objectif est de faire de la littérature narrative l'expression concrète des tensions propres à l'identité, le philosophe commence par formuler une distinction qui restera célèbre, entre l'identité-idem et l'identité-ipse. Rappelons-la en quelques mots. L'identité peut être conçue comme mêmeté (*sameness*), elle est alors fondée sur le principe d'une permanence dans le temps, d'une « continuité ininterrompue entre le premier et le dernier stade du développement de ce que nous tenons pour le même individu »[532] – ce sera par exemple la permanence d'une personne à travers les âges successifs de sa vie, ou « la structure invariable d'un outil dont on aura progressivement changé toutes les pièces ». De l'autre côté, l'identité peut signifier l'ipséité (*selfhood* en anglais), elle s'éloigne du « quoi » de l'identité-idem (la continuité d'un substrat dans le temps) pour se rapprocher du « qui » qui est toujours la résultante d'un travail herméneutique. Cette polarité coïncide chez Ricœur avec une autre distinction, entre deux types de signes qui garantissent les identités ainsi caractérisées. A l'identité comme mêmeté correspond la notion de *caractère*, « l'ensemble des dispositions durables *à quoi* on reconnaît une personne » : car « par cette stabilité empruntée aux habitudes et aux identifications acquises, autrement dit aux dispositions, le caractère assure

[531] FOUCAULT, M., « L'écriture de soi », *op. cit*.
[532] RICŒUR, P., « Identité personnelle et identité narrative », *Soi-même comme un autre*, Cinquième étude, Seuil, Paris, 1990, pp.137-166.

à la fois l'identité numérique, l'identité qualitative, la continuité ininterrompue dans le changement et finalement la permanence dans le temps qui définissent la mêmeté ». Mais à l'identité comme ipséité répond la promesse tenue, la fidélité à soi dans le temps qui est toute volontaire et à construire : pour employer une image, c'est moins une identité scellée par le CV (*ce que* je suis) que par un appel de mon présent à mon avenir, où je m'engage à tenir ma parole (*qui* je suis). L'objectivité de la substance pareille à elle-même s'oppose ainsi à la subjectivité d'un réservoir de transformations qui pose son propre maintien au-devant de lui : si « l'identité du caractère exprime une certaine adhérence du *quoi ?* au *qui ?* Le caractère, c'est véritablement le "quoi" du "qui" », en revanche la tenue de la promesse constitue « un défi au temps, un déni du changement ». Ricœur affirme que la littérature, en particulier lorsqu'elle raconte quelque chose, est un terrain de nature à offrir une épaisseur concrète à cette dichotomie. C'est l'objet de la sixième étude de ce recueil, « Le soi et l'identité narrative », dont l'hypothèse est que « le récit, jamais éthiquement neutre, s'avère le premier *laboratoire du jugement moral* ». La question que veut explorer Ricœur est de savoir, plus précisément, « comment le modèle spécifique de connexion entre événements que constitue la mise en intrigue permet d'intégrer à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire sous le régime de l'identité-mêmeté, à savoir la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité »[533]. On croit ici retrouver l'interrogation de Foucault dans « L'écriture de soi » : comment le divers assumé comme tel, l'« art réglé du disparate », permet-il de nous affirmer dans notre unité ? Et dans quelle mesure l'histoire racontée par un récit fictif concourt-elle à cette dialectique de l'identité ?

Le premier pas du raisonnement de Ricœur est d'opérer une double transposition. On construit son identité sur le modèle de celle des personnages littéraires, auxquels on s'identifie (notons la force de ce mot si courant) ; et l'identité des personnages à son tour est modelée par celle de l'intrigue narrative. Dès *Temps et récit*, Ricœur avait mené une grande étude sur la façon dont « l'identité du personnage se construit en liaison avec celle de l'intrigue », impliquant une « dérivation d'une identité à l'autre ». Or l'intrigue est tout entière traversée d'un paradoxe. On la caractérise par « la concurrence entre une exigence de concordance et l'admission de discordances qui, jusqu'à la clôture du récit, mettent en péril cette identité. Par concordance, j'entends le principe d'ordre qui préside à ce qu'Aristote appelle "agencement des faits". Par discordance, j'entends les renversements de fortune qui font de l'intrigue une transformation réglée, depuis une situation initiale jusqu'à une situation terminale ». En effet, quel récit – à l'exception d'avant-garde liées au Nouveau Roman ou au médium numérique qui cherchent à expérimenter

[533] RICŒUR, P., « Le soi et l'identité narrative », *Soi-même comme un autre*, Sixième étude, Seuil, Paris, 1990, pp.167-198. Sauf précision, les quelques citations suivantes sont de la même source.

une littérature sans intrigue ni personnage, invitant à la pure présence[534] – ne soumet pas une suite de péripéties à la situation initiale, dans lesquelles s'entrouvrent parfois des intrigues secondaires, tout en les laissant converger vers une histoire unique, que ce soit celle d'une trajectoire ou d'une fresque ? L'intrigue est bien cette mise en tension que Ricœur appelle une « concordance discordance » et une « synthèse de l'hétérogène », où l'événement occupe une place spécifique. A la différence de son régime causal, l'événement dans le monde narratif se définit avant tout comme l'inattendu, ce qui n'aurait pas ou être prévu en vertu des événements précédents ni causé par ces derniers : il est, sur le moment, ce qui dérange la cohérence de l'histoire que nous avons lue jusqu'à présent mais qui, après-coup, y prend pleinement place en tant qu'il a participé de la trame. Ainsi pour Ricœur, « Le paradoxe de la mise en intrigue est qu'elle inverse l'effet de contingence ». L'événement perturbe l'identité de l'intrigue avant d'en devenir une composante nécessaire, qui réintègre le fortuit dans la trame : « il est simplement l'inattendu, le surprenant, il ne devient partie intégrante de l'histoire que compris après-coup, une fois transfiguré par la nécessité en quelque sorte rétrograde qui procède de la totalité temporelle menée à son terme ». Voilà donc un exemple éloquent de conciliation ou même de conjugaison entre l'identité et la diversité : c'est cette nécessité rétrograde du contingent qui fait advenir une unité à même le bouleversement des péripéties. Mais dans quelle mesure pouvons-nous transférer cette identité de la narration à celle des personnages ?

Une grande hypothèse de départ de Ricœur, avions-nous dit, est que « l'identité du personnage se comprend par transfert sur lui de l'opération de mise en intrigue d'abord appliquée à l'action racontée ». Il en résulte que de la même manière que l'intrigue, le personnage est porté par une dialectique interne entre discordance et concordance. Ricœur en précise les termes : « selon la ligne de concordance, le personnage tire sa singularité de l'unité de sa vie considérée comme la totalité temporelle elle-même singulière qui le distingue de tout autre. Selon la ligne de discordance, cette totalité est menacée par l'effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent (rencontres, accidents, etc.) ». Et comme pour l'histoire aussi, les hasards qui d'abord menacent l'identité en deviennent après-coup des éléments constitutifs : « la synthèse concordante-discordante fait que la contingence de l'événement contribue à la nécessité en quelque sorte rétroactive de l'histoire d'une vie, à quoi s'égale l'identité du personnage. Ainsi le hasard est-il transmué en destin ». On le voit : l'identité dont parle ici Ricœur au sujet du personnage est celle qu'il nomme, après Dilthey, la « connexion d'une vie », ou ce que MacIntyre appelle

[534] ROBBE-GRILLET, A., *Pour un Nouveau Roman*, Editions de Minuit, Paris, 2012.

« l'unité narrative d'une vie »[535]. C'est l'idée que notre existence ait une histoire une et entière, une histoire qui se déploie dans le temps et lui donne un sens, une continuité, tout comme celle de la phrase mélodique qui chez Saint-Augustin émerge de la succession des notes éphémères. Notre vie est peut-être à l'image de cette musique : malgré les variations, et à l'intérieur même de ces variations, dans le flux des notes qui parfois surprennent l'oreille et détonnent par rapport aux précédentes, quelque chose d'unique finit par résonner, comme si toute mon existence une fois perçue sur mon lit de mort avait un caractère nécessaire, une ligne cohérente, qui lisse dans sa trajectoire tous les faux-pas et aléas qui ont sur le moment semblé la dérouter. Notre vie est une histoire, et voilà ce qui lui donne son identité : non celle d'une téléologie qui lui assignerait a priori un but vers lequel tendent toutes nos actions, mais celle d'un sens toujours créé dans le tissu de l'expérience, tel un chemin qu'on fraierait à mesure qu'on y marche.

Cette vision d'une nécessité rétrospective de la vie, qui offre en quelque sorte un *sens* à notre parcours terrestre, a été maintes fois battue en brèche par le roman et le théâtre contemporains. Ricœur cite des « fictions de la perte d'identité » qui mettent à nu des personnages purement réduits à leur ipséité, dénués de toute propriété descriptive scellée par la mêmeté d'un caractère. C'est le cas par exemple de *L'homme sans qualités* de Robert Musil – auquel nous ajouterions Beckett et le théâtre de l'absurde, ou certaines expériences du Nouveau Roman qui, comme *Un homme qui dort* de Georges Pérec, privent le personnage de toute marque identificatrice (nom, âge, origines, description physique). Dans ces récits où aucune quête personnelle ne garantit le sens de l'existence, c'est la narrativité elle-même qui se trouve éclatée, démontrant une nouvelle fois le lien entre l'identité de l'histoire et celle du personnage : « A la perte d'identité du personnage correspond ainsi la perte de configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit. […] L'érosion des paradigmes […] frappe encore – frappe à la fois la figuration du personnage et la configuration de l'intrigue ; ainsi, dans le cas de Musil, la décomposition de la forme narrative, parallèle à la perte d'identité du personnage, fait franchir les bornes du récit et attire l'œuvre littéraire dans le voisinage de l'essai ». Ricœur écrivait ces mots en 1990 : notre intuition est que la création numérique qui s'est développée depuis lors, multipliant à son tour les « cas déroutants de la narrativité » et rapprochant comme on l'a vu au premier chapitre (I.C.3) le récit de l'essai théorique sur la littérature, ne feraient qu'abonder en son sens, et qu'à cet éclatement de la vie racontée correspond peut-être une nouvelle condition de la subjectivité contemporaine.

[535] MACINTYRE, A., *After Virtue, A Study in Moral Theory*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1981, cite par Paul Ricœur, « Le soi et l'identité narrative », *op. cit.*

C'est ce que nous chercherons par la suite, à travers des exemples, à examiner de plus près. En attendant, concentrons-nous sur un dernier point qui nous permettra de conclure notre lecture ricœurienne. Dans quelle mesure, cette fois-ci, peut-on transférer cette identité des personnages à celle des personnes réelles, des sujets que nous sommes ?

La question est délicate, de l'aveu même de l'auteur. « Dans mon propre traitement de la fonction *mimétique* du récit, la rupture opérée par l'entrée du récit dans le champ de la fiction est prise si au sérieux que cela devient un problème fort épineux de faire se rejoindre à nouveau la littérature et la vie par le *truchement* de la lecture ». Si l'on suppose avec Ricœur que la littérature est un « laboratoire moral », et donc que le lecteur en suivant la vie de personnages y décèle dans le même mouvement l'unité éthique de sa vie, alors la question se pose plus précisément de savoir : « comment les expériences de pensée suscitées par la fiction, avec toutes les implications éthiques qu'on dira plus loin, contribuent-elles à l'examen de soi-même dans la vie réelle » ? Dans une démarche dialectique, Ricœur commence par pointer trois différences entre la fiction et la vie qui paraissent empêcher de lire la seconde à l'aune de la première. **1)** C'est tout d'abord la *notion d'auteur*, aussi évidente en apparence dans le monde de l'écriture qu'elle est équivoque sur le plan existentiel. En essayant de transposer les catégories narratives à l'histoire réelle, je pourrais dire que je suis personnage et narrateur de ma propre vie, mais que, « à la différence de ces êtres de fiction, je ne suis pas l'auteur, mais au plus, selon le mot d'Aristote, le coauteur, le *sunaison* ». **2)** Les *notions de début et de fin* résistent elles aussi à une application stricte au cours de la vie. Il manque notamment à celle-ci une clôture littéraire – ce moment où l'auteur pose un point de final et conclut, où l'histoire se termine même si la vie des personnages continue à l'abri des regards, où un « cruel "Epilogue" », comme le dit Proust, expédie en peu de mots toute la suite de leur destin alors que jadis, « l'emploi de chaque heure de leur vie nous avait été narré »[536]. Quel équivalent existentiel trouver à cette clôture littéraire sinon l'instant de la mort ? Et même elle encore ne m'appartient pas, ne fait pas partie de mon histoire : « elle ne sera jamais racontée que dans le récit de ceux qui me survivront ; je suis toujours vers ma mort, ce qui exclut que je la saisisse comme fin narrative ». De même, quel serait le premier mot de ma vie ? Quel en est l'incipit avec toute sa fragilité de prétexte, son « la marquise sortit à cinq heures », son « longtemps je me suis couché de bonne heure » ? Aucun, si ce n'est peut-être la naissance, mais elle non plus n'a guère « valeur de commencement narratif ; la mémoire se perd dans les brumes de la petite enfance ; ma naissance et, à plus forte raison, l'acte par lequel j'ai été conçu appartiennent plus à l'histoire des autres, en l'occurrence celle de mes

[536] PROUST, M., *Sur la lecture*, *op. cit.*

parents, qu'à moi-même ». **3)** Troisième notion cruciale, enfin, celle d'*itinéraires enchevêtrés* sépare le récit raconté de l'histoire vécue. En effet, alors que l'intrigue romanesque est traditionnellement une quête linéaire, en revanche « sur le parcours connu de ma vie je peux tracer plusieurs itinéraires, tramer plusieurs intrigues, bref raconter plusieurs histoires dans la mesure où à chacune manque le critère de la conclusion, ce "*sense of an ending*" sur lequel Kermode insiste tant ». Et surtout, « alors que chaque roman déploie un monde du texte qui lui est propre, […] les histoires vécues des uns sont enchevêtrées dans les histoires des autres » ; or « c'est précisément par cet enchevêtrement, autant que par leur caractère ouvert par les deux extrémités, que les histoires de la vie diffèrent des histoires littéraires »[537]. Mais alors, si l'absence de véritable auteur, de clôture et de linéarité font de la vie un autre de la fiction, comment celle-ci peut nous enseigner quelque chose sur nous-mêmes, nous apprendre à mieux nous voir, fournir une médiation qui nous aide à faire émerger un « moi » du flot mouvant des vagues ?

Tous ces arguments, s'ils sont bien « recevables », ne sont pas pour autant, selon Ricœur, « susceptibles de mettre hors-jeu la notion même d'*application* de la fiction à la vie ». Car finalement chacune de ces différences nous permet, à la lumière même de leur contraste, de mieux agir sur notre vie, de la penser et l'agencer en lui insufflant cette force romanesque qui sinon la rendrait sans doute dénuée de sens. L'étrangeté de la fiction par rapport à l'existence paraît chez Ricœur jouer un rôle opératoire sur celle-ci, qu'on pourrait rapprocher de ce que Lévi-Strauss appelait l'efficacité symbolique[538]. Ainsi, l'idée même de la présence d'un auteur, importée de la sphère littéraire à celle de la vie, nous invite à reconsidérer notre liberté herméneutique sur le cours de nos jours : « en faisant le récit d'une vie dont je ne suis pas l'auteur quant à l'existence, je m'en fais le coauteur quant au sens ». De même, si la vie nous semble absurde à force d'être amputée de toute clôture signifiante, le modèle romanesque peut être du plus grand secours pour dompter ces terribles béances que sont la naissance mystérieuse et la mort inconnue : à l'école des lettres,

[537] Les citations qui précèdent sont extraites (sauf précision) de RICŒUR, P., « Le soi et l'identité narrative ».

[538] L'efficacité symbolique est un concept élaboré par Claude Lévi-Strauss dans le premier volume de l'*Anthropologie structurale*, suite à un article publié en 1949 dans la *Revue de l'histoire des religions*, vol.135, n°1, p.5-27. Dans cet article, Lévi-Strauss analyse le « premier grand texte magico-religieux connu, relevant des cultures sud-américaines, qui vient d'être publié », longue incantation de dix-huit pages dont le but est d'aider les accouchements difficiles. Il met au jour l'efficacité réelle de cette cure shamanistique où la guérison procède du chant qui constitue une « *manipulation psychologique* de l'organe du malade ». En examinant de manière minutieuse les techniques du récit qui offrent au malade, par l'image, une « vision éclairante » de son fonctionnement anatomique adossée sur une anatomie affective et mythique, l'anthropologue montre que cette mise en scène et même cette mise en histoire d'une réalité douloureuse permet au sujet de mieux l'accepter et la vivre. L'efficacité que Lévi-Strauss appelle « symbolique » repose dès lors, comme avec la psychanalyse, sur l'efficace de la verbalisation : « le shaman fournit à sa malade un *langage* », et « c'est le passage à cette expression verbale (qui permet, en même temps, de vivre sous une forme ordonnée et intelligible une expérience actuelle, mais sans cela, anarchique et ineffable,), qui provoque le déblocage du processus psychologique ». Il nous semble ainsi pertinent de tracer un parallèle entre cette réflexion anthropologique et le rôle que Ricœur assigne à la mise en récit comme « modèle d'intelligibilité » de notre vie actuelle.

voilà que nous pouvons leur donner sens et leur imaginer un visage. Ainsi, « c'est précisément en raison du caractère évasif de la vie réelle que nous avons besoin du secours de la fiction pour organiser cette dernière rétrospectivement dans l'après-coup ». Les « commencements narratifs auxquels la lecture nous a familiarisés » nous aident à mieux fixer le début de nos initiatives ; tandis que les récits que la littérature fait de la mort nous la rendent un peu moins étrangère, lui donnent des contours, opposent à son intarissable silence quelques mots qui dissipent l'angoisse en exemples : « ainsi la fiction peut-elle concourir à l'apprentissage du mourir ». Enfin, c'est la littérature qui rend l'enchevêtrement de nos destins humains plus clairs à nos yeux : les innombrables récits enchâssés qu'elle compte nous aident à nous ouvrir à nos interactions personnelles et à l'histoire de ceux dont nous croisons le chemin. Pour toutes ces raisons, la fiction par l'écart même qu'elle creuse par rapport à la vie fournit à celle-ci un « modèle d'intelligibilité », c'est-à-dire non un miroir mais une métaphore, un déplacement, un voyage depuis le lointain duquel réinterpréter l'ici et le maintenant. On cerne alors le rôle existentiel de la lecture : c'est en elle que l'herméneutique du texte embrasse celle de la vie. La médiation par cet autre qu'est le récit permet de transformer notre devenir à l'image d'un récit. A travers lui, l'absurdité de la vie sans être niée est plus douce, plus acceptable. Je sais que chaque plaisir est provisoire et que la mort un jour balaiera toute trace de ma présence hasardée ; mais j'aurais au moins eu la chance entretemps de vivre une histoire, comme celles des livres et des films que j'aime tant, et qui fait que ma vie est digne d'être vécue simplement parce que, comme toutes, elle est digne d'être racontée. L'esthétique, d'une certaine manière, absout l'insensé.

Cette sous-section avait pour objectif d'approfondir un thème au cœur de notre méditation sur l'herméneutique du lecteur : la question de l'identité du sujet, et sa généalogie textuelle. C'est la belle idée d'Hugues de Saint-Victor d'une page comme lumière où se reconnaître soi-même, à une époque de l'histoire où le « moi » était encore à conquérir, qui nous a permis d'introduire cette discussion déjà ouverte par le lien entre lecture et mémoire augustinienne. Que retient-on de ce parcours ? Entre les quatre penseurs que nous avons évoqués, inscrits dans des contextes et des raisonnements très différents, apparaît finalement un grand motif commun : la dialectique entre une dispersion de soi dans l'expérience, et une exigence de rassemblement dont le lieu, le véhicule ou le modèle est la lecture. Cette dialectique, on l'a vu, prend des formes contrastées selon les auteurs et permet néanmoins de les faire dialoguer. Chez Augustin, l'attention au texte comme à la phrase musicale permet au sujet de prendre conscience d'un présent intérieur absolu et de se « sauver » de sa dilution temporelle ; chez Hugues, elle est un voyage qui lui permet de se libérer des attaches qui l'inféodent, de la diversité des regards d'autrui, pour inventer le sien

propre au miroir de la page. De même, au divers réglé des *hupomnêmata* chez Foucault répond la concordance discordante de l'intrigue chez Ricœur ; et à l'injonction sénéquienne d'une lutte contre l'éparpillement par l'écriture répond l'invitation de Ricœur à unir le cours épars de notre vie sur le modèle du récit. C'est cette idée d'une identité lectrice comme recueillement de soi à même l'éclatement du monde que nous allons chercher à mettre à l'épreuve, mais aussi à mettre en question, face aux nouvelles formes textuelles que le numérique a mises au jour. Mais notre réflexion serait incomplète si nous ne cherchions pas, au préalable, à éclaircir le rôle qu'exerce la technique de l'écrit sur cette herméneutique de soi : elle seule nous permettra de saisir dans quelle mesure l'organologie de la lecture peut contaminer ce que nous lisons en nous-mêmes.

3 – Mutation technique et transformation herméneutique

Nos deux premiers chapitres nous ont permis de mettre en évidence une certaine influence des médiums techniques de la lecture sur l'esthétique de la réception littéraire, et sur la situation du sujet-lecteur dans la collectivité humaine. Puisque l'esthétique est « sensation » et touche avant tout le corps, et puisque d'autre part le texte est toujours un espace relationnel qui lie le lecteur aux autres acteurs de la production littéraire, il semblait tout à fait raisonnable d'envisager cette influence, qu'on ne pensait pas comme un déterminisme mais plutôt comme ce que Derrida a appelé une « contamination » des idéalités par l'empiricité. Dans ces deux domaines – idéalités esthétiques et idéalités politiques –, on pouvait bien se rendre à l'idée que « le statut transcendantal de l'idéalité, son sens "de droit", est originairement pris dans le régime "de fait" auquel est soumise l'inscription matérielle. Il y a contamination du transcendantal par le contingent – l'idéalité ne peut plus être ultimement pure : en son origine travaille l'inscription »[539]. Il semble en effet concevable que notre manière de nous tenir face à un livre, d'être affecté dans nos sens, notre imaginaire et nos mouvements par les mots qu'il contient, ne soit pas tout à fait indépendante de sa matérialité même ; et que notre façon d'être avec autrui, ne serait-ce que dans la microsociété qui lie le lecteur et l'auteur, évolue en fonction des espaces et des environnements particuliers de lecture. Mais qu'en est-il de notre existence, de notre manière d'interpréter notre vie ? Le rôle du médium empirique n'est-il pas là autrement problématique ?

[539] METAIS, F., *Toucher l'autre par le monde, approche phénoménologique, éthique et érotique de la technologie*. Thèse présentée pour l'obtention du grade de Docteur de l'UTC, sous la direction de François-David Sebbah et soutenue le 31 mai 2013, p.12.

Si l'on modèle notre vie d'après le roman, affirmait Ricœur, si même une *mimêsis* inversée tend pour Oscar Wilde à la faire ressembler à ces fables, ce n'est pas la qualité de l'encre qui compte, ni le type de page où dorment les lignes ni la matière précise de la couverture ou de la reliure : c'est le sens, c'est l'histoire. C'est à elle qu'on s'attache, en elle qu'on se projette, cette flèche droite ou ce cheminement alambiqué qui promène les personnages à travers toute une aventure, aventure dont on aimerait tant faire rejaillir un peu du hasard nécessaire sur le dédale ô combien chaotique de nos jours. Qu'importe après tout que je lise les *Mémoires d'une jeune fille rangée* sur tablette ou papier Gallimard, si l'œuvre est présente en police 10 ou agrandie en 16, à partir du moment où ce que j'y trouve, l'effet que j'y puise, c'est l'inspiration de toute une vie, l'espoir de penser aussi la mienne sous le signe d'une vocation ? Je ne voudrais pas lui ressembler à elle en particulier, à la Simone de Beauvoir qui se dépeint en train d'écrire ces mémoires, narratrice et protagoniste dans toute sa contingence : mais plutôt à ressembler au fait de pouvoir se dire en livre, que les événements qui me piquent et me défigurent concordent finalement tous à une fin, qu'il y ait dans mes mille voix intérieures qui se chamaillent quelque chose comme un chant à l'unisson susceptible de former une trame, que mes infortunes, mes doutes, les accidents et la morosité de mon quotidien sont tous, on le découvrira, les balises d'un même destin. Le roman, en me faisant rêver une vie compréhensible et truffée de ces revirements épiques qui en donnent à la fois le sens et le sel, m'aide à excuser la monotonie de la mienne, je la pense comme si elle était assez belle pour être contée. Et de même, qu'importe qu'Emma Bovary ait lu *Paul et Virginie* et tous les romans sentimentaux qui ont éveillé sa jeune fougue romanesque sur un papier vélin ou mâché, qu'elle les ait lus en prenant ou non des notes, que l'encre ait été noire ou gris sombre, la page blanche ou vieillie ? Si elle avait lu Walter Scott sur un écran d'ordinateur, son bovarysme en aurait-il été changé ?

Plus généralement, on pourrait avoir l'impression qu'une tension, sinon une contradiction, sépare le plan herméneutique du plan organologique. L'organologie, dans la définition d'Ars Industrialis, s'intéresse à ce qui change, à la coévolution entre les idées et la technique, à l'instrumentation matérielle de toutes les expressions de l'humain ; l'herméneutique s'interroge sur le sens gelé dans sa permanence symbolique, sur le « quoi » des mots bien plus que leur enveloppe sensible. Au fond, ce n'est peut-être pas la posture philosophique qui les éloigne mais plutôt le point de focalisation que l'une et l'autre choisit d'étudier à l'intérieur d'une double nature matérielle et sémantique du signe. Souvenons-nous de la manière dont Ricœur pense l'herméneutique en relevant son origine dans l'exégèse, « discipline qui se propose de comprendre un texte, de le comprendre à partir de son intention, sur le fondement de ce qu'il veut dire » qui lie toute

lecture de texte « au “quid”, au “ce en vue de quoi” il a été écrit »[540]. C'est le « quoi » de l'objet, intimement relié dans le cas de l'exégèse au « quid » de l'intention, qui occupe l'interprète bien plus que le « quā » de la modalité matérielle, corps d'emprunt qui s'efface sous le dire. Semblable concentration sur le « quid » du discours transparaît déjà dans la définition diltheyenne de l'interprétation que Ricœur cite à plusieurs reprises : « nous appelons exégèse, interprétation, l'art de comprendre les manifestations écrites de la vie »[541]. L'inscription scripturale des documents de la vie, si elle fait aussi l'objet des préoccupations de Dilthey dans le volet explicatif qu'il assigne à l'exégèse, est surtout mise au service de la lecture du psychisme étranger qui se dit *à travers* ces signes. Voilà pourquoi l'art de comprendre porte moins que la manière dont le dire est relayé et fécondé par les spécificités de son incarnation charnelle, que sur la vie qui s'y donne à lire à partir et au-delà de la trace. Chez Dilthey, « le problème herméneutique se trouve ainsi tiré du côté de la psychologie : comprendre, c'est pour un être fini, se transporter dans une autre vie »[542]. Ainsi donc, l'essentiel en herméneutique est presque d'oublier la technicité de la condition langagière du discours pour se pencher sur l'être qu'il exprime et sur ce qu'il exprime de l'être, sur les points de jonction par lesquels le langage ouvre sur autre chose que le langage. Les phénomènes de double-sens, ouvrant à des interprétations équivoques et rivales et qui font selon Ricœur tout le propre de l'herméneutique, le montrent mieux que tout autre. Car la possibilité même de sens multiples tient à cette condition fondamentale que « la symbolique est un milieu d'expression pour une réalité extralinguistique », que loin de se tenir dans la clôture d'un monde solipsiste, l'herméneutique depuis Charles Sanders Peirce postule toujours « l'ouverture de l'univers des signes ». C'est en effet tout le pari de Ricœur, comme on l'a vu plus haut avec l'étape existentielle qu'il introduit dans sa « greffe » de l'herméneutique sur la phénoménologie, de se tenir toujours « à la charnière du linguistique et du non-linguistique », à la « flexion d'une érotique et d'une sémantique », où le signe ne fait pas seulement sens par sa place relative dans le tissu intralinguistique des lexèmes (Saussure) mais à l'épreuve du monde qu'il vise. Dès lors, chaque double-sens permet de « déchiffrer un mouvement existentiel, une certaine condition ontologique de l'homme » : celle du mystère de l'être et du désir, dont l'équivocité « vient se dire dans celle du discours »[543]. Mais alors, si l'herméneutique cherche ce que le texte exprime d'une vie ou du monde, n'est-elle donc pas parfaitement indépendante de l'organolo-

[540] RICŒUR, P., *Le Conflit des interprétations*, *op. cit*., p.23. Les citations suivantes sont de la même source.
[541] RICŒUR, P., *ibid*., p.101.
[542] RICŒUR, P., *ibid*., p.26.
[543] RICŒUR, P., *ibid*., p.119.

gique, chacun évoluant dans son domaine séparé : ce que disent les signes d'une part, leur condition technique d'autre part ? Y a-t-il un sens à supposer que le *médium* de nos lectures « contamine » en effet l'interprétation qu'on se fait de notre vie ?

Une relecture des textes que nous avons préalablement cités dans cette section nous incite pourtant à ne pas rejeter cette hypothèse. Chez Saint-Augustin on s'en souvient, l'identification de la lecture à un changement « au-dedans » de soi, une transformation intérieure qui culmine dans la conversion chrétienne, s'inscrivait dans cette phase décisive de l'histoire où la déclamation orale cédait lentement place au silence. On reconnaît ce mouvement d'une lecture qui délaisse l'extériorisation de la voix et de l'oreille pour le secret de l'œil à cette phrase que nous avons déjà relevée : « *ses yeux* reprenant leur course dans ces saintes pages, il lisait, et il changeait au-dedans ». Ou encore à celle-ci, également au livre VIII (chp.12) : « J'ouvris le livre de l'Apôtre et lus *en silence* le premier chapitre sur lequel tombèrent mes yeux ». Ce qui pourrait sembler purement anecdotique, simple évolution dans le processus matériel et sensoriel de la lecture, ne laisse pas d'avoir de hautes conséquences philosophiques. En s'adressant à la vue, sans médiation mondaine qui passe par le son entendu de tous, le texte s'adresse à présent à l'intimité d'un cœur individuel dont les remous sont invisibles des autres et se déchaînent à l'abri des regards. Dans ce parcours silencieux de l'œil se trouve le point de passage de « ce que » je suis à « qui » je suis, des marques multiples par lesquelles autrui m'objective à l'identité de ma conscience subjective, déliée et souveraine. Dans son bel ouvrage *L'œil du silence*, la philosophe et philologue Maria Tasinato analyse les conséquences profondes de ce nouveau *modus legendi* dont Augustin est l'un des premiers témoins historiques. Pour elle, la scène inaugurale de la lecture silencieuse se trouve au livre VI des *Confessions*, lorsqu'Augustin observe Saint-Ambroise de Milan immergé dans une lecture. Ainsi le décrit-il lisant au chapitre 3 :

> Mais quand il lisait, ses yeux étaient conduits à travers les pages, *et cor intellectum rimabatur*, la voix et la langue, en revanche, étaient en repos. Souvent, en notre présence – il n'était en effet défendu à personne d'entrer, et il n'était pas d'usage qu'on lui annonçât qui arrivait –, nous le vîmes lire silencieusement et jamais autrement, et nous restions assis plongés en un silence continu – qui, d'ailleurs, aurait osé être une gêne pour quelqu'un d'aussi absorbé ? Puis nous nous en allions et nous conjecturions que, pendant le peu de temps qu'il avait trouvé pour restaurer son esprit, à l'écart du vacarme causé par les affaires d'autrui, il ne voulait être rappelé à rien d'autre et que, s'il y avait un auditeur dubitatif et attentif, si jamais l'auteur lui présentait des points obscurs, peut-être se préservait-il aussi d'être dans la nécessité de

> fournir des explications ou de disserter sur quelque chose de plus difficile qu'on viendrait à lui demander. Le temps passé en cette occupation aurait été au détriment des volumes qu'il voulait lire ; bien que la raison la plus légitime de lire en silence pût être celle de préserver sa voix, qui faiblissait très facilement. Malgré tout, quelle que fût en cela son intention, ce grand homme le faisait en vue du bien[544].

Ce passage, cet acte de naissance décisif d'un nouvel art de lire qui allait lentement se substituer à la proclamation oratoire d'un texte commandée par la *scripto continua*, nous renseigne sur la connexion étroite entre une technique lectrice et la saisie de la subjectivité. Ce que nous voyons d'abord avec Maria Tasinato, c'est bien l'émotion éveillée chez Augustin par la découverte de cette *lectio tacita* qui s'oppose à la *lectio publica* qui marquait la réception grecque et romaine du texte. Le lecteur cesse de mettre sa voix au service d'un public auprès de qui il en fait vivre les effets oratoires : il se met directement à l'écoute de la voix que le texte lui adresse en silence, sans détour par l'extériorité du monde que serait le dialogue avec l'auditoire ou ne serait-ce que sa propre voix comme médiation physique. Cette lecture silencieuse où « la voix et la langue » demeurent en repos étonne Augustin, elle est encore tout empreinte du scandale de sa nouveauté comme le suggère cette remarque étrange que relève Tasinato : « *Malgré tout*, quelle que fût en cela son intention, ce grand homme le faisait en vue du bien », comme si le rapport solitaire de l'âme à l'Ecriture enveloppait quelque danger, comme si l'absence de contrôle par le commentaire de l'Eglise ou d'un public risquait de livrer le lecteur au Démon : « Malheur à celui qui lit seul ! S'il tombe il n'a pas de second pour le relever ! », lit-on dans *L'Ecclésiaste*[545]. Echappant au « vacarme causé par les affaires d'autrui » pour se recentrer sur soi et son rapport immédiat à l'Ecriture, la *lectio tacita* n'est pas seulement une nouvelle posture gestuelle de réception, qui n'aurait de conséquence que corporelle (la substitution du sens visuel à l'auditif) : elle initie dans le même temps une condition inédite de la subjectivité. C'est un sujet « absorbé » que découvre Augustin en la personne d'Ambroise, un sujet qui suspend le monde dont il met les jugements entre parenthèses pour naître à lui-même, se saisir à même la manière dont son esprit travaille la parole écrite. De là cette proposition énigmatique que M. Tasinato choisit de ne pas traduire dans le texte augustinien : « *et cor intellectum rimabatur* », que l'on pourrait rendre partiellement par l'idée que son esprit perçait le sens. En réalité, plutôt que de percer, il s'agirait plutôt de révéler, de fendre le secret : *rimor*, « dans la langue augurale justement, signifie fendre

[544] AUGUSTIN, *Les Confessions*, Livre VI, chapitre III, 3, cité par TASINATO, M., *L'œil du silence : éloge de la lecture*, présentation Pierre Klossowski, trad. de l'italien Jean-Paul Manganaro et Camille Dumoulié, éditions Verdier, 1989.
[545] *L'Ecclésiaste*, 4, 10, cité par TASINATO, M., *ibid.*

les viscères (de la victime sacrifiée) afin de les examiner pour en tirer des auspices. Ambroise, *tacite legens*, maintient le secret aussi bien sur ce qu'il a lu – dont il devine l'"*intellectum*" dans le secret de son propre *cor* –, que sur les autres tourments intérieurs »[546]. C'est donc bien dans ce *secret* de la lecture que le sujet peut accoucher de lui-même, fendre son propre sens dans le geste même dont il fend celui du texte, sans que ce travail soit inféodé à une vocalisation qui le détourne de la vérité du moi au profit d'une communication à autrui : la lecture, enfin, devient ce pont vers soi-même qui exige pudeur et solitude.

Tout se passe alors comme si l'acte même de la conversion était le corrélat métaphysique de ce nouveau mode de lecture : mouvement d'intériorisation qui toujours revient à soi, qui telle la *lectio tacita* permet à l'âme de se dérober aux affairements du monde et de se mettre à l'écoute de sa propre voix telle qu'elle écoute celle du texte. Ainsi le « comment » du lire modèle-t-il en profondeur le circuit de formation et de transformation de notre identité : plus qu'une influence, c'est une osmose que nous découvrons entre une technique de réception du texte et la rencontre d'un « moi » transfiguré qu'elle permet de faire advenir.

Et le matériau du texte lui-même, à son tour, n'est sans doute pas étranger à l'herméneutique du monde que propose Augustin à l'image d'un grand livre ouvert que Dieu offre à déchiffrer aux mortels : « Mais quel autre que vous, Seigneur, a étendu au-dessus de nous ce firmament divin de vos Ecritures ? "Le ciel sera roulé comme un livre" (Is. XXIV, 4), et il est maintenant étendu comme une peau (Ps. CIII, 2) »[547]. L'univers est comparé tour à tour à un livre et à une peau, peau charnelle des créatures qui peut être aussi celle des parchemins (peau de mouton ou de chèvre qui servait de support à l'écriture) où elles découvrent les divines paroles. Une triple analogie met en relation le monde, le moule physique de l'écrit et notre condition corporelle : « Seigneur, que vous avez revêtu de peaux les premiers hommes, devenus mortels par le péché (Gen, III, 21). Et vous avez étendu comme une peau le firmament de vos saints livres, ces paroles d'une concordance admirable, que vous avez posées au-dessus de nous par le ministère d'hommes mortels »[548]. Les anges sont alors ceux qui savent lire le texte de Dieu à même les éléments du monde, décrypter en chaque mouvement de l'océan ou des astres autant de signes, de mots et phrases qui tissent le parchemin universel : « Car ils voient votre face (Matth. XVIII, 10), et lisent sans succession de syllabes les décrets de votre éternelle volonté. C'est à la fois lecture, élection et dilection : ils lisent toujours, et ce qu'ils lisent ne passe point ; ils lisent par élection et par dilection l'immuable stabilité de votre conseil : livre toujours ouvert, et qui ne

[546] TASINATO, M., *ibid*., p.25.
[547] Livre XIII, chapitre XV, 16.
[548] AUGUSTIN, *ibid.*

sera jamais roulé, parce que vous êtes vous-même ce livre, et que vous l'êtes éternellement »[549]. Peut-on soutenir que ces métaphores si fortes ne sont pas enfantées, au moins en partie, par la réalité empirique du parchemin qui se *roule*, de la *peau* qui sert de support à la lecture, et que toutes ces contingences n'entrent pas de plain-pied dans la saisie augustinienne de l'absolu ? Mais si le livre n'est plus un rouleau mais un écran, si au silence intérieur bercé par le bruissement des pages succède le cliquetis de nos doigts toujours mobiles, l'herméneutique du monde qu'il modèle n'en est-elle pas bouleversée ?

Avec les deux auteurs contemporains que nous avons étudiés, de même, la question technique est solidaire de la genèse de l'identité dont la lecture est le creuset. On se rappelle que Foucault envisage avant tout celle-ci comme une « technique de soi », un exercice qui enchevêtre la constitution subjective à des opérations empiriques. La notion de technique est certes ici prise comme « art de faire » et non comme support physique d'inscription, comme pratique et non matériau, mais elle reste centrale dans l'herméneutique de soi qu'elle rend tributaire d'un ensemble d'opérations sensibles qui requièrent savoir-faire, discipline et entraînement. Ricœur à son tour, tout en étudiant la manière dont l'herméneutique du sens exprime les ruses du désir et l'énigme de l'être, ne néglige pas les conditions « de fait » dans lesquelles elles s'inscrivent. Au contraire, si la lecture dit-il est une médiation essentielle qui nous permet d'interpréter ce que nous sommes, c'est précisément parce qu'elle est lecture, qu'elle se fait à l'occasion de textes sédimentés dans cette matérialité positive qu'est la page, qu'elle n'est pas un simple cas de l'écoute. Dans un chapitre de son recueil *Du texte à l'action*, Ricœur se penche en effet sur les spécificités irréductibles de la condition scripturale par rapport à l'oralité. Il se demande : « Qu'arrive-t-il au discours quand il passe de la parole à l'écriture ? »[550]. Non seulement celle-ci rend le texte autonome à l'égard de l'intention de l'auteur, mais elle l'ouvre aussi du même coup à cette équivocité et à cette pluralité des interprétations qui permettent au lecteur d'y lire son propre désir : lorsque le papier affranchit le sens de tout contexte référentiel, « il est essentiel à une œuvre littéraire, à une œuvre d'art en général qu'elle transcende ses propres conditions psychosociologiques de production et qu'elle s'ouvre ainsi à une suite illimitée de lectures elles-mêmes situées dans des contextes socioculturels différents ». C'est donc l'écriture en tant que telle, qui ouvre le discours à une infinité de significations possibles et indépendantes de la situation d'énonciation originelle, qui donne à la rencontre du texte cette fonction de rencontre de soi-même. Ricœur est également attentif aux conditions formelles qui peuvent donner lieu à une telle herméneutique : elle ne s'exerce pas sur n'importe quel discours écrit, mais sur ceux

[549] AUGUSTIN, *Les Confessions*, Livre XIII, chapitre XV, 18.
[550] RICŒUR, P., *Du texte à l'action*, *op. cit*., p.124.

qui ont une longueur conséquente : « ce qui définit l'herméneutique, du moins par rapport aux autres niveaux stratégiques que nous allons considérer, c'est d'abord la longueur des séquences avec lesquelles elle opère et que j'appelle textes »[551]. Cette longueur du texte écrit va de pair avec une cohérence, une unité discursive qui permet en retour de saisir la sienne : « le texte comporte, outre une certaine longueur, par rapport aux séquences minimales avec lesquelles le linguiste aime travailler, l'organisation interne d'une œuvre, […], une connexion interne »[552]. Comment ne pas voir un écho entre cette *connexion interne* de la chaîne écrite et la *connexion intime de toute une vie* qu'on peut construire à travers elle ? N'y a-t-il pas comme chez Saint-Augustin, une corrélation entre la technique lectrice empirique (intérieure et silencieuse) et le mouvement existentiel auquel elle donne lieu (conversion vers l'intériorité de l'âme) ?
Une analyse plus attentive de ces herméneutiques de soi médiées par la lecture conduit donc à rendre justice au rôle joué par l'outil, la pratique, la méthode « de fait » dans la formation subjective. Loin d'être radicalement séparées, l'une cherchant le « quoi » et l'autre le « comment », herméneutique et organologie peuvent être mises en dialogue au sein d'un même geste philosophique qui vise justement leur interdépendance. Tel est en tout cas le défi auquel mènent nos constructions théoriques, et qui trace la ligne directrice suivant laquelle nous voudrions penser les nouvelles médiations numériques.

Si la lecture me permet de reconnaître qui je suis, avions-nous dit avec Hugues de Saint-Victor, c'est parce que la *lumière* qui émane de nos yeux, en rencontrant celle qui fait briller la page, y décèle son propre *miroir*. Ici encore, nous relevons l'importance existentielle que revêt la forme du lire toute pétrie qu'elle semble de contingence empirique. La page, celle du codex à l'époque d'Hugues, ressemble étrangement à un miroir, par sa structure rectangulaire un peu plus large qu'un visage et la luminosité qu'elle reçoit du soleil, dont les rayons font briller ce corps opaque comme ils rendent brillant celui de la lune. Hugues parle de la page, mais aurait-il tenu le même raisonnement sur l'identité lectrice dans le cadre d'une autre technique du texte, celle du rouleau par exemple, qui ouvre tout un autre jeu de clair-obscur, la partie enroulée du parchemin faisant peser son ombre sur la partie visible ? Et surtout, que deviendrait ce miroir étranger de l'âme si l'unité de la page, posée en format portrait sous nos yeux, cédait place au format si différent de l'écran ? Avec lui, la métaphore de Hugues semblerait atteindre son paroxysme : rétroéclairé à l'image de celui de l'ordinateur, l'écran nous renvoie un *lumen* plus intense encore que celui de la page, on peut même littéralement *s'y voir* dans certaines circonstances, comme nous l'avions

[551] RICŒUR, P., *Le Conflit des interprétations*, *op. cit*., p.27.
[552] RICŒUR, P., *Le Conflit des interprétations*, *op. cit*., p.101.

vu au premier chapitre (I.B.1), quand une lumière arrière projette le reflet de notre visage et de notre buste sur le corps du texte scintillant devant nous. Quant aux écrans de liseuses, ils ouvrent toute une autre écologie de la lecture avec des rapports à chaque fois particuliers entre l'image de soi, la clarté et les ténèbres, la transparence et la compacité. Souvent non-rétroéclairés, facilement transportables tel le miroir de sujets mobiles que l'on « promène le long du chemin »[553], ils sont parfois comme la Kobo d'Apple dotés d'un « Mode nuit » qui nous permet d'en régler la luminosité, de se soustraire aux aléas du jour et de la nuit pour rayonner toujours et à sa guise sous la veilleuse d'une lumière artificielle. Est-ce donc là un sujet sans repos qui s'y reflète, un sujet qui a si bien maîtrisé les forces naturelles qu'il peut contempler sa silhouette à même tout ce qui lui est étranger, mais à qui son labeur sempiternel sur les choses n'accorde aucun répit ? L'un des acquis notables de notre premier chapitre était de mettre en évidence le rôle que jouent ces petits détails sensoriels, encre, lumière, ombres, pannes et hasards, cette minuscule histoire de la lecture qui s'entremêle avec celle de ce qu'on lit et qui sont le bruit de fond, l'ambiance à peine perceptible de notre expérience esthétique, qui sans la déterminer modulent sans cesse la chair de sa rencontre. Alors peut-être bien que cette « petite berceuse » dont les aléas matériels accompagnent le rêve diurne du récit participe, non pas seulement du processus esthétique, mais aussi de l'herméneutique de soi qu'il éveille. Si l'on se discerne au miroir du texte, les contours sensibles de ce miroir ne sont pas étrangers au reflet qu'il donne à voir.

Au-delà de la page, nous pourrions faire toute une métaphorologie[554] des notions que l'interprétation de la vie emprunte à la forme du livre moderne. Nombre d'expressions de la langue française qui disent notre appréhension des changements et des continuités de la vie sont directement issues des repères physiques de l'objet-codex, investis d'une force symbolique. « Tourner la page » en est un exemple éloquent : par un geste volontaire j'achève cette tranche de mon histoire pour donner vie à une autre, et comme pour le livre, un bref suspense précède ma découverte de ce qui va suivre, j'anticipe, j'attends, je frémis d'hypothèses, d'imagination et de craintes avant que se révèle le renouveau promis. Geste à la fois matériel et symbolique, le fait de tourner la page a certainement participé à notre conviction que, comme on dit, « demain est un autre jour », qu'un moment de latence et même de béance, que ce soit la nuit de sommeil ou un nouveau départ, ouvre des brèches de recommencement dans le tissu de nos jours et ne nous

[553] D'après le mot de Stendhal, *Le Rouge et le noir*.

[554] Nous empruntons ce terme au philosophe allemand Hans Blumenberg (1920-1985), notamment auteur d'un essai intitulé *Paradigmes pour une métaphorologie* (Vrin, 2007), désignant par ce terme l'étude des procédés de métaphorisation que l'on rencontre dans le langage ordinaire, qui constituent autant de mythes opératoires et de modèles pour l'intelligibilité de l'être et de l'homme. Blumenberg a étudié en particulier le champ métaphorique de la mer (*Naufrage avec spectateur : paradigme pour une métaphore de l'existence*, L'Arche, Paris, 2014) et celui de la lecture comme compréhension du monde (*La Lisibilité du monde*, Le Cerf, Paris, 2007).

rend jamais prisonniers du sort d'aujourd'hui. La découpe en « pages » du texte comme de la vie est aussi à l'œuvre dans d'autres métaphores : « être à la page » qui indique une adéquation entre mon histoire et la grande histoire, une inscription de soi dans le contemporain culturel et social, ou aussi « une page d'histoire », d'après le beau titre de Barbey d'Aurevilly[555], faisant de celle-ci la marque d'une unité narrative ou de celle d'une époque. On dit encore que « l'avenir est une page blanche », expression curieuse puisqu'à l'inverse des textes qu'on a l'habitude de lire, elle suppose que la suite n'est pas encore écrite, que c'est à nous de la composer, d'en être l'auteur et que le libre-arbitre, en choisissant les termes dont nous tresserons notre avenir, est le véritable scripteur du grand inconnu qui nous attend. Pourquoi donc l'avenir serait-il une page blanche, idiomatisme si corrélé à la vision occidentale moderne de la liberté ? Est-ce parce que dans le texte même couvert de mots, il y a encore des espaces libres à compléter soi-même, que ce soient ceux des marges à annoter, des premières et dernières pages vierges ou de celles qu'à la fin de l'œuvre, certains auteurs laissent ouvertes aux « notes » du lecteur ? Est-ce parce que même si le texte est saturé de signes sans laisser respirer aucun vide, il n'est pas pour autant saturé de sens, et que c'est le « fin mot de l'histoire », l'interprétation décisive de l'avenir qui est la vraie page blanche ? Mais au moment où la page n'est plus la granularité structurante du texte électronique, qui ressemble davantage à l'antique rouleau ou au labyrinthe fragmentaire, que deviennent ces expressions qui ont tant imprégné notre idée des phases et des renouveaux de la vie ? L'avenir est-il davantage une « page » blanche quand le lecteur possède plus d'outils pour infléchir et interagir avec le cours du texte ?

Il y a la page mais aussi le chapitre, « technologie intellectuelle » de découpage qui à son tour se trouve métaphorisée dans l'interprétation de notre histoire personnelle. Parce que nombre de codex sont depuis l'âge scolastique du Moyen-âge scindés en rubriques thématiques ou narratives dont la « table des matières » offre une vision d'ensemble, ces chapitres tendent à mettre en lumière l'unité d'une phase existentielle, la cohérence d'une période historique. Je lis parfois mon cheminement sur Terre sur le modèle du livre comme pourvu de chapitres qui marquent à la fois l'identité de certains moments et la césure qui les sépare : il y avait le grand chapitre de mon enfance, résumé en quelques impressions lointaines car essentiellement perdu dans l'oubli, le chapitre houleux de mon adolescence qui a introduit un élément perturbateur dans cet éden primordial, le beau chapitre de mes études qui ont glissé mon histoire vers celle du roman d'initiation, le chapitre entier de ma thèse qui s'écrit encore, puis celui qui va suivre, inconnu. Voilà qu'en essayant en quelques mots de recomposer ma vie et de donner au flot des souvenirs une

[555] BARBEY D'AUREVILLY, J., « Une page d'histoire » in *Une Histoire sans nom suivi de trois nouvelles*, édition de Jacques Petit, Gallimard, Folio Classique, Paris, 1972.

structure qui rende leur parcours intelligible, j'emprunte déjà le vocabulaire du schéma narratif, avec sa situation initiale rêvée de stabilité et d'insouciance et l'élément déclencheur qui la brise et la dynamise, les chapitres de péripéties qui s'ensuivent puis peut-être au bout du compte, une sorte de dénouement toujours rêvé et sans cesse remis. Si le roman est classiquement composé de chapitres, il devient presque naturel d'envisager mon histoire à son image, d'isoler certains « événements » comme marquants, perturbateurs, s'inscrivant dans l'intrigue principale dont je sens qu'elle me porte et à identifier certains « épisodes » au contraire comme des accidents, des anecdotes secondaires qui n'auront pas d'incidence sur la trame du récit : nombre d'actions sont accessoires ; d'autres sont muées en destin. Comme dans le roman classique balzacien au passé, à la troisième personne avec focalisation interne, j'ai tendance à penser que je suis le personnage principal de mon histoire, que je peux agir sur elle et qu'elle n'est pas seulement comme dans le tragique ancien de Kierkegaard réglée au millimètre par la fatalité des dieux ; responsabilité vertigineuse d'une vie moderne qui en la rendant plus libre, la charge aussi d'intensité dramatique[556]. Si les dilemmes auxquels se frottaient les personnages de la tragédie grecque étaient, pour le meilleur ou pour le pire, tranchés par ce *fatum* extérieur qu'était le sort des dieux ou le code impérissable de l'honneur ; les miens en revanche, comme ceux des héros du récit moderne, ne tiennent qu'à moi, aux moralités et codes auxquels je choisis de me plier parmi les mille qui sont en concurrence. Protagoniste et narrateur de ma vie, j'ai ainsi « voix au chapitre » de son devenir : autre expression qui en dit long sur la façon dont l'herméneutique de soi emprunte aux techniques livresques leur découpage particulier. Prendre part au chapitre, avoir voix au chapitre, c'est bien en effet avoir son mot à dire, et donc présupposer un « soi », un « sien », un « moi » envisagé comme possible causalité première, sur toutes les séquences narratives qui dessinent une histoire singulière.

D'ailleurs ma lecture des « autres » personnages n'est peut-être pas étrangère à ma lecture des « autres » que je rencontre. Peut-être pense-t-on parfois les personnes dont on croise la route à l'image des différents rôles des actants d'un récit : si je suis le protagoniste de ma vie, les autres en seraient d'une certaine façon les personnages secondaires, qui peuvent être tour à tour adjuvants ou opposants à mes quêtes, ou même de simples figurants si je les aperçois un jour sans jamais les rencontrer, tels ces « chapeaux et manteaux » de Descartes qui n'ont même pas eu le

[556] Voir KIERKEGAARD, S., « Le reflet du tragique ancien sur le tragique moderne », *Ou bien… ou bien*, trad. M.-H. Guignot, F. et O. Prior, Gallimard, Tel, 1984.

temps de laisser éclore un visage[557]. Le concept narratif de personnage modèle bien aussi notre perception d'autrui : si je puis lire en lui « comme à livre ouvert », que je crois pouvoir déceler en lui une identité qui n'excède jamais ce que je peux en comprendre, je dirais volontiers que quelqu'un est un « personnage », un être si semblable à ceux qu'ont dépeint les romans qu'on peut le ramener tout entier à son caractère, à cette mêmeté de pierre dont parle Ricœur qui tient au schématisme de quelques marques identifiantes. Pensons aux belles analyses que Bergson a menées dans *Le Rire* sur le « comique de caractère », que nous pourrions rapprocher de la notion ricœurienne d'identité-idem. Si un personnage de théâtre ou une personne réelle nous fait rire, c'est en réaction au raidissement de son caractère, au fait qu'il est toujours le même et inflexible, qu'il « suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres »[558]. Alceste est risible non pas en raison d'une méchanceté ou de tout autre défaut mais parce qu'il ne change jamais, que les quelques points de couture par lesquels un dramaturge l'a rivé à une identité toute faite ne s'adaptent jamais à la variété des situations, qu'il persiste envers et contre tout dans son être de papier. Voilà pourquoi pour Bergson « les éléments du caractère comique seront les mêmes au théâtre et dans la vie », pourquoi celui-ci « n'appartient ni tout à fait à l'art, ni tout à fait à la vie » : si l'on rit d'une personne réelle, en vérité, c'est peut-être parce qu'elle ressemble justement *trop* à un personnage, parce qu'elle se réduit tout entière à une construction littéraire. Ils empruntent leur incorrigible raideur à celle de ces êtres de fiction suspendus à leur définition : « les personnages de la vie réelle ne nous feraient pas rire si nous n'étions pas capables d'assister à leurs démarches comme à un spectacle que nous regardons du haut de notre loge ; ils ne sont comiques à nos yeux que parce qu'ils nous donnent la comédie »[559]. Alors que les personnages tragiques dont les gigantesques émois et remous sont imprévisibles tirent plutôt le héros du côté de la personne réelle, houleuse, variable, lunaire, dont la majeure partie de son âme déborde la connaissance qu'elle en a, le caractère comique est risible parce qu'on n'en voit que trop les ficelles, qu'il semble trahir l'inadaptation de l'identité fictionnelle aux mouvements du monde. Si Don Quichotte ou Emma Rouhault sont devenus des personnages à force d'avoir trop lu, on peut aussi rencontrer des individus qui sont des « personnages » car ils semblent être

[557] D'après le célèbre fragment de la deuxième des *Méditations métaphysiques* de Descartes : « Que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne remuent que par ressorts ? Mais je juge que ce sont de vrais hommes, par la seule puissance de juger qui est en mon esprit, ce que je croyais voir de mes yeux ».
[558] BERGSON, H., *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), chapitre III, « Le comique de caractère », I, disponible sur le site des Classiques de Sciences Sociales, http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf.
[559] BERGSON, H., *ibid*., III, I.

trop écrits, que leur « caractère » prédéfini comme par un auteur se plaque mécaniquement sur les situations imprévisibles de la vie.

Que nous indiquent ces quelques métaphores tirées des représentations communes, au sujet de la page, du chapitre ou du personnage ? Sans doute que notre interprétation de la vie puise dans les éléments propres à la matérialité du livre – tout comme par ailleurs, dans les codes culturels de la narration romanesque – pour la rendre intelligible. Nous pourrions compléter notre métaphorologie par bien d'autres exemples. Ainsi, le fait même de penser son existence comme un parcours, un chemin, doté d'un sens ou au moins d'une progression qui lui confère une direction – comme l'est par exemple aujourd'hui sous forme séculaire, l'ascension professionnelle qu'exprime l'idée de *carrière* – fait écho à la composante téléologique du récit qu'est la *quête*. Quand on relit la manière dont Ricœur indexe l'identité personnelle à l'identité narrative, on s'aperçoit que le modèle littéraire qui rend cette relation possible n'est pas n'importe quel type d'œuvre : c'est le roman, objet classique de la culture livresque tel qu'il s'est cristallisé à la fin du XVIII^{e} siècle, un roman linéaire centré sur un protagoniste dont il relate le destin, et dont les péripéties sont unifiées par une intrigue cohérente qui met au jour la « connexion intime d'une vie ». La question que nous nous posons alors, c'est ce que devient cette connexion intime de toute une existence au moment où ses médiations fictionnelles sont bousculées, où le changement de notre rapport au texte ouvre un changement corollaire de notre rapport à soi.

En effet, ce que nous avons saisi dans cette première section, principalement à l'aide de Ricœur, de Foucault et d'Alberto Manguel, c'est que le livre héritier du codex a longtemps constitué la métaphore centrale à travers laquelle les individus comme les sociétés se sont représentés à eux-mêmes. Mais si le livre coexiste à présent avec de nouvelles matérialités et formes textuelles, il se pourrait bien qu'on n'interprète plus tout à fait sa propre vie de la même manière, et que les transformations techniques entraînent une mutation herméneutique. Ce n'est pas l'art qui imite la vie mais plutôt la vie qui imite l'art, écrivait Oscar Wilde dont nous avons cité l'inversion de la *mimêsis* aristotélicienne à l'ouverture de ce chapitre. La perception que nous avons de notre propre existence, avec ses soubresauts, ses variations, ses lignes de fracture et la continuité qui en émerge, a été modelée par les histoires que nous lisons mais aussi par les technologies littéraires qui font leur réalité empirique, avec leur découpage en chapitres, la linéarité de leur intrigue, l'identité des personnages qui subsiste en dépit des accidents et imprévus qui tentent de la briser. Mais si le livre n'est plus un livre, s'il devient un labyrinthe hypertextuel plutôt qu'une ligne droite, si le lecteur peut le coécrire au lieu d'être récepteur d'un monde auquel il ne peut rien changer, ne commence-t-on pas à penser le fil de notre vie d'après de nouveaux modèles ?

Comment le bouleversement des pratiques lectrices rejoint-il une nouvelle phénoménologie de soi qui oblige à revoir nos grilles de lecture du monde, comme celles qui sous-tendent la construction de notre subjectivité dans le temps ? Et à l'heure des récits délinéarisés et fragmentaires qu'éveillent les fictions hypertextuelles, comment recomposer ce que Ricœur et MacIntyre, appellent l'unité narrative d'une vie ?

Ces questions sont l'hypothèse cruciale et le programme interrogatif que nous allons maintenant mettre à l'épreuve d'exemples d'œuvres littéraires numériques, dont on cherchera à chaque fois à explorer la valeur de modèles existentiels. Notre intuition, confortée par le triptyque d'images étudié par Manguel – le lecteur comme voyageur, ermite dans sa tour ou rat de bibliothèque – est que chaque relation au livre est à l'œuvre dans l'interprétation de notre relation au monde. On se demande alors, de nos jours, alors que notre rapport au texte est renouvelé en profondeur, ce qu'il nous dit sur la métamorphose de notre rapport à la vie. Est-on de nouveau un voyageur sur la Toile, qui surfe sur l'océan de textes en ligne comme Dante dans sa cartographie imaginaire ? Revient-on dans une vieille tour d'ivoire, où la clôture du numérique sur lui-même substitue l'ordre virtuel à la rencontre authentique du monde ? Ou encore, une nouvelle métaphore est-elle en train de surgir, qui jette notre lecture de nous-mêmes dans un âge inconnu ?

B – Modèles littéraires

Comment la littérature peut-elle être un laboratoire de soi, une médiation fictionnelle qui nous aide à saisir notre identité à l'aune de ses variations imaginatives ? Et qu'est-ce que ce lien entre rencontre des textes et rencontre de soi-même doit aux contingences particulières de la textualité, ses techniques et ses pratiques, si bien que le numérique pourrait bien le redessiner ? Ces questions, points de départ de notre troisième chapitre, ont d'abord exigé que nous construisions un cadre théorique adéquat pour les aborder.

Pour ce faire, dans la première section de ce dernier grand mouvement de notre recherche, nous avons commencé par poser les principaux ancrages conceptuels qui nous permettent de concevoir la relation entre lecture et subjectivité. Le travail de Michel Foucault autour du « souci de soi » qui rattache l'accouchement d'une vérité subjective aux pratiques par lesquelles elle se fait advenir dans le tissu de l'expérience, les réflexions de Ricœur sur une lecture de soi toujours médiée par les signes, les symboles et les textes, et enfin les analyses de Manguel sur la lecture

comme métaphore de notre rapport à nous-mêmes et au monde, ont ainsi délimité le cadre philosophique au sein duquel nous évoluerons (III.A.1). Ces réflexions nous ont conduits à centrer notre enquête sur la notion d'identité, qui peut trouver dans la lecture en particulier littéraire le matériau de son rassemblement unitaire. Un rappel des médiations d'Augustin et d'Hugues de Saint-Victor sur le rôle de la lecture dans la formation, la transformation voire la conversion du « moi », suivi d'une étude plus approfondie de la pensée foucaldienne des *hupomnêmata* et de la théorie ricœurienne de l'identité narrative, nous ont permis à chaque fois, et malgré l'hétérogénéité de ces auteurs, de mettre en lumière une dialectique entre une dispersion de soi dans le temps (de la *stultitia* de Sénèque à la discordance des événements chez Ricœur), et une recomposition unitaire (qu'elle passe par l'écriture ou par la concordance rétrospective de l'intrigue). L'identité, ce n'est donc pas un « moi » figé qui s'épie entre les lignes du texte, mais une dynamique dialoguant sans cesse avec le divers original qu'elle concilie en silence (III.A.2). Enfin, dans un dernier moment de fondation, il s'agissait de mettre cette herméneutique de soi au contact d'une organologie des pratiques et techniques littéraires. Nous avons vu que, loin d'être inconciliables ou même divergents, le souci du sens et celui de son incarnation matérielle pouvaient être justement associés, que tous les auteurs que nous avons sollicités laissent place, dans leur généalogie livresque de l'identité, à une réelle fonction herméneutique assignée au corps empirique du lire et du livre. Il s'ensuit que l'interprétation que nous avons de notre parcours existentiel, toute idéale qu'elle paraisse, est traversée de part en part par des notions empruntées au codex et au roman qui, exportées dans la vie, lui fournissent un modèle d'intelligibilité. Nous avons appuyé cette pensée sur une esquisse de métaphorologie de ces emprunts courants de la vie au livre classique, avant de poser les questions qui nous intéressent pour la suite de ce chapitre (III.A.3).

Désormais, il reste à nous pencher sur des exemples. Il est bien difficile, ici encore, de s'arrêter sur quelques-uns d'entre eux parmi la fourmilière sans cesse grandissante d'œuvres nouvelles que nous donne à lire la création numérique. L'idée est là aussi de s'arrêter sur un petit nombre de cas qui ne sont peut-être pas plus parlants que les autres, ni plus significatifs, mais qui nous offrent un échantillon très varié des types de « modèles d'intelligibilité » que la littérature offre à la vie contemporaine : ce sont des cas que nous avons voulus aussi hétérogènes que possible, et aussi, puisqu'il fallait bien faire un choix encore parmi eux, que nous avons aimés. Dans les quatre exemples que nous allons présenter dans cette deuxième section, ainsi, nous chercherons autant de grilles d'interprétations littéraires de l'existence. Nous essaierons d'interpréter chacun d'eux comme une médiation spécifiquement numérique entre la lecture de texte et la lecture de soi, dont l'identité est reconfigurée par de nouvelles narrations et de nouveaux pactes de lecture.

Toute l'interrogation qui sous-tend cette section consiste bien à se demander : à quel regard sur nous-mêmes nous convient nos nouvelles pratiques des mots ? Quelle vision nous offrent-elles de l'identité dans sa présence électronique ?

Chaque cas d'étude qui va suivre sera ainsi l'occasion de relire les travaux des deux auteurs qui ont dessiné notre approche de l'identité – Foucault et Ricœur – en mettant leurs herméneutiques à l'épreuve d'une mutation organologique. En partant de Foucault, on commencera par méditer sur le devenir contemporain des *hupomnêmata*, ces carnets de notes qui dans l'antiquité romaine étaient des matrices de subjectivation, entre la tradition reprise et la découverte d'un « soi » en retrait. En s'attachant à deux exemples de dispositifs de réappropriation d'écrits passés, propres aux médias électroniques, nous chercherons à examiner comment fonctionne cette articulation de l'autre et du soi au moment où les techniques, et la temporalité sur laquelle elle repose, sont en pleine métamorphose (III.B.1). Les trois exemples suivants, de leur côté, proposeront autant de variations autour de l'éthique ricœurienne de l'identité, comme « synthèse de l'hétérogène » qui épouse la « concordance-discordante » du récit. Ces trois cas n'iront pas tous dans le même sens, loin de là ; c'est leur conflit qui nous intéresse et qui nous fera progresser. On envisagera d'abord un modèle littéraire de l'identité comme un gigantesque *questionnaire à choix multiples* (*The Simulator* de Garnet Hertz), qui fera du sujet digital une pure discordance écartelée entre ses choix (III.B.2). A l'inverse, un deuxième modèle le dépeindra à l'image du *profil*, une concordance de soi poussée à l'extrême qui l'enferme dans la boucle incessante du même caractère (*Etant donnée* de Cécile Portier, III.B.3). Enfin, un dernier exemple nous invitera à une lecture de soi plus lumineuse, où l'identité numérique devient un *perpétuel printemps* qui puise sur la Toile l'occasion d'un étonnement face au monde comme à soi-même (*Google Poetics*, III.B.4). Ces trois exemples, en questionnant le rôle de la lecture littéraire comme rencontre de soi, nous permettront dans le même mouvement de la frotter à plusieurs spécificités du lire électronique : l'interactivité (pour *The Simulator*), la navigation (pour *Etant donnée*), et la générativité (pour *Google Poetics*). Les modèles textuels de l'identité que nous proposons – abrégé, questionnaire à choix multiples, profil et perpétuel printemps – n'ont pas d'ambition exhaustive. Ils cherchent seulement à donner un visage, ou mieux quelques bribes d'un visage, aux métaphores existentielles que fait éclore notre nouvel art de lire.

1 – L'abrégé : Renkan et la Twittérature

Que sont donc aujourd'hui les carnets de notes et les aide-mémoires, ces « techniques de soi » chères à Foucault qui permettent au sujet de transformer les innombrables textes qu'il butine en un miel singulier ? Jadis recueil toujours tenu à portée de main, où le lettré romain consignait des citations extraites des auteurs, et plus tard cahiers de lieux communs où l'humaniste d'un Moyen-âge finissant copiait les maximes et sentences qu'il retenait de ses abondantes lectures, les *hupomnêmata* sont aujourd'hui soumis à un double défi. D'une part, c'est leur matérialité qui change. Voici comment Foucault les décrivait du temps de Sénèque : « On y consignait des citations, des fragments d'ouvrages, des exemples et des actions dont on avait été témoin ou dont on avait lu le récit, des réflexions ou des raisonnements qu'on avait entendus ou qui étaient venus à l'esprit. Ils constituaient une *mémoire matérielle des choses lues*, entendus ou pensées ; ils les offraient ainsi comme un trésor accumulé à la relecture et à la méditation ultérieures »[560]. Une *mémoire matérielle des choses lues*, voilà donc toute la nature de ces récollections écrites : mais voilà aussi que la matérialité de cette mémoire se métamorphose, qu'elle quitte, selon la terminologie de B. Stiegler, la rétention tertiaire de l'imprimé pour celle, d'apparence beaucoup plus fragile, de l'écran dont les mots facilement s'altèrent, se reprennent et se renient. Comment réussir à consigner, à faire perdurer peut-être pour toujours les souvenirs qui sont notre berceau, lorsque leur support empirique semble lui, si peu stable, si peu perdurant ?

Ce n'est pas seulement la *matérialité* de la mémoire qui se transforme : c'est aussi, en second lieu, notre propre rapport au *temps*.

Car si le legs d'écrits, de pensées et d'informations disponible ne cesse de s'élargir, paradoxalement le temps s'accélère, passe de plus en plus vite au point que parfois, nous avons le sentiment de « ne plus avoir le temps ». C'est l'image d'Epinal d'un sujet contemporain qui serait toujours pressé, qui a l'impression d'être constamment débordé alors même qu'une telle saturation de l'emploi du temps semble peut-être marquer un gouffre, dissimuler un vide qu'une occupation perpétuelle recouvre tel un divertissement pascalien. Mais c'est aussi notre nouvelle condition technique. Comme l'indique Bernard Stiegler, l'époque que nous vivons est marquée par la transition d'un « temps-carbone » à un « temps-lumière », d'une conception du temps

[560] FOUCAULT, M., « L'écriture de soi », *op. cit.*, c'est moi qui souligne.

héritée des infrastructures industrielles du XX^e siècle à une « accélération du temps technologique et social dans les réseaux »[561]. Le temps-lumière est spécifique au web, il ouvre une nouvelle culture commune et une nouvelle manière d'être soi, de se construire et de se lire à travers le temps. Ce que Bernard Stiegler appelle le temps-lumière, une « vitesse réticulaire » qui « suppose des réseaux de *data centers* au service d'un moteur de recherche »[562], n'est pas un temps engendré comme on veut souvent le croire par une tendance à la dématérialisation, « mais tout au contraire [par] une hypermatérialisation : tout est transformé en informations, c'est-à-dire en états de matière évanescents, infiniment petits et infiniment brefs, contrôlables et analysables par l'intermédiaires de matériels et d'appareils »[563]. Or, cette mutation propre à la temporalité et à son vécu contemporain pose problème au regard du levier de subjectivation qu'étaient les *hupomnêmata*. C'est dans un temps-long que ceux-ci s'inscrivent ; le sujet n'apparaît pas d'un coup comme une épiphanie des écrits qu'il a collectés chez autrui. Comme avec la digestion, à laquelle Sénèque les compare, il faut qu'un processus *se fasse*, processus indépendant de nous et qui réclame de la patience, où l'on voit « opérer la nature dans le corps de l'homme sans que l'homme s'en mêle aucunement ». Il faut du temps pour que le suc extrait des fleurs devienne miel, devienne *notre* production, il faut que le ferment ait le temps de métamorphoser l'aliment extérieur en ressource intérieure. Comment donc ce lent processus par lequel on passe de l'autre à soi, peut-il s'opérer en un « temps-lumière » ?

C'est ce que nous allons chercher ici, en présentant deux dispositifs numériques qui nous semblent s'apparenter à des *hupomnêmata* au sens foucaldien. Nous les choisissons tous deux, car ils sont très différents et donnent l'occasion de les comparer – l'un étant un outil et l'autre une œuvre, le premier abrégeant des écrits antérieurs sous la forme de textes et le second les spatialisant sous forme de carte visuelle. Il s'agit en premier lieu de Renkan, une plateforme libre qui a été développée par l'Institut de Recherche et d'Innovation en partenariat avec l'Université de Todai (Tokyo), et en deuxième lieu de la *Twittérature*, un recueil de résumés irrévérencieux de grands classiques littéraires en cent-quarante caractères, créé par les jeunes auteurs états-uniens Alexander Aciman et Emmet Rensin.

« Renkan » en japonais signifie « lien ». Et c'est là toute la vocation de cette plateforme que les ingénieurs de l'IRI ont mise au point avec l'équipe du Professeur Hidetaka Ishida à l'Université

[561] ARS INSDUTRIALIS, « Les grammatisations du lecteur » [en ligne], http://arsindustrialis.org/les-grammatisations-du-lecteur.
[562] STIEGLER, B., « Du temps-carbone au temps-lumière », *Pour en finir avec la mécroissance*, *op. cit.*, p.72.
[563] STIEGLER, B., *ibid.*, p.73.

Todai : retracer notre propre parcours de lecture d'un texte ou d'une conférence, en faisant des liens entre les principaux éléments que l'on en a retenus. On en trouve la présentation suivante sur le site de l'IRI : « Permettant l'édition en temps réel par plusieurs usagers, à la manière d'un Etherpad ou d'un document Google Drive, Renkan est un outil puissant pour l'agrégation, l'éditorialisation et la mise en relation de ressources : textes, images, vidéos et pages web. Grâce à une fonctionnalité de glisser-déposer (*drag and drop*), toutes les pages web ouvertes dans un navigateur deviennent des sources de données potentielles, et notamment la plateforme Lignes de Temps [de l'IRI], dont les contenus peuvent être intégrés à l'échelle d'une vidéo ou d'une annotation »[564]. Donnons tout de suite un exemple qui permet d'illustrer le fonctionnement et le principe de ce dispositif. La carte mentale qui suit, réalisée sous Renkan, est un travail que j'ai effectué en 2015 sur *Madame Bovary*, dans le cadre du projet MétaEducation auquel l'IRI a participé, dans une perspective de renouveau pédagogique assisté par les outils numériques[565].

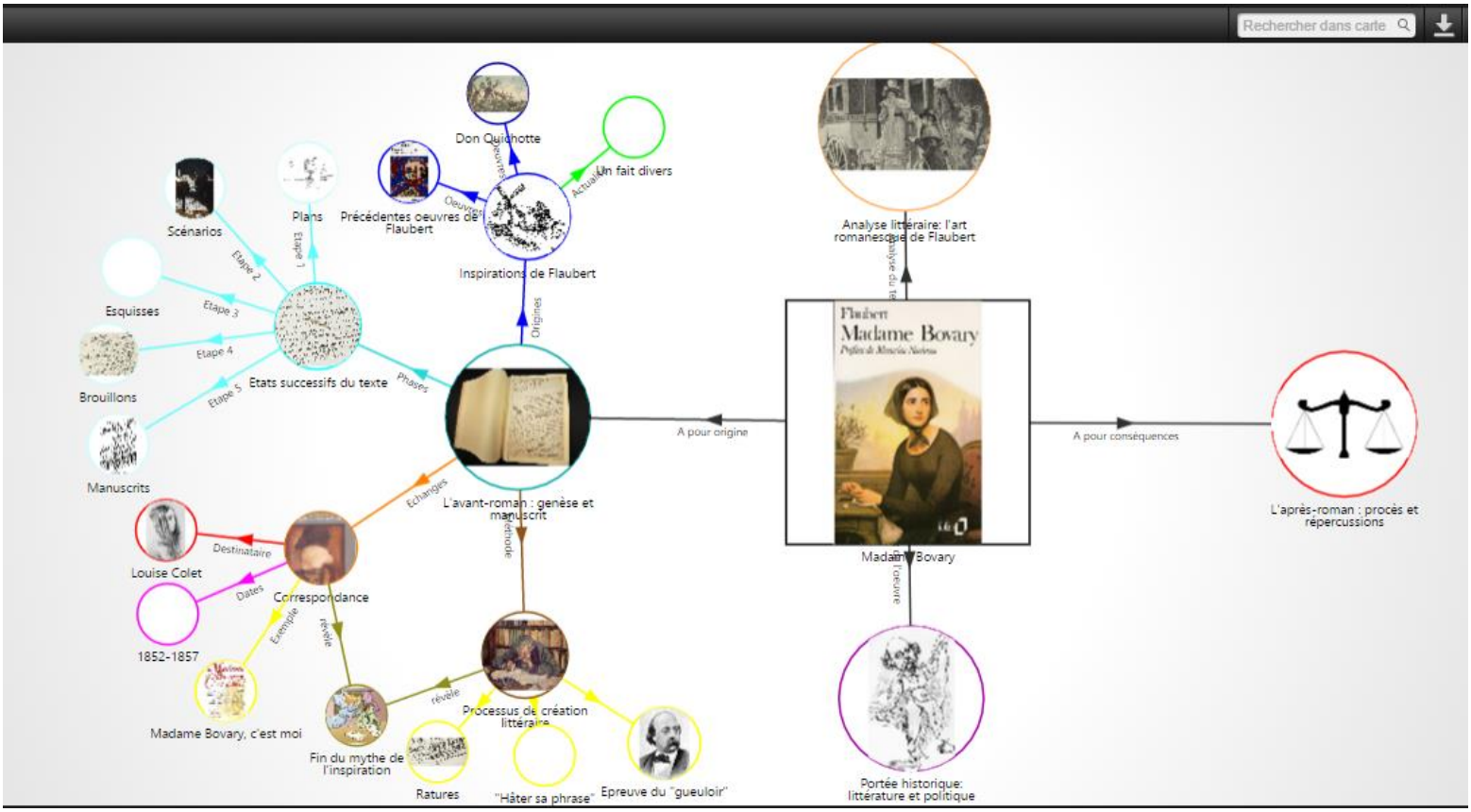


Figure 20. Carte Renkan sur Madame Bovary *(Capture d'écran)*

[564] Présentation de Renkan sur le site de l'IRI : http://www.iri.centrepompidou.fr/outils/renkan/.
[565] Lien vers la plateforme Renkan : http://renkan.iri-research.org/renkan/. La carte mentale que j'ai réalisée autour de *Madame Bovary* peut être trouvée à cette adresse en saisissant les mots-clés « Madame Bovary » dans la barre de recherche. Pour en savoir plus sur le projet MétaEducation : http://www.iri.centrepompidou.fr/projets/metaeducation/.

Comme on le voit aisément sur la carte, le dispositif Renkan comprend deux types d'éléments : des nœuds et des liens. Les nœuds sont les cercles et carrés de couleur dont chacun incarne un fragment de connaissance lié à l'œuvre de Flaubert, que j'en ai retenu et surtout que j'ai désiré transmettre aux lycéens auxquels cette carte est destinée. L'interface récente de Renkan permet de personnaliser ces nœuds en déterminant leur couleur, leur taille, leur forme ainsi que l'épaisseur du trait : ces fonctions ne servent pas seulement à l'esthétique de la présentation, mais aussi à la hiérarchisation des contenus, les cercles de grande taille pouvant être associés à des nœuds plus importants ou auxquels plusieurs autres sont subordonnés. Et les liens, eux, sont les traits que l'on aperçoit entre ces nœuds, qui permettent de dessiner des relations entre cette diversité de données cognitives individuelles pour donner sens à l'ensemble. Ces liens peuvent eux aussi être colorés, l'utilisateur peut également déterminer l'épaisseur de leur trait ; surtout, ils peuvent être *orientés* (il est possible de leur assigner une flèche allant de l'un vers l'autre), et *qualifiés* (une indication textuelle à côté du lien nous permet d'en décrire la nature : « a pour origine », « a pour exemple », etc.). Deux caractéristiques remarquables peuvent être soulignées au sujet de Renkan. D'abord, à partir d'un texte uniquement alphabétique et linéaire, il nous permet de créer une « synthèse de l'hétérogène » multimédia et pluridirectionnelle : en cliquant sur chacun des nœuds, on accède à des contenus textuels, visuels ou vidéo qui lui sont associés. Quittant la linéarité du résumé ou des « fiches de lecture » classiquement présentées en classe, nous pouvons aussi lire cette carte selon nombre de parcours possibles, multipliant les relectures que l'on peut faire de notre propre connaissance d'une œuvre. Ensuite, l'une des vertus les plus précieuses de Renkan, outre cette spatialisation didactique de la mémoire, c'est qu'elle permet d'ordonner les éléments de connaissance de façon hiérarchisée. Sur la carte ci-dessus, *Madame Bovary* (nœud central) donne lieu à quatre grandes divisions dont chacune représente un thème à explorer (seule celle de gauche a été développée) ; ces divisions à leur tour se répartissent en nœuds plus petits, qui en sont autant d'éléments constituants. Il est ainsi possible de porter deux regards sur cette carte cognitive : une vision d'ensemble qui rappelle les principaux enjeux liés à l'œuvre, et une vision de détail qui fouille plus précisément chacun d'eux.

Selon nous, cet outil peut être interprété comme une dialectique spécifiquement contemporaine entre la dispersion et le rassemblement.

Il répond en effet aux trois fonctions que Foucault assignait aux *hupomnêmata* antiques, et que nous avons rappelées dans notre première section (III.A.2). La première on s'en souvient, c'était « les effets de limitation dus au couplage de l'écriture avec la lecture ». A une époque où le lire selon Katherine Hayles est caractérisé par l'hyper-attention, où le sujet à force de sauter d'une bribe de texte à l'autre risque de succomber à l'éparpillement décrié par Sénèque, une mémoire

spatialisée de ce que nous en avons retenu permet de limiter la dissolution de la conscience dans un logos épars. « Abondance de livres, tiraillement de l'esprit », écrivait Sénèque[566] : un dispositif comme Renkan réintroduit du temps-long dans notre rencontre des textes, nous permet de nous concentrer, retravailler notre lecture pour produire *une* interprétation. Au regard des aide-mémoires des lettrés romains, Renkan ouvre deux spécificités nouvelles. D'abord, la récollection de nos souvenirs de lecture prend une autre forme que celle du texte original : elle n'épouse plus la linéarité d'un signifiant en une dimension mais s'inscrit dans un espace bidimensionnel, où c'est le positionnement et la relation entre les divers éléments cognitifs sur la page qui sont porteurs de sens. Tout en écrivant la façon dont on a lu ce qu'on a lu, on produit déjà un signifié nouveau, dans une forme dont il s'agit de soigner l'apparence esthétique : notre traçage du texte consiste moins en une copie d'extraits que dans leur mise en rapport. De plus, Renkan autorise deux relations entre le temps de la lecture et celui de l'écriture : ils peuvent être synchroniques, si je constitue une carte au fil de ma lecture d'après mes sélections primaires, les saillances que j'y décèle sur le moment, ou bien ils peuvent être différés si je m'attache plutôt à mes rétentions secondaires, que je brosse une fois le livre refermé un portrait d'ensemble de l'impression qu'il m'a laissée. Dans ce dernier cas, il est alors possible de créer un Renkan à plusieurs et à distance comme par exemple sur un document Google Drive, où différents lecteurs peuvent faire dialoguer ou même confronter leurs interprétations.

En deuxième lieu, Foucault décrivait l'*hupomnêmaton* comme une « pratique réglée du disparate qui détermine les choix ». Et la carte heuristique est bien un « art de la vérité disparate ; ou, plus précisément, une manière réfléchie de combiner l'autorité traditionnelle de la chose déjà dite avec la singularité de la vérité qui s'y affirme et la particularité des circonstances qui en déterminent l'usage »[567]. Le disparate ici, c'est celui des points de connaissance atomisés que l'on recueille dans le texte ou autour de lui, mais c'est aussi celui des médias que l'on assemble pour réaliser une synthèse. A l'inverse d'un résumé linéaire ou d'une critique littéraire qui soutient *un* point de vue sur une œuvre, la carte heuristique est un art du fragment, où chaque nœud est associé à une adresse URL qui lui confère une identité propre, et renvoie à une grande diversité de médias (copier-coller de contenus textuels extraits du web, par exemple sur Wikipédia, sons, images, vidéo YouTube ou annotée sous Lignes de Temps). Semblable aux florilèges que l'on voit apparaître au XIIe siècle chez les érudits, la carte Renkan propose un assortiment

[566] Cité par Michel Foucault, « L'écriture de soi », *op. cit.*
[567] FOUCAULT, M., « L'écriture de soi », *op. cit.*

non exhaustif d'éléments hétérogènes, dont la disparité à la fois thématique et médiatique permet néanmoins de faire éclore un point de vue singulier, une vision éclairante de la « chose déjà dite » qui l'adapte à un usage spécifique – pédagogique en l'occurrence.

Enfin, comme avec les carnets de notes antiques, « ce disparate n'exclut pas l'unification. Mais celle-ci n'est pas opérée dans l'art de composer un ensemble ; elle doit s'établir dans le scripteur lui-même comme le résultat des *hupomnêmata*, de leur constitution (et donc dans le geste même d'écrire), de leur consultation (et donc dans leur lecture et leur relecture) »[568]. Cette généalogie du sujet qui advient presque en dépit de lui-même dans le jeu de ses notes prises et relues, c'est selon Foucault ce que permet « l'appropriation » de ce divers déployé sur la page, appropriation qui prendra ici la forme, comme on l'a vu, d'une substitution du texte par l'image, d'une transformation de la ligne à suivre en carte où naviguer. C'est surtout par l'association des éléments par des *liens qualifiés* que le sujet s'approprie les données recueillies. Avec ces liens, véritables jugements synthétiques qui excèdent ce que pourrait en tirer l'analyse et ajoutent à la collection un apport cognitif inédit, on passe, pour reprendre les comparaisons sénéquiennes, de l'addition des chiffres à la somme, des voix individuelles divergentes au chœur unifié ; ils permettent ainsi à l'écriture de « constituer, avec tout ce que la lecture a constitué, un "corps" »[569]. La plateforme Renkan peut donc bien être interprétée comme un dispositif de subjectivation du discours spécifique à l'environnement numérique. Tout en se référant à la tradition de la « chose déjà dite », elle permet subrepticement et comme malgré soi d'en faire passer certains morceaux choisis « en forces et en sang », de découvrir dans le geste même de sa récollection non plus le mouvement *du* texte mais celui de *notre* lecture, qui à son tour peut être soumis à une multiplicité de relectures possibles. Et peut-être qu'à chaque fois que je reviens sur ma carte Renkan et la parcours selon différents chemins, ou emprunte différents itinéraires pour associer les nœuds, je me produis en tant que nouveau lecteur, sujet inconnu de ce qu'il était hier, car produit d'une nouvelle lecture singulière et constituante.

Observons à présent une tout autre façon contemporaine de se construire une mémoire littéraire. « Twittérature » est un néologisme au départ forgé en langue anglaise à partir des noms « *Twitter* » et « *literature* ». Le principe en est simple : il s'agit de synthétiser un classique du canon littéraire en billets de cent quarante caractères, se soumettant ainsi à la contrainte scripturale de la célèbre plateforme de microblogging. Le verbe « synthétiser » que nous venons d'employer est sans doute inexact. On tentera de mieux comprendre en quoi consiste ce processus, mais

[568] FOUCAULT, M., *ibid.*
[569] FOUCAULT, M., *ibid.*

l'idée est véritablement de produire une œuvre nouvelle à partir d'une œuvre ancienne, de la produire de telle sorte qu'elle soit lisible étant donné les modes de lecture propres à l'époque d'Internet. Ce qui est particulièrement intéressant dans cet exemple, c'est en effet que son principe s'inscrit pleinement dans les usages liés au lire numérique, sans pour autant s'y inscrire matériellement. Le recueil *Twitterature: The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less,* publié en 2009 par Alexander Aciman et Emmett Rensin, parut bel et bien sur papier aux éditions britanniques Penguin Books. Dès lors, on ne peut pas le considérer au sens strict comme une œuvre de littérature numérique, puisqu'il n'exploite aucune propriété technique de l'informatique ni dans sa conception ni dans sa diffusion ; en revanche, il exploite un usage culturel qui en est fait au titre de contrainte créative. Que se passerait-il si les modes de lecture et d'écriture issus des réseaux sociaux et du web 2.0 étaient transposés à l'imprimé – et même à certaines des œuvres les plus traditionnelles de la graphosphère – ? Ces pratiques nouvelles, sorties de leur contexte habituel, ne révèleraient-elles pas par l'effet du décalage toute leur bizarrerie et leur étrangeté ; et ne nous inviteraient-elles pas en même temps à relire ces classiques avec un regard de nouveau étonné ? Tel est peut-être l'un des défis de cette entreprise : renouveler notre approche de la lecture, aussi bien imprimée que propre aux technologies réticulaires, en les mêlant singulièrement pour que chacune se dévoile davantage à la lumière de l'autre. La *Twittérature* éveille aussi notre attention car, à la différence de Renkan qui est essentiellement destiné à des pratiques pédagogiques ou savantes, elle participe de la culture populaire, revendique pleinement la légèreté du lire que dénonçait Nicholas Carr et la pousse jusqu'à une désacralisation assumée du texte. Lisons l'introduction où les auteurs précisent l'esprit de leurs œuvres « twittéraires » :

> La vie ne peut nous offrir de plus beau trésor que l'art. Mais comme il est tragique que tant de personnes modernes trouvent les grandes œuvres d'art inaccessibles et ennuyeuses ! Ces grandes œuvres sont parfois, sous leur forme actuelle, dépassées. C'est ce à quoi cet ouvrage est censé remédier. […] Vous vous demandez peut-être, chers Messieurs, ce que nous voulons faire exactement avec ces grandes œuvres d'art. Ce qu'il faut garder à l'esprit, c'est qu'on ne valorise pas le canon littéraire pour ses dizaines de milliers de mots ternes, mais pour le vif aperçu de l'humanité qu'il prodigue. Si un lourd volume était sans doute la meilleure manière de digérer cette connaissance lors d'un été passé dans la campagne victorienne en l'an de grâce Mille-Huit-Cent-Soixante-Treize, les temps ont changé. Il ne s'agit plus de distraire la virginité avec des livres, ni de pacifier la jeune fille en fleur par la poésie. Au lieu

> de cela, nous devons courir librement dans le monde sans regarder une seule fois en arrière[570].

Comme on le découvre à ces lignes, les auteurs cultivent leur statut de lecteurs irrévérencieux. On retrouve l'idée de Clay Shirky mentionnée au deuxième chapitre (II.C.1), selon laquelle « la crainte n'est pas de voir que les gens vont arrêter de lire *Guerre et Paix* […] Mais qu'ils vont arrêter de faire une génuflexion à l'idée de lire *Guerre et Paix* ». Le style de ces quelques lignes introductives suggère à quel point les auteurs entendent se défaire d'une posture de vénération vis-à-vis de l'œuvre ancienne, non pour tomber dans l'irrespect ou la profanation, mais à leurs yeux pour leur rendre hommage d'une manière contemporaine : au règne passéiste des Anciens prisonniers de l'autorité de la chose dite (auquel est associée une prose surchargée : date 1873 écrite en toutes lettres avec majuscules, et précédée de « l'an de grâce », peinture d'une scène de la vie de campagne où la lecture est censée corriger les mœurs des jeunes filles), s'oppose le règne cartésien des Modernes (avec tout son champ lexical antithétique : « librement », ne pas regarder en arrière). En situant peut-être à demi-mots leur projet dans l'héritage de la Querelle des Anciens et des Modernes, en le dramatisant, en le théâtralisant par le recours à deux camps qui s'affrontent et dont on force le trait (« chers Messieurs » et « nous »), Aciman et Rensin se présentent comme des Perrault du web, ou mieux des Bernard de Chartres dévoilant à nouveau au monde que nous sommes des « nains sur l'épaule de géants ». Lisons la suite de l'introduction pour mieux identifier leur programme d'écriture :

> Ainsi, nous vous donnons les moyens d'assimiler les voix fortes, les précieuses leçons et les innovations stylistiques des Grands sans la lourde obligation des heures entières consacrées à la lecture. Nous prenons ces Grandes Œuvres et présentons leurs éléments les plus essentiels, distillés dans la voix de Twitter – *le réseau social qui, avec sa limite de 140 caractères par billet (en incluant les espaces) a raffiné à sa forme la plus pure la publication instantanée, l'attention de court-terme, le tout-numérique-tout-le-temps, l'âge en lui-même important du déluge d'informations* –, et nous vous donnons tout ce dont vous avez besoin pour maîtriser la littérature du monde civilisé. […] Peut-être que, dans la dix-huitième année de votre vie, vous vous êtes assis sous un porche en vous demandant : *Qu'est-ce qu'Hamlet essaie de me dire au juste ? Pourquoi doit-il y aller par quatre chemins, rêver en vers et, en un mot, tourner autour du pot ?* A n'en pas douter, ces questions sont troublantes – et nous pensons qu'elles seraient réglées si le Prince de Danemark était un compte

[570] ACIMAN, A., et RENSIN, E., *Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, Penguin Books, 2009. Je traduis.

> d'utilisateur sur Twitter.com, bien versé dans les idiosyncrasies et les idiomes de la vie moderne. C'est en substance ce que nous avons fait. Nous avons libéré le pauvre Hamlet des rigoureuses contraintes littéraires du seizième siècle et en avons fait – sans perdre une once de sagesse, de beauté, d'esprit ou de colère – un jeune actuel. Comme vous, cher lecteur. En bref – et nous le pensons littéralement – nous avons créé le salut de notre génération, une façon nouvelle et révolutionnaire d'affronter et de comprendre le plus grand de tous les arts : la Littérature[571].

Quel programme ! Nous passons des Perrault défenseurs de la Modernité aux héros qui vont sauver l'univers. La tonalité épique de cet extrait, qui agrandit le geste des auteurs pour en faire un combat, et dramatise là encore une opposition entre un vieux monde croulant et la délivrance qu'ils apportent (libérer Hamlet, salut de notre génération, motif de la révolution) est à prendre avec précaution et peut-être au second degré. Sans doute, les auteurs se plaisent-ils à jouer avec les caricatures et amplifient-ils à dessein, pour mieux l'exposer mais aussi par humour, le rôle de libérateurs d'une humanité tirée hors de son obscurantisme qu'ils disent endosser. Ces lignes nous laissent une impression mitigée et éveillent notre curiosité. D'un côté, la première chose que l'on peut rétorquer, c'est : mais précisément, tout l'intérêt des Grandes Œuvres n'est-il pas couché dans leur détail plus que dans leur grandeur ? Et ce qu'on aime en elles, n'est-ce pas les centaines de pages qui s'épuisent à fouiller une personnalité plutôt que le bref et sec résumé qui en martèle les actions fortes ? Si ce que Hamlet avait à nous dire tenait en cent quarante caractères, alors pourquoi Shakespeare ne l'a-t-il pas écrit en cent quarante caractères ? Serait-ce par pur plaisir masochiste qu'il s'est échiné à allonger son message en cinq actes, et par pur plaisir sadique qu'il l'a enrobé de milliers de « mots ternes » ? Le risque pourrait-on aussi se dire, c'est que la lecture de ces courts *digests* nous détourne de la lecture de la totalité de l'œuvre, que l'on s'en contente, puisqu'après tout en voilà la quintessence, ce qu'il est nécessaire d'en retenir afin d'alimenter sa culture générale et de briller en société. Mais d'un autre côté, le projet d'Aciman et Rensin sans être « salvateur » a aussi des aspects louables. En adaptant les grands classiques à la langue et aux usages de ce qu'ils considèrent être le peuple, en voulant nous y donner accès avec les moyens du bord, la *Twittérature* prétend à un rôle pédagogique, à offrir comme Renkan un aide-mémoire qui, au lieu de se substituer à la lecture de l'original, suscite peut-être le désir d'aller y plonger en entier, attisé par cet extrait. On pourrait alors la comparer à un *hupomnêmaton* propre au web, en particulier si l'on se réfère à ce passage de la note d'intention : « Nous prenons ces Grandes Œuvres et présentons leurs éléments les plus essentiels, distillés dans la

[571] ACIMAN, A., et RENSIN, E., *ibid.* Je traduis. Les soulignements sont des auteurs.

voix de Twitter ». Les traits les plus essentiels, les saillances sur lesquelles bute l'attention pour les transmettre à la mémoire, ce sont aussi ceux que collectait Sénèque, tous les fragments, les citations, les sentences et les exemples que nous cueillons dans les récits pour nous instruire et nous construire.

La *Twittérature* est-elle donc la malheureuse substitution d'une fiche prémâchée à la jouissance esthétique prise à la lecture de détail ? Ou alors, une sorte de dispositif rétentionnel à consulter avec légèreté, *hupomnêmaton* pédagogique et ludique qui donne l'envie de lire ? Pour mieux le savoir, intéressons-nous à un exemple particulier. Nous trouverons en annexe le texte de Twittérature réalisé par les auteurs à partir de *L'Etranger* de Camus.

Ce qui frappe à la lecture, c'est de voir coexister deux types de phrases. Certaines sont semblables à une pratique citationnelle, et reprennent presque mot pour mot des extraits de l'œuvre originale : c'est le cas de l'incipit, « Mom dead. Not sure if it was today or yesterday » (Maman morte. Pas sûr si c'était aujourd'hui ou hier). On y reconnaît aisément la première ligne du texte camusien, « Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : "Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués". Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier ». La référence à l'original est directe, seul le style est transformé pour convertir l'écriture déjà blanche de Camus en tournure télégraphique. Mais ce qui est ici comique, c'est que dans une certaine mesure, les auteurs poussent à son comble la prose en elle-même staccato de Camus, proche de la prise de notes ou du journal intime adressé seulement à soi-même, truffée de phrases minimalistes (sujet-verbe-complément) et dénuée de connecteurs logiques (parataxe). Plus encore, ces premiers mots imitent exactement le télégramme reçu par Meursault de la part de l'asile, message administratif minimal dont Camus donne à voir la froideur, l'indifférence bien plus criante qui marque prétendument le personnage : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués ». Entre le journal intime camusien et l'utilisation courante des réseaux sociaux comme journaux intimes publics, entre le minimalisme de l'un et celui de l'autre, la narration crue d'événements dépouillés qui scande le récit de Meursault tout comme les récits de soi qui emplissent la Toile, il y aurait donc des affinités, des possibilités de dialogue. En réécrivant cet incipit dans un style Twitter qu'il contenait peut-être déjà en germe, les auteurs semblent ouvrir un espace de rencontre entre les pratiques textuelles hérités de l'imprimé et celles du web, bien plus qu'un affrontement binaire.

D'autres phrases à l'inverse s'écartent de l'original pour en proposer, soit un abrégé, soit une véritable traduction en langage « moderne ». On trouve par exemple des abrégés au moment de la scène fatale de la plage : « Atmosphère lourde, en prenant la route. Prenant le revolver aussi, les Arabes à l'étranger. Toujours trop chaud et toujours bourré. Bonne combinaison », puis « Le

soleil est si opprimant et écœurant. Devenir fou. Fièvre de la lumière, et les yeux sont fatigués ». On voit ici, très curieusement, *disparaître le sujet* : le « je » de la narration s'efface au profit de tournures purement verbales, qui reflètent le style expéditif des Tweets ou – peut-être – s'offrent comme une interprétation de *L'Etranger* en tant que récit de l'éviction du sujet. On lit également des phrases qui « traduisent » en langage familier et SMS des passages entiers de description : « Aux funérailles maintenant. Ennuyeux. Envoyez SMS, n'appelez pas ». Le déictique « maintenant » ne pourrait se comprendre que si Meursault était effectivement en train d'écrire selon un rythme de publication instantané, tandis que la dernière phrase, adressée à ses hypothétiques *followers*, propose une réactualisation de la situation d'énonciation camusienne à l'heure de la communication par SMS et téléphone mobile. Ce n'est donc pas seulement le langage qui est traduit en celui d'une certaine jeunesse contemporaine, mais aussi le contenu diégétique qui est adapté à ses interfaces d'expression. Seule la toute fin du texte, à notre sens, dépasse l'adaptation linguistique et culturelle au profit d'une proposition poétique inédite. Le récit se clôt sur ces mots : « Grand jour demain. Me sens plutôt bien. Une dernière faveur : s'il vous plaît venez à l'exécution. Ramenez-vous avec vos hurlements de haine. / Trouvé une sortie ». « Trouvé une sortie » : on passe ici de l'abrégé à l'herméneutique, de la fonction didactique (transmettre les « éléments essentiels » de l'œuvre) à une fonction poétique, qui ne dit pas ce qu'elle veut dire, laisse intact le mystère, cesse de guider ses lecteurs pour les confronter à un double-sens. La sortie – celle du couloir de la mort, la délivrance, une erreur judiciaire détectée ou quelqu'un qui est venu me sortir de cet enfer ? Ou celle de ma vie, ce long et sombre couloir dont je ne voyais plus le bout ? Est-ce alors la même chose, mourir ou renaître, puisque tous deux tiennent dans la même énigmatique expression ? Avec cet excipit, on quitte l'objectif cognitif d'un rappel de l'histoire au profit d'un risque esthétique ; on quitte le passé (rétention matérialisée de l'œuvre) pour une création au présent. En ce point précis, la Twittérature quitte son rôle d'aide-mémoire ou abrégé pour devenir l'écriture d'une suite, le dernier mot d'un roman et le premier d'un autre.

Que pouvons-nous retenir, à notre tour, des deux aide-mémoires que nous venons de présenter ? Renkan et *Twittérature* pourraient tous deux se lire comme des *hupomnêmata* contemporains, mettant les analyses foucaldiennes à l'épreuve des récentes technologies de transmission et de communication. Comme nous l'avons relevé au début de cette sous-section, ces écrits personnels issus de nos lectures connaissent aujourd'hui deux mutations : celle de leur technicité (la rétention imprimée cède place à l'écran, ou, au moins aux usages qui définissent la lecture à l'écran), et celle de leur temporalité (le temps-long de la digestion cède place au temps-lumière).

Faut-il pour autant en conclure qu'ils ne sont plus des « matrices de subjectivation du discours », ou encore qu'ils échouent, à la relecture de nos lignes disparates, à nous constituer comme sujets ? Nous croyons que la différence la plus forte entre ces dispositifs actuels et ceux de Sénèque, c'est que nos exemples ont l'un et l'autre une visée essentiellement pédagogique : c'est à autrui qu'ils s'adressent. Autrui qui parcourt ma carte Renkan, qu'il s'agisse d'un élève souhaitant en apprendre davantage sur *Madame Bovary* ou d'un pair qui cherche à connaître l'interprétation que j'en fais, autrui qui découvre les abrégés d'Aciman et de Rensin, soit pour en rire, soit pour voir son attention éveillée par un classique qu'il ne connaissait pas, la vulgarisation permettant dans certains cas la transmission d'un patrimoine au plus grand nombre. C'est un auxiliaire à la subjectivation de l'autre plus encore peut-être qu'une aide à devenir soi-même que nous proposent ces initiatives. Visant à transmettre, compte-tenu d'une temporalité perçue de façon toujours plus rapide, une lecture ou un abrégé d'une œuvre longue, elles s'apparentent alors à une pratique de correspondance, dont Foucault montrait qu'elle est voisine des *hupomnêmata* : « la lettre qu'on envoie agit, par le geste même de l'écriture, sur celui qui l'adresse, comme elle agit par la lecture et la relecture sur celui qui la reçoit ». Quelle que soit notre opinion sur le fil de tweets qui abrège les somptueux classiques de la littérature en perles d'argot et plus rarement de poésie, quelle que soit notre opinion sur une carte de connaissances créée sur Renkan, ces opinions en tant que telles, à partir du moment où elles sont des interprétations, parviennent à constituer ma subjectivité en tant que lectrice des aide-mémoires d'autrui. Leur plus grande richesse consiste dans leur statut d'invites à l'herméneutique.

Les *hypomnêmata* ne sont pas les seuls leviers de subjectivation par la lecture. Nous les avons plus haut mis en parallèle avec l'identité narrative qu'analyse Ricœur, l'identité du personnage comme variation imaginative à travers laquelle discerner et rassembler la sienne propre. C'est à présent sur ce processus d'identification à un être de fiction que nous allons nous concentrer, en proposant trois exemples littéraires dont le premier, à n'en pas douter, risque bien de mettre en échec la fonction de salvation de soi que Ricœur assignait à la lecture.

2 – Le questionnaire à choix multiples : The Simulator de Garnet Hertz

Et si la vie quotidienne prenait d'un bout à l'autre la forme d'une œuvre d'art numérique, à quoi ressemblerait-elle[572] ? Si chacun de nos gestes était traduit en événement interactif, que tous

[572] Les analyses qui vont suivre s'appuient sur un travail que j'ai réalisé lors de mon stage au laboratoire NT2 de l'Université du Québec à Montréal. J'ai rédigé pour le Répertoire des arts et littératures hypermédiatiques une

nos songes et soupirs prenaient corps dans une interface multimédia, ce truchement fictionnel serait-il crédible, et serait-il fidèle ? Voilà bien des questions qui pourraient habiter chaque auteur ou théoricien travaillant sur la Toile. Ce sont celles en tout cas qui ont animé Garnet Hertz, écrivain et artiste pluridisciplinaire titulaire de la Chaire de recherche canadienne du design et des arts médiatiques de l'Université Emily Carr, à Vancouver. S'intéressant à l'art électronique comme au thème du Do It Yourself dans ses renouveaux numériques, il a aussi réalisé une œuvre aussi puissante qu'originale. Avec *The Simulator*, un projet en HTML datant de 1997, il cherche en effet à « accentuer et à explorer l'écart entre le simulacre d'Internet et l'existence physique la plus banale »[573]. Cette œuvre pour nous est assez ancienne, elle a près de vingt ans ; mais c'est l'une des raisons qui nous poussent à la regarder de plus près. Son design très minimaliste, joint à la simplicité de son langage de programmation, témoigne d'une époque où l'hypertexte était pensé et esthétisé d'une tout autre façon que les systèmes multimédias interactifs beaucoup plus complexes qui se développent aujourd'hui, d'une époque aussi où c'était généralement l'artiste lui-même qui réalisait son programme, là où il travaille désormais de plus en plus en partenariat. Les autres raisons sont qu'elle nous permet d'introduire une œuvre de tradition anglophone, là où nous nous sommes surtout concentrés jusqu'à présent sur des travaux en français ; mais aussi qu'elle propose une interprétation de l'« existence banale » très particulière, qui ressemble à un questionnaire à choix multiples (QCM).

Avant de se plonger dans les laborieux méandres de cette vie digitale morose, il est utile de jeter un œil à la note d'intention écrite par son auteur, « *Statements* », à laquelle on peut accéder par un lien depuis le site de l'œuvre[574]. Garnet Hertz y résume son projet en quatre points. Le premier, c'est donc bien celui d'une *incommensurabilité* entre l'existence vécue au jour le jour et ses tentatives d'avatars électroniques, réfutant déjà l'idée, qui sera grandement développée avec l'idéologie des *big data*, qu'il est possible de lire le réel à même les données numériques[575]. Car « en convertissant la physicalité en espace numérique, on est frappé par les conflits qui séparent l'existence physique et l'existence numérique. Les concepts physiques de l'espace et du temps

---

fiche enrichie à propos de *The Simulator* de Garnet Hertz, consultable à cette adresse : http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/simulator. Distinctes de celles qu'on va lire ici, les réflexions proposées dans cette fiche peuvent venir les compléter mais également les illustrer par des images extraites de l'œuvre.

[573] HERTZ, G., Avant-propos de *The Simulator* [en ligne] http://www.conceptlab.com/simulator/about.html (ma traduction. J'ai également traduit les citations qui suivent).

[574] HERTZ, G., *ibid*.

[575] C'est l'idée que développe la philosophe et juriste Antoinette Rouvroy (FNRS, Université Namur, Belgique), à propos de ce qu'elle nomme l'« idéologie des *big data* ». Selon cette idéologie (née dans le sillage du fracassant article de Chris Anderson, « The End of Theory », *Wired*, 2008), il serait possible de lire le réel à même le déluge de données brutes présentes sur le web, qui constitue par lui-même un régime de vérité. Nous y reviendrons dans la sous-section suivante.

linéaire, quand on les recrée en format numérique, paraissent étranges ou comiques. L'écriture, le travail ou la détente physique n'ont aucune traduction littérale dans le royaume numérique. La tentative de faire une telle traduction, cependant, ne rend que plus visible la parallaxe entre les deux ». En lisant ce paragraphe, une ébauche de réponse aux questions soulevées plus haut nous apparaît aussitôt : la vie ne ressemble plus à un roman, à ce miroir artefactuel qui a pu en être à la fois le reflet et le modèle interprétatif. Le beau paradoxe d'Oscar Wilde aurait ainsi fait son temps. Désormais, l'art (numérique) n'imite plus la vie, il ne peut plus l'imiter ; ses spécificités techniques ou l'évolution propre de la manière dont on mène notre existence insèrent un voile opaque entre l'un et l'autre. Pourtant, le deuxième point nuance cette incommensurabilité entre l'art et la vie posée comme principe théorique. La création de Garnet Hertz essaie précisément de combler les vides qui semblent les éloigner : « L'existence physique au sein de *The Simulator* est formulée de manière terne et dénuée d'événements – tout comme l'existence physique vécue par un grand nombre de personnes. Le schème du sommeil, de la douche, du petit-déjeuner, du travail, du dîner, de la télévision puis du coucher symbolise un rituel quotidien très commun. L'utilisation de ce schème informe le spectateur des schèmes similaires structurant sa propre vie, rappelle les autres schèmes du banal dans la société, et remet peut-être en question l'utilité et la valeur d'une existence si banale et répétitive ». On décèle une forme de paradoxe entre ces deux premières propositions : si la vie pouvait être traduite en mots, elle ne peut plus l'être en code et en pixels (1) ; pourtant, ceux-ci sont l'occasion par retour de miroir de pointer les particularités – ici aussi réglées qu'ennuyeuses, et codifiées qu'insignifiantes – de notre vie contemporaine (2). Voile, l'art numérique peut donc en même temps être le creuset d'un dévoilement inédit. Les deux derniers points, pour leur part, proposent une réflexion intéressante sur le numérique lui-même, et sur une composante que l'auteur percevait déjà comme au cœur des discours à son sujet : l'interactivité.

Comme il l'indique au point trois, *The Simulator* ne cesse de jouer avec celle-ci. Il s'agit même de se prendre au jeu de son extension sans précédent, qui va du concept marketing à un véritable nouvel être-au-monde : « Utilisé pour la promotion de toutes choses, depuis les programmes de tribune radio jusqu'aux sites web d'entreprises, l'"interactivité" est un mot tellement galvaudé que le concept est à première vue dénué de sens. En jouant sur le non-sens de l'"interactivité", *The Simulator* propose un monde complètement "interactif" – dans lequel il est possible de faire des centaines de choix, mais aucun de ces choix n'a de conséquences significatives ». Pointant ici l'illusion au cœur de ce que Lyotard pouvait appeler l'« idéologie interactionnelle »[576], Hertz

[576] Voir chapitre I (LYOTARD, J.-F., *L'Inhumain*).

assigne là encore à l'art un rôle de révélateur, poussant à leur extrême limite les contradictions d'une nouvelle condition technologique. Comme on le verra en décrivant le récit de *The Simulator* – récit hautement paradoxal où, même si de nombreuses actions sont accomplies, *il ne se passe rien* –, l'interactivité, dans son sens le plus générique de système d'action-réaction entre un utilisateur et une technique, n'implique aucunement la liberté. Il est possible d'interagir et, en apparence, d'agir sur les choses, sans pour autant que cette action ait une quelconque portée signifiante, sans qu'elle permette de moduler l'étoffe du réel en fonction du sens qu'y insère un vouloir, une intention, un désir. Nos actions sont multipliées mais sans écho, elles restent lettre morte : tel pourrait être le piège d'une interactivité qui laisse vainement croire à l'individu que son rôle sur le monde est plus important. Ce non-sens dissimulé derrière les promesses dorées d'une vision technophile, Garnet Hertz le perçoit aussi dans l'architecture du web. C'est l'objet de son quatrième point. « Alors que les défenseurs d'Internet en entreprise y voient une pléthore d'informations utiles et faciles d'accès, la réalité de cet espace est essentiellement inorganisée, toujours en construction, et il est difficile d'y naviguer. Souvent rempli d'un excès d'informations et de poubelles numériques, l'Internet est plus proche de la densité d'une jungle que d'une autoroute informationnelle. *The Simulator* révèle cet enchevêtrement insensé sans tenter d'être commode, utile ou informatif. A l'antithèse des idéaux entrepreneuriaux d'Internet, *The Simulator* affirme qu'une navigation facile, utile et factuelle ne devrait pas être l'objectif de tous les sites web. Sans la jungle et le bruit informationnel, le web se réduirait à un centre marketing de courriers indésirables sec et stérile ». Il suffit de lire cet avant-propos pour qu'aussitôt, tous nos horizons d'attente soient déjoués. A rebours d'une tradition esthétique qui placerait le beau ou l'agréable au centre de l'expérience, dont le but principal écrivait Racine serait de « plaire et de toucher », nous nous apprêtons à découvrir une œuvre qui incommode, qui dérange, qui même est destinée à déplaire, poussant à leur comble les désagréments omniprésents – mais poétiques – du web en tant que tel. Maintenant prévenus de sa philosophie, entrons donc dans cette jungle insensée que Garnet Hertz présente comme une vie[577].

[577] Lien vers l'œuvre : http://www.conceptlab.com/simulator/index.html.

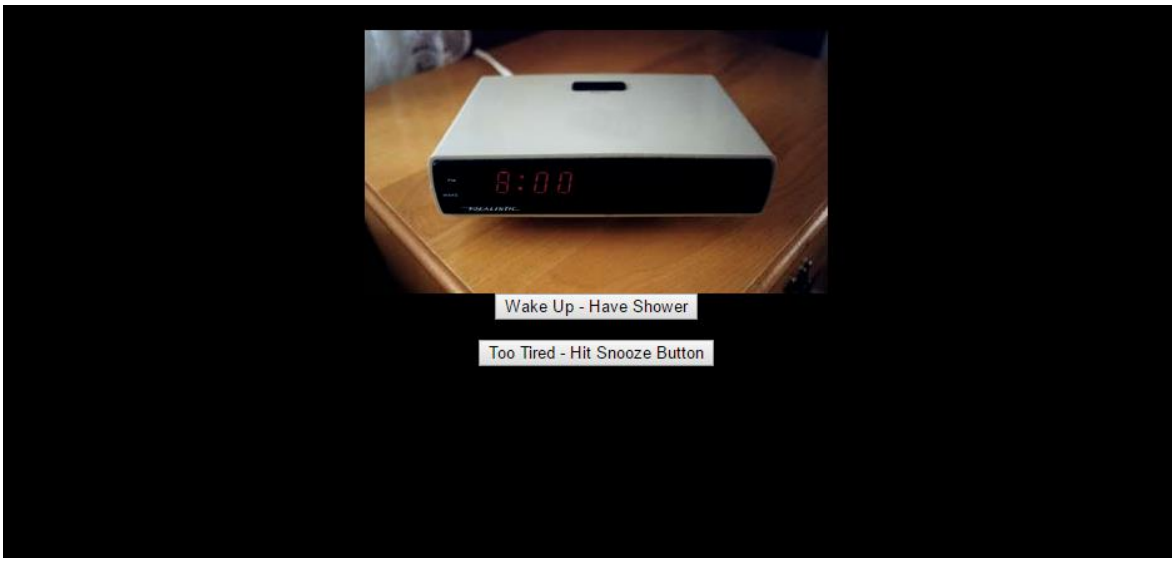


Figure 21. The Simulator *de Garnet Hertz, première séquence (Capture d'écran)*

Ce qu'on découvre d'abord, c'est un écran noir. Un écran noir, interface minimaliste et statique où apparaît la photographie d'un réveil éternellement arrêté à huit heures, ainsi que deux liens cliquables sous forme de boutons qui nous invitent à un choix : « Réveillez-vous – Prenez votre douche », ou « Trop fatigué – Appuyez sur le bouton Snooze » [qui reporte la sonnerie quelques minutes plus tard]. Qu'est-ce donc que cette œuvre ? Mes horizons d'attente génériques sont en déroute. C'est un texte, car il y a un tissu signifiant d'écritures et d'images, mais en même temps j'incarne l'action en première personne en focalisation interne, comme dans un jeu vidéo ou un « livre dont vous êtes le héros ». Je ne sais que choisir entre les deux options (car en effet aucune n'aura de conséquences sur moi : je ne dors pas, et de toute façon ce réveil ne sonnera jamais) ; mais au hasard ma main glisse vers celle du dessous (bouton « snooze » ou « sieste » du réveil). L'écran devient alors intégralement noir pendant quelques secondes, puis une nouvelle image apparaît : un réveil matin cette fois réglé à 8:17, et trois options possibles : « La sieste vous a reposé – prenez une douche », « Vous avez faim – passez la douche et allez petit-déjeuner », et « Toujours trop fatigué – appuyez à nouveau sur le bouton Snooze ». Si je choisis cette dernière hypothèse (où un écran noir me fera fictivement dormir quelques secondes), je crains fort d'entrer dans une boucle infinie. Je choisis donc la douche. Une nouvelle page me présente la photographie d'un pommeau maculé de gouttes et m'invite à rectifier la situation à ma guise, laissant à nouveau mon libre-arbitre trancher entre trois boutons : « Douche trop froide », « Douche trop chaude », « Séchez-vous et habillez-vous ». Mais comment puis-je savoir si l'eau est trop chaude ou trop froide puisqu'en réalité, il n'y a pas de douche, que je ne sens pas l'once d'une caresse de l'eau sur mon corps et que ma décision de toute manière, ouvertement absurde, sera nécessairement arbitraire ? Dans un geste surréaliste, Garnet Hertz paraît jouer sur l'illusion de

l'art qu'il s'agit ici de prendre au pied de la lettre : si plusieurs signaux textuels (images et mots) suggèrent une « scène de douche », alors je ferai *comme si* j'étais effectivement en train de me doucher tout en omettant la nuance cruciale qu'introduit ce « *comme si* », radicalisant ainsi la suspension consentie de l'incrédulité. L'interaction et l'action elle-même sont ramenées à leur visage le plus gratuit, le plus absurde ; j'ai certes toute la latitude d'élever ou baisser la température de l'eau mais cette liberté est coupée de tout effet sur le réel, clôturée dans son leurre elle ne changera rien dans les faits. D'ailleurs, quand bien même mon geste pouvait avoir une conséquence sur le monde, elle s'avèrerait dérisoire au point de confiner au ridicule. La séquence suivante, si je choisis de me sécher et m'habiller, je découvre une penderie qui me laisse choisir entre quatre vêtements à enfiler : un tee-shirt, un pull-over rayé, une veste en jean ou un blouson noir. Les rêveries enchantées d'une interactivité qui sollicite constamment mon opinion, comme celles d'une économie capitaliste qui m'offre le choix entre mille déclinaisons d'un même produit, s'épuisent-elles donc dans la platitude d'un tel dilemme ? Noyant l'individu dans une multitude de possibles dont aucun ne *touchera* vraiment le monde et ne changera quoi que ce soit à mon existence, le mirage d'un univers dont l'utilisateur peut tout configurer à son gré pourrait bien n'être qu'un jeu de dupes.

C'est cette critique d'une pseudo-liberté permise par l'abondance des possibles que prolongent les quelques pages qui suivent. Après devoir choisir entre trois couleurs de pantalon, je traverse tout un épisode de toilette rythmé par les minuscules décisions qu'on me laisse prendre : il me faut choisir entre quatre marques de gels pour les cheveux, me fiant seul au hasard ou à l'allure de leur emballage, avant qu'il me soit demandé de « manger un petit-déjeuner ». Ce scénario hyper-codé de la toilette du matin pourrait bien ressembler à l'incipit de l'*Ecume des jours* de Boris Vian, où l'on assiste à toute la phase d'habillage de Colin qui pose une première description du personnage, à ceci près que c'est moi qui dois déterminer chaque accessoire de sa parure, d'un choix que je ne sollicite pas mais qui m'est contraint. Je suis obligée de choisir toute chose, même si cela m'indiffère. Par un curieux oxymore qu'on pourrait formuler en des termes sartriens (« condamné à être libre ») voilà que la faculté de choisir devient une fatalité, presque un fardeau. L'épisode du petit-déjeuner est éloquent à cet égard. Je dois faire un choix entre quatre marques de céréales – où l'auteur parodie le placement de produit qu'on peut trouver au cinéma – puis déterminer l'exacte façon dont je les consomme : « rapidement », « en lisant la face avant de l'emballage » ou « en lisant le dos de l'emballage ». Alors il est vrai que j'ai voix au chapitre de tout ce qui m'arrive, que je suis au monde dans la position du client-roi dont on cherche sans cesse la satisfaction maximale, mais quel ennui ! et à quoi bon ! Ces microdécisions ne sécrètent qu'une vie sans histoire. Il y a *des* histoires, des petits sursauts d'hésitation et parfois quelques

rires distrayants à la lecture du paquet de céréales, mais aucun mouvement ne donne sens à cette juxtaposition de sélections fragmentaires, aucun déploiement au long-cours du désir ne permet d'insuffler une concordance à ces actions ni de faire pencher la balance décisionnelle d'un côté ou de l'autre. Dans une posture d'âne de Buridan qui nous rend finalement davantage spectateur qu'acteur de nos destins, notre existence est devenue un tissu d'anecdotes que seul régente l'arbitraire du coup de dés : je suis ma vie sans la mener.

Le deuxième grand moment de *The Simulator* s'inscrit dans un autre décor : le travail. Une fois déterminée la vitesse à laquelle je conduis ma voiture pour m'y rendre (lente, moyenne ou rapide), l'interactivité change du tout au tout. On passe à présent de la sollicitation à l'injonction : ce ne sont plus des questionnaires à choix multiples qui me sont adressés, comme si la narration de ma vie ne tenait qu'au panel des réponses cochées, mais une suite d'ordres où chaque action ne donne lieu qu'à une seule option. Le récit retrouve ici sa linéarité et la navigation est à choix unique. En-dessous de chaque photographie, apparaît un seul hyperlien de tournure impérative : « Garez-vous et allez au travail » (on découvre qu'il s'agit d'une enseigne McDonalds), et les ordres se font de plus en plus pressants : « Ne restez pas ici à rien faire – Enfilez votre uniforme et allez au travail », puis « Commencez à faire le premier hamburger de la journée ». Si le début du récit m'accablait par sa quantité de choix obligatoires, il n'est plus question de choisir quoi que ce soit. L'histoire épouse la linéarité quotidienne d'une routine laborieuse et précaire, avec toute la répétition mécanique que Marx avait dépeinte au sujet de l'aliénation ouvrière : « Ajoutez la Sauce Spéciale et la laitue », « Ajoutez la tranche de fromage industriel », « Ajoutez le pâté tout bœuf », « Ajoutez la double-ration de pain », « Ajoutez le deuxième pâté tout bœuf », « Ajoutez la Sauce Spéciale et la laitue », « Ajoutez les cornichons », « Ajoutez le pain du dessus », « Mettez le hamburger dans la boîte ». Enfin, quand on en est venu à bout de cette pénible énumération d'impératifs dont nos clics échouent à nous donner l'illusion d'y prendre part, une mauvaise surprise s'annonce : « Encore cinq hamburgers à faire – au boulot ». Je me soumets à la tâche monotone qui m'est imposée, répétant machinalement cinq fois le rituel fastidieux du prolétaire, parfois ponctué de maigres encouragements : « Plus que trois hamburgers puis vous pourrez rentrer chez vous et regarder la télé ». La voix du récit devient celle de l'employeur qui tour à tour exhorte, récompense et châtie : « Plus que deux hamburgers », « Vous travaillez trop lentement – pas de pause déjeuner ». J'ai ensuite le choix entre rentrer à la maison ou travailler plus pour gagner cinq dollars, mais cette fois je n'ai plus à réfléchir : l'expérience des six hamburgers m'a suffi, je ne souhaite pas me fatiguer à gagner un argent fictif. Je choisis de rentrer en conduisant à une vitesse « moyenne », de composer pour le dîner une assiette avec « plus de viande » et « plus de carottes » que ce qui est proposé, de regarder la chaîne 6 de la télévision

puis d'aller au lit. Face à l'image des draps défaits, je peux « dormir », « retourner regarder la télévision » ou « écrire mon journal intime de ce jour ». Je sélectionne cette dernière option et là, un incroyable espace de liberté m'est offert : une page blanche où je peux écrire. Il ne s'agit plus d'être enchaîné à la cadence d'une suite de décisions prédéterminées, mais enfin de reprendre mon destin en mains, d'écrire sinon ma vie, du moins mes pensées, mais celles-ci à leur tour sont lettre morte car vouées à disparaître avec la fin de l'œuvre, et commentant une journée que je n'ai même pas vécue. Quand je m'endors enfin, je peux régler la qualité de mon sommeil : « dormir sans rêve », « rêver en couleurs » ou « rêver en noir et blanc ». Bien décidée en faveur d'un onirisme en couleurs, je vois défiler des images chaotiques de hamburgers où se mêlent des fragments de photographies insolites, visages, frites, purées. Mes propres rêves sont semblables à cette surabondance de marchandises similaires qui s'offre à moi au supermarché : je peux tout choisir, mais rien ne m'appartient.

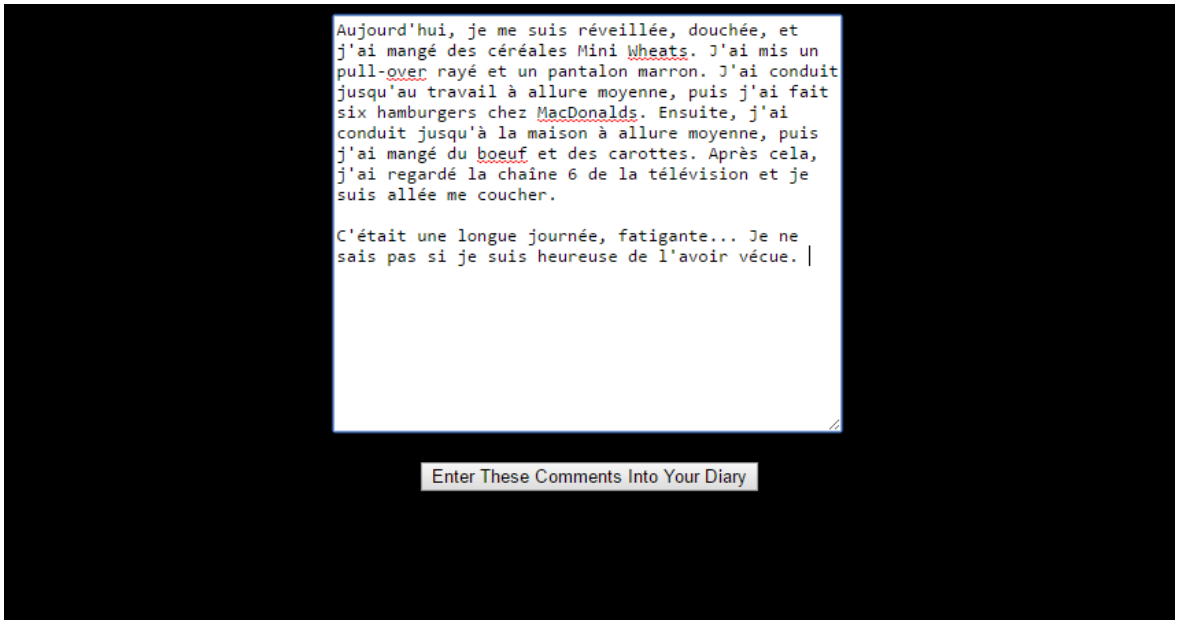


Figure 22. « Journal intime » de The Simulator *de Garnet Hertz (Capture d'écran, ma contribution)*

Du réveil matinal à ce sommeil aux rêves prévisibles, *The Simulator* met en scène un récit sans intrigue, métaphore peut-être d'une vie sans histoire. Ce n'est pas que l'action manque : quantité de péripéties jalonnent bel et bien le temps de notre expérience, mais elles ne sont pas liées par un fil directeur ou un sens qui leur assure une cohésion narrative. L'existence au jour le jour est présentée sur un mode purement énumératif, une liste de « puis » et « ensuite » qui se succèdent sans s'enchaîner, dessinant une temporalité uniquement événementielle qui met à nu la gratuité de nos gestes. Saturé de décisions microscopiques qui n'auront jamais d'incidence sur le monde même imaginaire de la fiction, ce récit est en même temps un non-récit, l'antithèse de

tout ce qui dans les romans familiers nous faisait rêver : l'aventure, l'extraordinaire, l'évasion du quotidien le temps d'un songe d'encre et de lettres, la survenue de l'ailleurs, du drame, des émotions fortes et voyageuses au milieu d'une vie rythmée par l'habitude. Dans *The Simulator*, on chercherait vainement le moindre détail qui nous fasse sortir du connu pour embrasser l'intensité autrement plus forte du sentiment romanesque : même les rêves où l'esprit lâche la bride de sa raison sont réglés comme du papier à musique. Vous êtes prisonniers jusqu'au cou d'une réalité ennuyeuse et n'attendez pas de mon art qu'il vous en délivre, semble implicitement nous dire Garnet Hertz dans ses lignes. Au contraire, je me sers d'une œuvre numérique pour vous y engluer plus profondément encore, comme si rien au monde, pas même l'envolée grandiose de l'art, ne pouvait vous en extraire. Déception d'une existence qui ne déborde en rien l'odieuse routine du « voiture-boulot-dodo » et trahison d'un art qui ne sait même plus s'en échapper vont ici de pair. Cet échec concomitant de la vie et de l'art à s'élever au-delà d'un schème répétitif de survie évoque pour nous une sorte d'existentialisme numérique, où l'interactivité revisite le sous-titre que Sartre donna à *La Nausée*, « Il n'y a plus d'aventures ». Comment en effet donner corps à la « concordance discordante » d'une histoire littéraire, si la vie dont elle est tour à tour le reflet et le modèle ne « concorde » plus, si l'on ne croit plus assez en un sens ou en un destin pour unifier l'épars des jours et des âges ? Une succession d'actions sans cause ni répercussions peut-elle toujours, même rétrospectivement, transmuer le hasard en nécessité et s'unir pour modeler « l'unité narrative d'une vie » ?

Par sa juxtaposition d'événements dénuée d'intrigue, *The Simulator* nous fait penser au récit de *L'Etranger* où, dans cette écriture que Barthes qualifiait de blanche, Meursault note ses faits et gestes au jour le jour comme si précisément il leur était étranger. Ses actions ne lui appartiennent pas, il les observe, s'en étonne, suit les quelques pensées qu'elles éveillent comme un coup d'archet chez ce « je » devenu autre comme s'il était privé de toute paternité, ou « auctorialité », sur ses propres dires et émois. Le seul moment où il agit véritablement, celui du meurtre sur la plage qui clôt la première partie, où il touche le monde et transperce enfin le mur de silence qui l'en séparait, c'est celui d'une action encore dont il n'est pas le père, une action qui *passe par* lui sans que son désir ou sa volonté consciente en soit à l'origine. « C'était à cause du soleil », bredouillera-t-il au président lors du tribunal[578]. Cet acte parfaitement gratuit, semblable à celui de Lafcadio dans *Les Caves du Vatican* d'André Gide, se caractérise par un mélange surprenant de violence et d'innocence. C'est à la fois l'acte le plus irrémédiable, dont les conséquences sur le monde sont les plus radicales et irréversibles, le meurtre comme paradigme de l'acte, comme

[578] CAMUS, A., *L'Etranger*, Gallimard, Folio, Paris, 1971.

son incarnation suprême, mais en même temps il n'a jamais cherché à le commettre : c'est « la gâchette » qui « a cédé » et non lui qui a appuyé, c'est la confusion des couleurs, de la chaleur et du soleil qui a dirigé le mouvement de son doigt ; comme si l'affirmation la plus crue de sa puissance causale, « je tire », l'annihilait en même temps en tant que puissance causale. Comme le protagoniste de *The Simulator*, nous-mêmes, Meursault représente le paradoxe d'un être agissant qui ne se reconnaît pas dans ses actions, qui peine à s'identifier comme moteur des événements qu'il provoque : « D'habitude, les gens ne s'occupaient pas de ma personne. Il m'a fallu un effort pour comprendre que j'étais la cause de toute cette agitation », songera-t-il lors de son procès. Mais il est encore un autre parallèle remarquable entre l'œuvre de Garnet Hertz et l'absurdité existentialiste, outre celui d'un art qui comme à la fin de *La Nausée,* ne peut plus nous sauver du piètre réel : c'est la fatalité de ce qu'il nomme la « liberté ».

Tout est possible, s'effraie Roquentin dans le roman de 1938, et dans ce monde où l'existence perd son évidence naturelle pour être saturée d'étrangeté, « Tout est gratuit, ce jardin, cette ville et moi-même »[579]. Ce n'est plus vraiment « tout est permis » comme dans *Les Frères Karamazov* où la mort de Dieu lève tout interdit moral en amont de nos actions ; ce n'est plus la possibilité éthique qui est ici désignée, mais la possibilité existentielle, l'équivalence ultime de toutes les bifurcations imaginables puisque rien n'a sinon de sens, du moins de nécessité. Tout cet univers, depuis la racine de marronnier brunâtre qui paresse dans la terre et n'a même plus le repère des mots pour l'excuser d'être là, jusqu'aux battements de cœur que j'entends sourdement au fond de ma poitrine, tout est pétri de contingence, est tel maintenant mais pourrait et même devrait à chaque instant être autre : voilà ce qui frappe toute conscience réflexive dont l'imaginaire est capable de néantir le monde. C'est cette absurdité irréductible qui fait que tout est possible, que la masse péremptoire des choses qui existent ne trouvent dans aucune forme d'explication leur dédommagement conceptuel, et qui fait en même temps que tout est extraordinaire, sans qu'aucun sens, raison d'être ou définition rédemptrice ne suffise à épuiser la contingence primordiale de chaque action, chose ou parole. Sans nul doute, cette liberté corrélative d'une gratuité métaphysique a-t-elle fait par la suite l'objet d'une métamorphose ou d'une récupération capitaliste. « Tout est possible », c'est aussi le *leitmotiv* au cœur d'un système socioéconomique qui indexe l'idée de liberté sur la variété immense des options matérielles, qui permet pour un même type de produit, par les principes de la libre concurrence et de la différenciation marketing, de faire coexister toutes les déclinaisons possibles. Au début des années

[579] SARTRE, J.-P., *La Nausée* (1938), Gallimard, Folio, Paris, 2014.

2000, le psychologue américain Barry Schwartz a analysé les effets ambivalents de la prolifération de choix offerts au consommateur, qui, bien qu'associée par la pensée néolibérale à un surcroît d'autonomie individuelle, n'est pas nécessairement au service de la liberté ni du désir. En l'an 2000, il « rapporte de son passage dans un supermarché nord-américain 285 variété de gâteaux, 85 parfums et marques de jus de fruit, 95 variétés de chips, 230 sortes de soupes, 120 sortes de sauces, 275 variétés de céréales et 175 sortes de sachets de thé. Les supermarchés présenteraient plus de 30 000 références et 20 000 nouveaux produits seraient lancés chaque année, dont une très grande majorité sont des échecs commerciaux »[580]. Et au-delà du seul supermarché, « Cette profusion de choix existe dans tous les domaines : de la finance *via* par exemple les produits de placements dans les banques (sicav, PEA, etc.) à la grande consommation en passant par les produits culturels : la rentrée littéraire 2006 comptait 283 nouveaux romains proposés en septembre et l'arrivée du câble a permis d'avoir plusieurs dizaines de chaînes de télévision »[581]. Ce qu'il appelle l'hyperchoix, c'est cette situation paradoxale où il y a tant de choix que l'on n'arrive plus à choisir, où l'infini des possibles quitte son allure exaltante pour se muer en angoisse paralysante, et emprisonner le sujet dans une multiplicité d'équivalents qui elle, précisément, n'est pas choisie. *The Simulator* ressemble à cette saturation sans désir, qui connaît un nouvel âge à l'heure de l'interactivité numérique. Sous l'idéal du client-roi, à qui l'on demande toujours son avis et n'impose rien, perce le sinistre drame d'un sujet qui ne se reconnaît nulle part, et dont les mille couleurs du supermarché ne nuancent en rien la monotonie de ses jours.

Et de cela non plus l'art ne peut nous sauver. Comme se l'avoue Roquentin à la fin de *La Nausée* en écoutant « une voix qui chante entre les murs un air de jazz » : « Dire qu'il y a des imbéciles pour puiser des consolations dans les beaux-arts ». L'esthétique de Sartre comme celle de Hertz renonce à toute transfiguration de l'existence pour se borner à en peindre au jour le jour le cours routinier et médiocre, à le désigner même plus fort que jamais, pour lever le voile d'absolution littéraire à travers lequel on a si souvent tendance à magnifier nos vies. Et pourtant, cela n'empêche pas le héros sartrien d'entreprendre l'écriture d'un roman pour parvenir, « au passé, rien qu'au passé », à s'accepter. Garnet Hertz donne ainsi vie à un personnage en proie à la contingence radicale mais telle que celle-ci s'exprime spécifiquement à l'heure numérique : par l'hy-

[580] LARCENEUX, F. et BERGER, R., *Tests statistiques sur l'hyperchoix et les stratégies du consommateur*, Centre de Recherche pour l'Etude et l'Observation des Conditions de Vie (CREDOC), Cahier de Recherche n°226, Paris, novembre 2006 [en ligne], http://cdt64.media.tourinsoft.eu/upload/C226.pdf.
[581] LARCENEUX, F. et BERGER, R., *ibid.*

perchoix auquel nous confronte l'interactivité, par la profusion des possibles livrée au consommateur-roi qu'est devenu l'internaute dont on sollicite toujours l'accord et le clic. Tout se passe comme si la condition subjective inédite à laquelle nous expose le web était un milieu à la fois révélateur et constituant de cette pure ipséité que le héros sartrien avait mise au jour. C'est cette fois au sein du dispositif, d'un dispositif technique et économique particulier – et non du monde en tant que tel dans sa gratuité essentielle – que se joue cette perte d'identité qui me rend illisible à autrui et m'isole d'un monde auquel je n'enlace plus aucun désir.

Quelles conclusions tirer de cet existentialisme numérique que *The Simulator* exprime à travers la satire de notre « liberté » interactive ? Est-ce que la vie à l'heure du réseau ressemble en effet à un questionnaire à choix multiples ou à un supermarché géant où l'on vend des céréales et des hamburgers, aussi bien que des histoires et des rêves ? Ou est-ce qu'à l'inverse, d'après l'avant-propos ambigu de l'auteur, l'art dans ses formes numériques est devenu incapable de transcrire la vie, qui ne trouve plus son miroir dans le genre du récit ?

3 – Le profil : Etant donnée de Cécile Portier

Heureusement, *The Simulator* ne pas dit le dernier mot des renouveaux numériques de l'identité médiée par la littérature. Ce récit dont la lecture est si ardue, constamment interrompue par les choix insensés d'une interactivité dont Garnet Hertz propose une féroce satire, est bien tout sauf un récit. Avec lui, on assiste à une dilution concomitante du personnage et de l'intrigue. Car au terme de notre parcours, que peut-on dire en effet du héros invisible dont on a suivi vingt-quatre heures ? Rien, si ce n'est la suite de gestes mécaniques qu'il a exécutés, comme s'il n'était rien par lui-même et n'était à chaque instant que ce que le cours des choses a fait de lui. Voilà donc un protagoniste sans histoire et sans visage, qui n'a ni nom propre ni adresse, dont aucun monologue intérieur ou dialogue ne révèle l'épaisseur subjective de ses pensées ou émotions, dont aucun portrait physique ou psychologique ne dessine un caractère. C'est tout comme *L'Homme sans qualités* de Robert Musil un personnage sans propriétés, la pure et universelle énigme d'un être-au-monde que rien n'attache à une chair singulière, à la contingence unique d'une époque, d'un lieu, d'un contexte. Face à ce fantôme, qui ressemble autant à un automate qu'au Sisyphe dont Camus étudiait l'éternel retour de la même tâche absurde, on voit que, selon les termes de Ricœur, l'identité-*idem* (la permanence d'un caractère dans le temps) s'éclipse au seul profit de

l'identité-*ipse* (une fidélité à soi toute construite, avec le déracinement primordial et le lot d'angoisses qu'elle éveille). A cette perte de figuration du personnage répond celle de l'intrigue. Il n'y a ici guère d'intrigue à vrai dire, seulement une excessive concordance des événements que rien – aucun impondérable ou imprévu du monde – ne vient jamais briser. Dans cette interface sobre et monotone, une seule journée sert d'étalon à une vie tout entière. La structure circulaire de l'œuvre témoigne de cette absence de péripéties narratives qui seule permettrait d'introduire une histoire dans cette coulée de gestes qui se suivent et se ressemblent : la dernière image, loin d'apporter un dénouement distinct du commencement, revient au réveil-matin qu'on découvrait en incipit, programmé à la même heure, comme si d'un bout à l'autre de ce jour ennuyeux rien ne s'était passé. Cette absence d'histoire confirme l'intuition de Ricœur selon laquelle à défaut de « caractère » identifiable, la fiction tombe dans le voisinage de l'essai. *The Simulator* donne moins à lire le destin imaginaire d'un être venu de songes qu'à faire l'expérience concrète d'une réflexion sur l'évanouissement du sens dans une vie digitalisée. A l'en croire, l'attente que l'on plaçait dans la littérature comme médiation qui aide à se lire soi-même, à congédier dans les mots le brouillard que l'on pressent au fond de nous, est vouée à l'échec.

Pour autant, d'autres modèles ne peuvent-ils pas contredire ces conclusions ? *The Simulator* a fourni un premier indice à notre enquête sur l'herméneutique littéraire de l'identité, mais nous allons le mettre en tension avec un deuxième indice, qui tendra à brouiller les pistes. Avec *Etant donnée* de l'auteure française Cécile Portier (2013), nous nous apprêtons à l'inverse à lire un récit dont l'héroïne est fortement identifiée, au point de se réduire à un pur caractère saturé de propriétés qui étouffe toute présence subjective du « moi ». Là où l'œuvre de Garnet Hertz nous avait permis de découvrir une pure ipséité, *Etant donnée* a contrario fait le portrait d'un personnage entièrement défini par sa mêmeté, un idem permanent dont tout le défi est de réussir à s'échapper. De cette identification à outrance qui prend l'allure spécifiquement numérique du profil, un « moi » ramené à une agrégation de données fragmentaires, le lecteur sera à la fois le spectateur et le complice. Après avoir suivi le quotidien d'une ombre sans cesse aliénée par son travail et ses « schèmes de vie », plongeons donc dans le petit drame d'un personnage qui pour sa part, rêverait d'être une ombre[582].

[582] Lien vers l'œuvre : http://etantdonnee.net/. Comme pour *The Simulator*, j'ai réalisé lors de mon stage au laboratoire NT2 une fiche enrichie sur l'œuvre de Cécile Portier, qui peut venir compléter et illustrer les analyses présentées ici : http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/etant-donnee.



Figure 23. Etant donnée *de Cécile Portier, page d'ouverture (Capture d'écran)*

C'est sur un écran blanc que s'ouvre *Etant donnée*. Regardons l'image qui figure ci-dessus : il s'agit de la première page de l'œuvre, qui contient déjà des informations intéressantes. Les deux icônes que nous voyons au centre de l'écran sont l'une et l'autre des indices de l'architexte, qui vont nous guider tout au long de notre lecture[583]. La *boussole* orientée vers le nord et s'étoilant en quatre directions sera pour nous lecteurs un guide d'orientation dans le texte : on s'apercevra que chaque point cardinal renvoie vers un chapitre, et qu'il suffit de cliquer dessus pour lire les quatre chapitres dans l'ordre de son choix. Sous la boussole, les signes *« plus »* et *« moins »* ressemblent à ces signes qui nous sont familiers, quand on consulte une carte géographique sur Google Maps et qu'il s'agit de zoomer sur une région particulière, ou au contraire de dézoomer pour avoir une représentation à plus petite échelle. On découvrira qu'ils permettent de progresser au sein de chacun des chapitres, eux-mêmes découpés en séquences narratives : en activant le « plus » j'accède à la séquence suivante, avec le « moins » je reviens à la séquence antérieure. Ces signaux visuels seront présents sur toute la durée de l'œuvre, où ils apparaîtront en taille réduite en haut à gauche de l'écran. Ils sont à proprement parler les outils de navigation textuelle du lecteur, lui permettant de savoir où il est et de choisir où il va, traçant son parcours selon un nombre limité d'itinéraires. Sur cette page de garde, ils servent aussi à introduire une métaphore filée qui sera au cœur de cet hypertexte de fiction : la mer, l'œuvre numérique comme océan où

[583] Nous avons défini la notion d'architexte au chapitre précédent (II.C.1), grâce aux réflexions de Soucier *et al.* à ce sujet. Pour rappel, « Du banal traitement du texte au logiciel d'écriture multimédia, on ne peut produire de texte à l'écran sans outils d'écriture situés en amont. Ainsi le texte est-il placé en abîme dans une autre structure textuelle, un "architexte", qui le régit et lui permet d'exister. Nous nommons architexte (de *arkhè*, origine et commandement) les outils qui permettent l'existence de l'écrit d'écran et qui, non contents de représenter la structure du texte, en commandent l'exécution et la réalisation. Autrement dit, le texte naît de l'architexte qui en balise l'écriture », SOUCHIER, E., JEANNERET, Y., LE MAREC, J., *op. cit*, 2003.

naviguer. Cette image est appuyée par le sous-titre, sentence étrange et poétique sur les rapports entre le monde contemporain et sa représentation par le langage : « Le monde n'est plus lisible, il est navigable ». Boussole, zoom et imagerie du lecteur comme marin jeté sur les eaux troubles du web semblent composer un rébus : ils piquent la curiosité du lecteur et le font entrer dans un monde neuf, un espace vierge à explorer dont les lignes de jadis – lignes d'écriture, lignes d'interprétation de soi – cèdent place à un horizon inconnu.

L'histoire qui prend corps dans cet environnement original suit un schéma narratif somme toute assez classique. Un premier chapitre (« Apparition », orientation Nord de la boussole) présente la situation d'énonciation, ses actants et son événement perturbateur, les deux chapitres suivants (« Identification », Est, et « Recollection », Sud) déroulent le fil des péripéties, puis le chapitre conclusif (« Disparition », Ouest), amène le dénouement. Mais comme on va le découvrir, l'intrigue en quatre actes que l'on va lire se joue à deux niveaux : celui du texte (l'histoire, presque policière, de l'identification d'une femme retrouvée inanimée), et celui du méta-texte (l'histoire de notre propre identité, en tant qu'internaute et que lecteur, quand les technologies réticulaires lui suggèrent ou imposent de nouvelles grilles interprétatives).

Le chapitre « Apparition » (*Nord*) fait naître le récit d'un mystère. Une jeune femme est retrouvée nue en pleine ville, allongée inconsciente sans que l'on sache si elle est morte ou vive, telle une Eve candide qui tranche avec un monde fourmillant de mots et d'explications. On se croirait pour l'instant au début d'un roman policier dont la quête s'ouvre sur la découverte d'un corps ; mais la suite ne va pas tarder à déjouer notre horizon d'attente. Cette femme, il ne s'agit pas de savoir *qui* l'a privée de son éveil, ni même pourquoi elle s'est retrouvée ici : il faut simplement la connaître, l'épier dans ses moindres détails jusqu'à ce que son énigme originelle disparaisse. En même temps que cette situation initiale sont posés les contours de notre pacte de lecture. Le récit tout d'abord est multimédia : des séquences textuelles accompagnées d'ambiances sonores succèdent à des contenus visuels (ici, la photographie d'une périphérie urbaine lugubre puis de la nudité féminine étendue sur le gazon). Aussi le lecteur peut-il sans cesse intervenir matériellement sur la narration grâce à des animations interactives, souvent apparentées à la manipulation d'images. Par exemple, alors que la silhouette de la femme endormie s'efface peu à peu de l'étendue d'herbe où elle est allongée, il nous suffit de passer la souris sur l'écran pour l'y faire ressurgir par bribes successives, comme si le déplacement du doigt servait de pinceau réveillant un corps réduit au statut d'hypothèse. Surtout, le lecteur lui-même quitte bientôt sa fonction de destinataire pour devenir protagoniste de l'histoire. Interpellé dès l'incipit du récit à la deuxième personne, il n'est plus cet œil inactif qui prend plaisir à une production culturelle mais un œil voyeur, suspect, celui-là même qui vient de découvrir le corps, un œil presque coupable. S'il y

avait intrigue policière sur le « qui » ou le « pourquoi » de cette apparition, voilà qu'elle est vite réglée. « Qui pourrait bien la trouver là où elle est allongée ? », lit-on à la cinquième séquence du premier chapitre. Et la réponse quelques lignes plus loin : « Ça pourrait bien être vous, celui qui la retrouve. Que faites-vous là on ne vous le demandera pas. Vous marchez dans l'air froid, c'est à peine le matin. Vous marchez, vous pensez être seul mais l'inquiétude vous frôle. C'est là que vous la voyez ». Ce « vous » qui survient au départ au titre d'hypothèse de travail (« Ça pourrait bien être vous ») se change rapidement en un « vous » de narration, dont on relate les faits et les gestes, les sentiments, l'inquiétude, les pensées. Un double de moi-même se construit à l'écran, qui rapporte comme miennes des actions que je n'ai pas accomplies. Mais je me sens concernée, presque responsabilisée ; c'est l'immense réservoir de mon attention que ce procédé littéraire permet d'orienter. Cette apostrophe du destinataire au sein de la fiction nous rappelle entre autres celle qui scande tout le récit d'*Un Homme qui dort* de Georges Pérec, entièrement rédigé à la deuxième personnel du pluriel : c'est un « vous » indéfini qui n'a aucune carnation singulière, qui est un protagoniste sans être un personnage, assez générique et privé de caractère pour désigner n'importe qui. Je ne peux *que* me retrouver dans ce déictique universel. L'histoire dont nous allons suivre les péripéties dans les chapitres suivants se resserrera alors sur ces deux pronoms qui ne connaîtront jamais de nom : *elle* – la femme endormie, « énigme posée dans la ville, fichier vierge dans un monde saturé de signes » – et *vous*, qui allez par votre comportement de lecture et de navigation rhabiller ce corps muet d'un corset de données.

Le chapitre à l'*Est*, en deuxième lieu, ouvre la voie au processus d'« Identification ». Les contenus multimédias et l'interactivité sont mis au service d'une collecte de données visant à épuiser le corps de la femme-mystère. De la vision synthétique d'une chair présente et silencieuse, on passe à une vision analytique qui la découpe en mesures, mots, chiffres, bribes infra-individuelles qu'il faut minutieusement domestiquer par le savoir. En témoigne cette énumération de métriques médicales : « Vous pouvez continuer de l'ausculter, de la peser, de l'analyser. Vous aurez son poids, son âge, celui de ses artères, son taux de glycémie, de cholestérol, sa vitesse de sédimentation, son nombre de plaquettes, et si trop de globules blancs vous le saurez aussi. Vous connaîtrez exactement l'heure de son dernier repas, le nombre de calories ingérées, et aussi combien ça vous coûte de la regarder comme ça. Vous verrez l'afflux de sang dans telle ou telle zone de son cerveau, à telle ou telle de vos questions posées. Vous pourrez, au scanner, découper son cerveau en belles tranches longitudinales, et voir sous sa peau qui ne veut rien dire, un autre silence ». La vidéo d'un électrocardiogramme, une fiche d'identité médicale attribuée à la « Patiente X », puis une collecte de ses traces numériques fournies par les réseaux sociaux, se joignent à cette accumulation pour livrer en creux une critique du *quantified self*, ce

mouvement qui entend exploiter les outils numériques pour constamment se mesurer soi-même et risque si facilement de basculer vers une idéologie de contrôle. Tout se passe comme si en cherchant à saisir l'être, dans ses mesures les plus précises, on le faisait en même temps s'évanouir. Toutes les catégories fixes et immuables au sein desquelles on veut identifier quelqu'un, au départ simple paraître nu et indicible, l'érigent en une statue de marbre, presque aussi rigide qu'un cadavre, qui trahit la respiration qu'elle était librement. Recherche d'un nom propre qui cristallise les tumultes d'une personne sous une seule étiquette, empreintes digitales et examens médicaux qui discrétisent les mouvements du corps, photo d'identité qui la défigure en cherchant à lui donner un visage : autant de dispositifs, observés et même activés par le lecteur, qui changent en pierre le perpétuel mouvement de la conscience humaine. Au lieu de nous traduire en lettres et en nombres, les outils de la biométrie, science quantitative du vivant née au début du XX^{e} siècle et qui connaît un essor spectaculaire à l'heure digitale, ne font à en croire *Etant donnée* que superposer à notre silence intime un brouhaha de savoirs insignifiants, un grondement de données derrière lequel s'effacer. Le visage, reconnu au millimètre et morcelé par les techniques de reconnaissance algorithmiques, est au centre de cette extinction du sujet à l'ombre de ce qui est censé lui donner jour. Les réflexions théoriques qui ponctuent le récit nous invitent à méditer sur nos traces personnelles, celles que nous laissons sur la Toile comme aux administrations :

> Cette femme a mille visages et on lui tire son portrait. On tire lui son portrait d'identité : tête droite, regard droit, tête et visage dégagé. Et surtout : expression neutre, bouche fermée, sans sourire.
> On lui tire son portrait, son portrait comme un masque.
> Nous entrons désormais dans les photomatons comme dans une morgue. Les yeux ouverts c'est un leurre. Nous en ressortons avec des gueules de suspects. La mort, oui, la mort est suspecte. Réjouissons-nous. La police ne collectionne de nous que ce que nous ne sommes pas. La terrible efficacité de ces outils de reconnaissance s'exerce sur une toute petite surface : le point final.

Dans la même lignée que l'identification, le chapitre « Recollection » (orientation *Sud*) dévoile l'accumulation de toutes ces traces, fragments individuels, pour les agréger en une « personne » entièrement numérique, avatar maîtrisé que la collection de données substitue à la personne en chair et en os. Au gré de ses interactions avec l'œuvre – manipulation d'une silhouette féminine modélisée en 3D par ordinateur, fouille dans les courriels de la femme-mystère dont les objets sont lus par une voix automatique, composition d'un œil en passant la souris sur des fragments d'iris, activation d'une vidéo de surveillance dans un magasin – le lecteur assiste autant qu'il

participe à la création d'un profil, un être d'artefact qui résulte de l'agrégation automatique des traces. Ce *cloud* géant où grouille une fourmilière de données, fonctionnant comme une seconde peau qui coïncide avec le regard objectivant d'autrui, échoue cependant à épouser les contours effectifs de la femme inanimée. Au lieu de cela, il troque sa réalité mouvante contre un monde virtuel dénué de centre de gravité, qu'illustre l'image pixelisée où apparaissent différents segments de visages humains, un nez, une bouche, un œil sans connexion organique, à la manière d'un visage cubiste qui n'aurait plus rien d'un visage. Le traçage des personnes par le *big data* entend pourtant les cerner, rendre prédictible leur comportement à venir d'après la stabilité de leur identité actuelle, qui n'est autre que l'infime point d'intersection de ces données éparses : « Je pensais : ce qui s'est dessiné à mon insu, ce ne sont que de minces lignes de moi-même, si diversement orientées qu'on ne sait comment elles pourraient rendre compte de quoi que ce soit d'homogène. […] Mais ces lignes se recoupent. A un endroit et à un seul elles se croisent. Elles se croisent à l'exact creux de moi-même ». On assiste ici à la fabrique d'un double numérique, qui nous rappelle la dialectique ricœurienne de la discordance et de la concordance. A partir de l'éparpillement de mes données quantitatives et de mes traces numériques, il s'agirait de « produire » un individu comme on assemblerait un puzzle ; mais ce recoupement loin de me donner du sens construit de toute pièce un Autre que moi, un avatar qui passe à côté de ce que je suis : un vide, le « creux » de moi-même, la béance d'incertitude que j'oppose à toutes les extrapolations. Ma subjectivité est irréductible aux calculs qui ne font que tourner autour du point aveugle où je m'invente ; et pourtant, voilà que ces prédictions statistiques ont une portée opératoire sur la façon dont je m'interprète moi-même. En m'analysant comme une somme de cases pétrifiées, elles m'invitent à mon tour à me lire à l'image d'une pierre.

A l'*Ouest* enfin se trouve le chapitre « Disparition ». C'est le moment où la femme découverte d'abord nue, identifiée par ses données sous l'œil et la main du lecteur, puis rhabillée par cette foule de caractères d'emprunt, s'échappe de la prison de propriétés où la collecte numérique l'a enfermée. En ce point, quittant comme un vieux soulier son agrégat de données, elle reprend sa liberté. Elle finit par « sortir du champ », fuyant loin de ce monde des images où le voyeurisme des réseaux l'a longtemps fait déambuler, pour partir en un mystérieux endroit qui serait hors des écrans, un lieu éloigné de toutes les cartes de l'univers, pareil à une utopie qui consisterait dans sa non-visibilité ou sa non-lisibilité. Les mots finalement sont un panoptique : ils quadrillent comme chez Bergson les couleurs et les nuances infinies de l'existence véritable. Ce cachot identitaire passe avant tout par un primat du savoir sur la présence. En cherchant à la faire sortir des ténèbres par une rigidification identitaire, nous avons nié ce qu'elle est : les ténèbres justement, l'opacité de l'être qui résiste aux étiquettes par lesquelles on aimerait l'éclairer et le figer

à jamais. Ainsi la quête d'une connaissance exhaustive s'oppose à la conquête d'une pleine subjectivité : « A trop vouloir me connaître, voyez ce que vous avez fait de moi […] Voilà votre pouvoir : vous savez m'assigner. Mon visage n'est plus le lieu de notre reconnaissance mutuelle, seulement celui de mes affects que vous savez repérer, que vous savez cibler. Je suis la poupée vaudou de vos actions marketing. […] Vous savez m'assigner, mais palpite encore en moi le désir d'un envol où je vous serais inaccessible ». C'est ce mystérieux envol qui traverse les dernières séquences du récit. Une belle et étrange performance interactive met en scène cette fuite de la jeune femme hors de toute carte, hors du royaume insensé des signes et de la lisibilité. On voit apparaître sur un fond blanc une comédienne également vêtue de blanc, tandis qu'une indication nous appelle à cliquer sur son image avec la barre espace. Alors surgit à côté de son visage une bulle de dialogue comme celles de bandes-dessinées : « Suis-je manipulée ? », puis « C'est vous qui me faites disparaître ». La silhouette à mesure des clics se met désormais à se déplacer, se dédoubler, rétrécir, devenir un point minuscule avant de s'évanouir comme un souvenir. Rien ne nous indique si cette disparition présage une mort ou un nouveau départ, si elle s'envole vers un éden radieux où les hommes cessent de se déchiffrer ou si c'est le lecteur qui l'a tuée à force de trop chercher à la connaître.

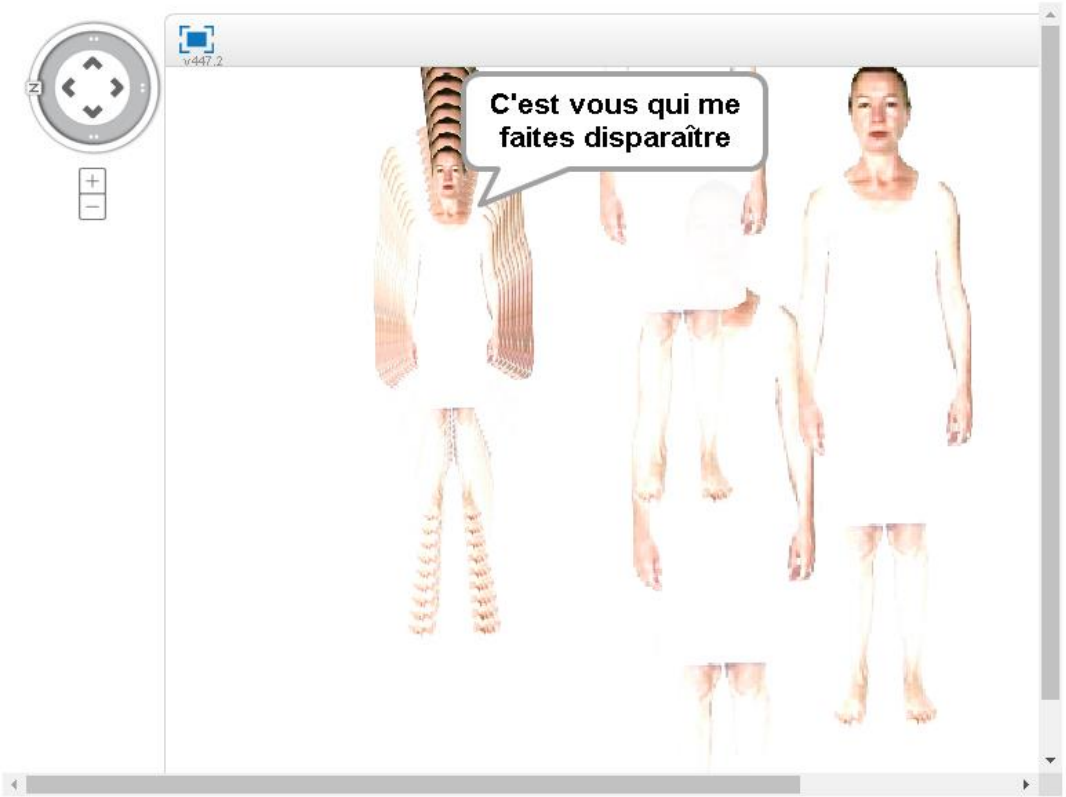


Figure 24. Etant donnée *de Cécile Portier, chapitre « Disparition » (Capture d'écran)*

Si *Etant donnée* nous intéresse et nous frappe, c'est d'abord parce que l'herméneutique du sujet numérique qu'elle propose est diamétralement opposée à celle de *The Simulator*. Si l'œuvre de Garnet Hertz cherchait à « explorer l'écart entre le simulacre d'Internet et l'existence physique la plus banale », l'hypertexte de Cécile Portier entend au contraire pointer du doigt leur extrême collusion. Mon « moi » numérique, même si ce n'est qu'un double artificiel qui n'a d'efficacité que sur les réseaux, finit dans un monde de plus en plus numérisé par remodeler ce que je suis, par m'inciter à me lire *à travers* cet agrégat pétrifié par lequel le traçage à vocation publicitaire tente de me reconstituer. Le numérique finalement, *c'est le réel*, du moins selon l'idéologie de ce qu'Antoinette Rouvroy et Thomas Berns appellent la « gouvernementalité algorithmique » et sa force opératoire sur les personnes. Ensuite, là où *The Simulator* dépeignait un personnage réduit à sa pure ipséité, sans la permanence d'un caractère dans le temps, *Etant donnée* pour sa part donne voix à une protagoniste entièrement définie par sa mêmeté, des marques distinctives et perpétuelles qui n'autorisent aucune fidélité volontaire à soi, coupent court à la promesse de la parole tenue. Ce n'est jamais que le regard objectivant d'autrui, et en l'occurrence de l'autrui décharné et invisible que sont les dispositifs de traçage, qui construit mon identité non plus sur le modèle du possible mais de l'actuel, comme si ce que j'avais exprimé à cet instant avait force de loi pour le reste de mes jours. Cette méditation sur l'identité-idem prend ici l'allure du profil, cette identification des internautes par un doublon numérique réputé constant et prédictible. Or, comme le montre la professeure à l'UQAM Maud Bonenfant, ce double fonctionne comme une « prophétie auto-réalisatrice » et atteste d'une « efficacité prédictible des *big data* qui modèlent effectivement l'identification des individus »[584]. Si j'achète régulièrement sur Amazon des romans d'aventure, l'algorithme de la librairie identifiera mon « goût » pour ce genre et m'adressera des recommandations en ce sens. A défaut de me reconnaître forcément dans ce « goût », j'y serai en tout cas constamment renvoyée, les suggestions limiteront de fait le panel de mes choix et je tournerai en boucle sur ce que j'ai un jour été. Il est donc tentant de rapprocher le *profil* de ce que Ricœur analyse comme le *caractère*, cet « ensemble de dispositions durables *à quoi* on reconnaît une personne ». Un sujet identifié par la constance de ses traces relève bien de ce « quoi », de ce que Ricœur appelle un recouvrement du *qui* par le *quoi*, de l'infini que nous pourrions devenir par la chosification d'un passé. Voilà qui trahit la subjectivité bien plutôt qu'il ne la dévoile : jusqu'à son envol, l'héroïne d'*Etant donnée* est un sujet réifié, un bloc de

[584] BONENFANT, M., Communication sur la notion de « profil » présentée au séminaire Editorialisation co-organisé par l'IRI (Nicolas Sauret) et l'Université de Montréal (Marcello Vitali-Rosati), séance du 14 avril 2016. On trouvera plus d'information sur ce séminaire ainsi qu'une vidéo de cette séance sur le site : http://seminaire.sens-public.org/.

marbre muré de signes qui ne veulent rien dire et qui préfigure déjà la pose qu'elle aura dans la tombe. Elle n'est plus ce fantôme sans visage que mettait en scène que *The Simulator,* mais un masque, un ballet de masques qui célèbre le crépuscule du visage.

Car le visage est bien la clé de cette identité-idem dont Cécile Portier retrace la généalogie. Ce motif omniprésent dans *Etant donnée*, au cœur de ses principales tensions conceptuelles (entre le visage signe de présence et le portrait comme trace d'une absence, ce photomaton standardisé qui ressemble à une « morgue »), pourrait être rapproché de l'éthique levinassienne du visage. On se souvient que chez Levinas, le visage – ou même n'importe quelle partie du corps humain qui peut « faire visage », ouvrir à l'infini d'une altérité et exhiber en même temps sa précarité la plus vulnérable – est la clé de voûte d'une relation éthique à l'autre : c'est parce que le visage justement est fragile, dépouillé au point d'éveiller ma pulsion de meurtre, qu'il m'assigne et en retour exige ma responsabilité et ma protection. Mais ce visage s'oppose à toute caractérisation objectivante. La visée éthique d'autrui entre en conflit avec une visée cognitive qui chercherait à l'épuiser en discours, en mots, en chiffres ou même en concepts : « l'Autre se présente comme visage, dépassant l'idée de l'Autre en moi », écrit Levinas dans *Totalité et infini*[585]. Il n'est pas une enveloppe sensible qu'il s'agirait de « lire », de déchiffrer, d'analyser pour identifier le sens ou l'individualité qu'il cache : il est lui-même une signifiance, qui déçoit et met en échec toute lisibilité : « Le visage ne resplendit pas comme une forme revêtant un contenu (une image) mais comme la production du sens, la nudité du principe, derrière laquelle il n'y a plus rien »[586]. Il y a une incompatibilité profonde entre ces deux visées intentionnelles du visage, la visée cognitive qui déploie sur l'autre un regard analytique pour n'en percevoir que les composantes morcelées, anatomie crânienne, écart entre les yeux, distance du front au menton, et la visée éthique susceptible d'en saisir l'immense et fragile unité, qui transcende la somme de ces mesures identificatrices. A cette fracture entre cognition et relation, entre fragmentation et totalité substantielle, répond celle qui sépare le personnage et la personne, les étiquettes sociales que l'on revêt et la présence nue qu'elles dissimulent : « Le visage est signification, et signification sans contexte. Je veux dire qu'autrui, dans la rectitude de son visage, n'est pas un personnage dans un contexte. D'ordinaire on est un "personnage" : on est professeur à la Sorbonne, vice-président du conseil d'Etat, fils d'Untel, tout ce qui est dans le passeport, la manière de se vêtir, de se présenter ». Mais à l'inverse de ce bal de caractères éphémères que l'on endosse selon les contextes, « le visage est sens à lui seul. Toi, c'est toi. En ce sens, on peut dire que le visage n'est

[585] LEVINAS, E., *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Poche, Paris, 1990.
[586] LEVINAS, E., *ibid*.

pas “vu”. Il est ce qui ne peut devenir un contenu que votre pensée embrasserait : il est l’incontenable, il vous mène au-delà. C’est en cela que la signification du visage le fait sortir de l’être en tant que corrélatif d’un savoir »[587]. Le visage, dans la tension conceptuelle forte qu’il entretient avec ce que Cécile Portier appellerait le « portrait », exclut donc d’emblée toute entreprise d’identification, il est ce qui bouleverse toute réification d’autrui par le langage ou les propriétés qui le définissent. Dans une étude sur le « Visage de clone » pensé à partir de Levinas, François-David Sebbah met en lumière cette alliance paradoxale entre l’absence d’identité et la présence éthique : « Du point de vue ontologique, il n’y a personne (au sens d’aucun étant ou être stabilisé en une identité positive et appréhendable) et, en cela même, du point de vue éthique, il y a vraiment *quelqu’un* (alors même que le visage ne fait pas *sujet-substance*, ne se laisse pas *identifier*) »[588]. Là où le portrait identifié au millimètre par les techniques biométriques décriées par *Etant donnée* se caractérise par sa certitude, sa mêmeté fixe, achevée, immuable, le visage à l’inverse « se caractérise par son *ambiguïté*, ambiguïté du discontinu et de la rupture, jamais assignable comme un point dans l’être : clignotement »[589].

L’éthique du visage chez Levinas nous aide à mieux comprendre la pensée du sujet numérique que propose l’œuvre de Cécile Portier. Ce que celle-ci nous montre avant tout, c’est une éclipse du visage à l’heure de la traçabilité des données, une prédominance du « portrait » qui discrétise la personne selon ses bribes et rôles d’emprunts. Les technologies réticulaires signent l’effritement du visage comme véritable rencontre d’autrui, semble-t-elle nous dire, mais aussi comme rencontre de soi-même, lieu où une unité réflexive du « soi » peut advenir au-delà des divisions et fractures sur lesquelles se concentre notre suivi algorithmique. A rebours de *The Simulator* où se découvrait une excessive concordance entre les séquences d’action, sans accident ni péripétie qui brise la routine, *Etant donnée* révèle une identité narrative purement discordante, un nuage de données disparates où nul sujet singulier ne se rassemble. La « recollection » de traces individuelles, toute externe et destinée aux publicités ciblées, devient l’antithèse du recueillement herméneutique qu’Augustin comme Ricœur cherchaient dans la lecture.

C’est donc en s’inscrivant pleinement dans le geste phénoménologique de Levinas et de Ricœur que Cécile Portier médite sur nos traces numériques. Nous voudrions lire son récit comme une réinterprétation propre au cyberespace des dialectiques entre portrait et visage, entre mêmeté et

[587] LEVINAS, E., *Ethique et infini*. *Dialogues avec Philippe Nemo*, Fayard, Paris, 1982 (pour les deux citations). Si Levinas propose un exposé court et clair de son éthique du visage dans cet ouvrage, nous renvoyons surtout à son œuvre *Totalité et infini* où il la développe plus amplement au chapitre III (« Le visage et l’extériorité »).
[588] SEBBAH, F.-D., « Visage de clone », *Presses Universitaires de France*, « Les études philosophiques », 2006/3, n°78, pp.353 à 366.
[589] SEBBAH, F.-D., *ibid*.

ipséité. Cette réflexion poétique aboutit dans *Etant donnée* à l'évincement paradoxal de la subjectivité à l'heure même où les technologies du web prétendent offrir les moyens de la cerner. On ne peut qu'entendre un écho entre l'identité profilaire décriée par l'auteure et les techniques d'hyper-quantification de soi qu'Antoinette Rouvroy met au cœur de ce qu'elle nomme la gouvernementalité algorithmique, soit « un certain type de rationalité (a)normative ou (a)politique reposant sur la récolte, l'agrégation et l'analyse automatisée de données en quantité massive de manière à modéliser, anticiper et affecter par avance les comportements possibles »[590]. Gouvernement « sans sujet », la gouvernementalité algorithmique ne prend appui dans son entreprise prédictive que sur des données infra-individuelles récoltées sur le réseau, des « dividus » selon le terme de Deleuze, qui malgré l'apparence individualisée de la statistique (on ne se réfère plus à la normativité de « l'homme moyen » : chaque profil est son propre index particulier), vont de pair avec un « processus de raréfaction de la subjectivation »[591] Car l'idéologie des *big data*, qui prétend lire l'individu et le réel *en tant que tels* à même le calcul automatique de données brutes, purs signaux a-signifiants dispersés sur le web, suspend par cela même les matrices de subjectivation que sont l'incertitude (en faisant des données un régime de vérité) et l'imprévisible (prédire un comportement à venir sur la base de traces passées, c'est nier l'excès du possible sur le probable). Ce sont des individus sans suspens que reconstruit cette agrégation de données partielles, des individus auxquels il manque ce que Cécile Portier appelle le « creux de moi-même », l'ombre qui peut toujours être interprétée en plusieurs sens, la nuit d'où n'importe quelle aube peut advenir. A l'heure de l'hyper-indexation et de la « mise en nombre de la vie même », affirme Antoinette Rouvroy, « la notion même de sujet est évacuée au profit d'une collecte de données infra-individuelles recomposées en agrégats super-individuels »[592]. Le sujet n'est « plus considéré comme une personne mais un agrégat temporaire de données temporairement exploitables en termes industriels qui ne vit qu'en fonction de sa valeur indexée (nombre d'amis sur les réseaux sociaux, nombre de publications) », ou dans le cas d'*Etant donnée*, pouls, poids, âge, taux de glycémie, nombre de calories ingérées et feuilles volantes tombées du photomaton. On ne cesse d'être étonné par ce paradoxe de longue-haleine, qui a sans doute débuté à la fin du XIX[e] siècle avec l'anthropométrie (A. Quetelet et A. Bertillon[593]) avant de culminer

[590] ROUVROY, A. et BERNS, Th., « Gouvernementalité algorithmique et perspectives d'émancipation. Le disparate comme condition d'individuation par la relation ? », *Réseaux*, 2013/1, n°177, pp.163 à 196.
[591] ROUVROY, A. et BERNS, Th., *ibid*.
[592] ROUVROY, A. et BERNS, Th., *ibid*.
[593] Le statisticien belge Adolphe Quetelet est à l'origine du concept de l'« homme moyen », avec son ouvrage *Sur l'homme et le développement de ses facultés, essai d'une physique sociale* (1835). C'est sur ses travaux que s'est appuyé le criminologue français Alphonse Bertillon, à la fin du XIX[e] siècle, pour mettre au point son sys-

avec la mouvance du *quantified-self* dont Cécile Portier épingle l'obsession de la mesure et du contrôle. Le sujet est constamment tracé, détecté, noté, épié dans l'oscillation la plus intime de son rythme cardiaque, mais c'est un solide que l'on rigidifie et non moi que l'on touche : « malgré l'hyper-personnalisation, nous ne sommes personne »[594].

La pensée levinassienne du visage et la théorie de la gouvernementalité algorithmique nous ont permis, chacune à sa manière, d'interpréter le devenir d'un autrui identifié par la somme de ses « mêmetés » mesurables. Que la subjectivité soit définie comme résistance (Rouvroy et Berns), ou comme déception (Levinas[595]), elle demeure une puissance d'illisibilité qui dans *Etant donnée* cède place à un double algorithmique factice et objectifié, comme si la notion même d'identification, voire de lecture d'autrui, était inconciliable avec celle de subjectivation.

Avec *Etant donnée*, nous avons donc découvert une herméneutique littéraire du sujet numérique qui diffère profondément de ce que nous suggérait *The Simulator*. Loin du fantôme, pur creux existentiel saisi par le vertige d'un infini des possibles illusoire, l'identité est une chose réifiée dans ses propriétés immuables, rivée à son actualité sans possible ni devenir. Loin de la morose concordance d'une vie sans histoire, la narration se perd à l'inverse dans une discordance maximale, un éparpillement de traces d'actions passées que rien ne peut plus rassembler, à moins de recréer de toutes pièces un personnage artificiel et sans vie. Et loin de jouer avec humour comme le fait Garnet Hertz des « conflits qui séparent l'existence physique et l'existence numérique », Cécile Portier donne à voir une superposition exacte de l'une et de l'autre, comme si, selon les analyses d'Antoinette Rouvroy, nous pouvions lire notre vérité intime à même le puzzle de nos données électroniques.

Pourtant, ces deux modèles d'interprétation de soi semblent ouvrir à des conclusions similaires. L'insignifiance des choix interactifs et l'a-signifiance des données profilaires renvoient à une même absurdité profonde. L'une et l'autre amènent *in fine* un même échec : celle d'une littérature qui n'arrive plus à nous donner sens, qui n'offre plus à la vie son modèle d'intelligibilité esthétique et éthique. Dans *Etant donnée*, l'idée même d'une « lecture de soi » est frappée de soupçon, sinon entièrement discréditée. Lire quelqu'un à livre ouvert, c'est encore rester dans

tème d'anthropométrie judiciaire, fondant l'identification des individus sur la mesure statistique d'indices corporels. Le « bertillonnage » est ainsi une application judiciaire de l'anthropométrie (technique de mesure des dimensions humaines), destinée à la reconnaissance de récidivistes.

[594] ROUVROY, A., « De la gouvernementalité algorithmique de fait à l'état de droit qu'il nous faut », Communication présentée au séminaire Digital Studies organisé par l'IRI, séance du 7 octobre 2014. Compte-rendu en ligne : http://digital-studies.org/wp/antoinette-rouvroy-et-bernard-stiegler-07102014/.

[595] « L'Infini donc le visage est la trace n'est rien, rien que sa trace, non pas présence en excès sur le visible, mais réception qui empêche toute forme de se refermer, de se clore sur sa positivité ». SEBBAH, F.-D., *op. cit*.

cet empire des signes qui ne parviendront jamais à saisir le sujet dans son mystère irréductible, c'est rester dans le carnaval des personnages d'emprunt que l'on fige en étiquettes et propriétés, c'est entrelacer encore l'identité de lignes droites qui se disent et se recoupent sans viser l'indicible personne qui les transcende. Tant que nous demeurons dans la description, dans le dire et même dans le récit, nous ne construirons que des personnages au lieu de rencontrer des personnes : aucune identité éthique ne sera possible. Il semble y avoir chez Cécile Portier un conflit entre l'interprétation *esthétique* de la subjectivité (ma vie comme un beau *story-telling* qui suppose un caractère bien arrêté), et son interprétation *éthique*, la relation à une singularité véritable qui échappe au langage. Ce n'est d'ailleurs qu'à l'instant où l'héroïne s'échappe du carcan des mots et des chiffres qui ont tenté de lui donner une place et une histoire qu'elle trouve sa voix, son « je », ineffable et illisible : « palpite encore en moi le désir d'un envol où je vous serais inaccessible ». C'est lorsqu'elle est enfin « hors du champ », loin de toutes les cartes, adresses, données et mesures où autrui pourrait nous lire, c'est-à-dire finalement nous raidir et nous réduire, qu'elle peut accéder à sa véritable identité. On ne peut exister vraiment comme sujet que si l'on est illisible.

Qu'en conclure ? Si l'on s'intéresse au point de jonction entre ces deux fictions, faut-il en inférer que toutes deux manifestent un même désaveu de la fonction herméneutique de la littérature, de la fonction médiatrice vers la rencontre de soi-même que lui avait assignée Ricœur ? Dans un monde digitalisé où l'autre apparaît principalement par le biais de ses traces ou de ses clics interactifs, « lire » l'individu sur le web, est-ce soit le réduire à néant soit le changer en pierre ? A l'heure de la présence électronique, la lecture littéraire du sujet devient-elle l'opératrice de son éviction ? Dans la sous-section qui suit, nous proposerons un tout autre modèle littéraire de l'herméneutique de soi, qui brouillera à nouveau les pistes qu'ont ouvertes les deux premiers. Il nous invitera avant tout à une conversion du regard. Ne plus être sujet, dans le sens ricœurien d'une synthèse entre « concordance » et « discordance », ne sera plus interprété comme un fardeau, une aliénation ou un drame, mais comme une chance : ce sera l'occasion d'une nouvelle esthétique de soi joyeuse, qui se redécouvre chaque jour.

4 – Le perpétuel printemps : Google Poetics et la poésie générative

Les deux récits que nous venons de lire peuvent évoquer des figures de l'identité contemporaine qui hantent nos représentations communes. L'existence comme questionnaire à choix multiples dépeinte dans *The Simulator*, où l'individu n'est rien alors qu'il est censé pouvoir tout faire, où

il n'a aucun désir alors qu'il peut enfin tout choisir, nous a rappelé le paradoxe d'une condition de plus en plus modelée par l'interactivité, cette injonction à toujours agir, à toujours avoir son mot à dire, alors qu'on ne se bat parfois que contre des moulins à vent. Nous avons montré que chez Garnet Hertz, cette satire comique de l'interactivité dans son usage marketing appelait en creux une critique de ce que Barry Schwartz peu longtemps après nommera l'hyperchoix, stade du capitalisme avancé dont la surabondance de produits similaires jette le sujet dans le dilemme perpétuel de l'âne de Buridan. A l'en croire, nous serions devenus des indifférents. Indifférents à tout, car il n'y a plus de raison suffisante pour faire pencher d'un côté ou de l'autre la balance de notre libre-arbitre : plus de raison peut-être parce qu'il n'y a plus de repère transcendant, ou parce que tout désir s'est asséché en nous, ce moteur qui permet pour Ricœur de dépasser l'équivalence des sens multiples pour s'interpréter soi-même. On retrouve ici un lieu commun de la philosophie postmoderne, en particulier lyotardienne, où l'entrée dans une ère post-industrielle coïncide avec la « fin des grands récits », un soupçon jeté sur les métarécits légitimant la pensée du Modernisme que sont notamment « la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du signifiant, l'émancipation du sujet rationnel et œuvrant, ou la création de richesse »[596]. Face à la déconstruction des grandes narrations unifiantes, dont la prétention à la vérité est scellée par le recours aux métadiscours, le sujet ne saurait que se mouvoir dans le fragmentaire et l'indétermination, les siens propres comme ceux des sciences qui ont perdu leur certitude d'antan. L'effritement des transcendances éthiques, normatives, scientifiques ou même esthétiques ne saurait que nous livrer à d'irréductibles alternatives, au « ou bien… ou bien » de Kierkegaard qui nous acule à une tragique responsabilité, où ni Dieu ni prescription ne sauraient nous sauver de l'indécision. Au conflit somme toute soluble du *Cid*, où entre l'amour et l'honneur Don Rodrigue choisit le second *en vertu* du code moral et des règles du drame aristotélicien, succèderait le hasard de la décision au coup de dé. *The Simulator* prend place sur la toile philosophique de cette condition postmoderne où le sujet, livré à lui-même et devant puiser dans ses ressources intérieures pour trancher, n'est pourtant rien par lui-même.

[596] LYOTARD, J.-F., *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979. Notons également que la notion de société postmoderne ne va pas de soi et a fait l'objet de débats, elle a notamment été critiquée par Bernard Stiegler qui, dans *Le Misère symbolique*, lui préfère et le concept de société hyperindustrielle. En effet, écrit-il au chapitre III, « Par *modernité*, j'entends ce qui est caractéristique de la société *industrielle* ». Et si Lyotard affirme dans *La Condition postmoderne* que nous sommes passés dans un âge postindustriel et postmoderne, en revanche pour B. Stiegler, « Je pose au contraire que nous n'avons pas quitté la modernité parce que nous sommes *plus que jamais* dans l'industrialisation de toute chose ». Cette hyperindustrialisation se traduirait par une nouvelle condition du sujet : « l'hyperindustrialisation fait apparaître une nouvelle figure de l'individu, mais, et c'est aussi le paradoxe de mon titre, une *figure de l'individu telle que celui-ci s'en trouve défiguré* dans la mesure où la généralisation hyperindustrielle du calcul *fait obstacle* au *processus d'individuation* qui, seul, rend l'individu possible ». STIEGLER, B., *De la misère symbolique*, Flammarion, Paris, 2013, vol. I (« L'époque hyperindustrielle »), III, §26.

Etant donnée met en image une autre vision de l'identité à l'heure du web : une marchandisation du sujet, corrélative de son morcellement en traces fragmentaires qui forment autant de signaux destinés à la construction d'un « profil » de consommateur. Tout en rendant le sujet prisonnier de sa mêmeté, il s'agit d'un processus d'aliénation, au double sens du terme : la fabrique d'un autre qui prétend être moi, d'un double numérique qui vient peu à peu prendre ma place ; et la transformation de l'individu en machine dont les biens subjectifs (les traces) sont confisqués, machine dépossédée de son existence à la première personne qui finit par ressembler aux marchandises qu'elle produit. La fiction de Cécile Portier paraît ainsi rejoindre certaines analyses du Marx des *Manuscrits de 1844* ; seulement, ce n'est plus sa « force de travail » que le sujet vend aux détenteurs des moyens de production, mais des indices desséchés de sa personne, des traces objectivées qui forment la ressource rare d'une économie de l'attention monnayée par la publicité. Ce récit semble nous faire secrètement entrer dans une usine de production de « faux-sujets » à la chaîne, qui assemblent de toutes pièces un double instrumental étranger à ce que je suis, et dans lequel, pour peu que j'en vienne à m'y reconnaître, je me découvrirai étrangère à moi-même. La vision de l'identité personnelle que dessine Cécile Portier semble être une réactivation de l'aliénation marxienne propre au marché numérique, où la marchandisation de l'esprit humain succèderait à celle de son corps.

Mais après ces deux désaveux littéraires du sujet, il est temps de questionner le présupposé qui sous-tendait sa définition ricœurienne. Si le sujet paraît s'évanouir de ces fictions, c'est qu'elles échouent à saisir ensemble les deux éléments où Ricœur situait le fragile équilibre de l'identité narrative : la dispersion de soi dans l'expérience et son recueillement dans la lecture – ou encore chez Sénèque interprété par Foucault, la « pratique réglée du disparate », l'éparpillement et la fixation, la composition au sein du divers. Chacun de ces récits n'assure qu'une seule branche de la dialectique : la discordance dans *Etant donnée*, la concordance dans *The Simulator* – selon les métaphores de Sénèque, le butinage ou la ruche, la *stultitia* toujours volatile ou la fatigue de soi-même. Mais qu'est-ce qui nous assure, en dernière analyse, que la conciliation de ces deux mouvements contraires soit la seule forme d'identité ? Qu'est-ce qui nous assure que cette discordance concordante soit une nécessité éthique, la seule manière d'être soi ou même, d'avoir un « soi » ? Ne peut-on pas être purement divers et tout de même être un sujet, penser, chercher, inventer, faire une expérience unique et singulière de la vie ? Ne peut-on pas à l'inverse mener une existence tiède et routinière comme celle de *The Simulator*, où presque rien ne se passe, et pourtant rêver, aimer, écrire nos pensées sur une feuille blanche comme le journal intime de la fin du récit, savoir percevoir une beauté dans les minuscules variations insignifiantes de ce long schème absurde ? N'y a-t-il pas lieu d'interroger le fond même de l'éthique du sujet que Ricœur

assignait à la médiation esthétique : celle d'un soi comme recueillement, *en tant que* recueillement, sur la base d'un sensible toujours mouvant qui serait en lui-même un chaos à corriger, un désordre inintelligible à transfigurer, bien plutôt qu'une chance à saisir ? N'y a-t-il pas, malgré les évidentes différences qui séparent ces deux pensées, un résidu platonicien dans l'opposition que trace Ricœur entre l'éparpillement sensible et l'unité idéelle du sens ?

Pour y voir plus clair et éprouver cette hypothèse, nous voudrions faire l'expérience d'un genre de littérature numérique dont nous avons peu parlé pour le moment : la poésie générative. Il est vrai que dans ce cas, la généalogie littéraire de l'identité personnelle ne passe pas par le truchement de l'identification à un personnage. Mais nous aimerions justement voir si, en dehors des schémas narratifs et de leur concordance téléologique, quand notre découverte de soi n'est pas suspendue aux actions d'un protagoniste mais s'enroule à la vague plus légère des impressions et des descriptions, un « soi » peut tout de même survenir dans l'acte de lecture. En changeant de genre, quittant le récit pour le poème, notre objectif est de saisir si la fonction de la littérature comme lecture de soi dépend uniquement du modèle narratif – façonnant une lecture narrative de soi-même – ou si elle l'excède, si d'autres types d'écriture invitent à d'autres configurations subjectives. Surtout, nous voulons délaisser un temps les sombres facettes de l'identité digitale que nos deux premiers exemples ont dépeintes, qui l'une et l'autre défiguraient le sujet, soit en lui ôtant son visage soit en le remplaçant par un portrait. Après avoir lu le triste châtiment d'un Sisyphe condamné aux mêmes gestes, et le triste sort d'une Méduse toujours pétrifiée dans les mêmes traits, nous voulons, pour reprendre Camus, « imaginer Sisyphe heureux ».

La poésie (et plus largement la littérature) générative sont des genres d'apparition récente, quoi que leurs racines soient très anciennes. Philippe Bootz en fait remonter les premières œuvres à 1959, simultanément en Suisse (avec les « textes aléatoires » de Theo Lutz), et aux Etats-Unis (avec le poème sonore *I am that I am* de Brion Gysin[597]). L'idée générale de la création générative assistée par ordinateur est de construire un programme qui, à partir d'un certain nombre

[597] « Aux Etats-Unis, Bryon Gysin, un poète sonore, aidé de Ian Sommerville, un informaticien, compose sur ordinateur Honeywell les vers de son poème sonore *I am that I am* en permutant les mots du titre. Il s'agit d'un grand classique de la poésie sonore. Le poème est entièrement réalisé par la voix humaine qui accélère, ralentit, fait des superpositions dans une chambre d'écho. La phrase qui sert de titre est la réponse que Dieu fait au buisson ardent à Moïse qui lui demande qui il est. Elle est souvent traduite en français par "je suis celui qui je suis". Les permutations produisent un texte iconoclaste car il représente finalement un dieu bégayeur et gâteux. Voici quelques vers de ce poème : "That I am I am / That I I am am / That I am I am / That I am am I / That I I am am / That I am am I". A Zürich, Theo Lutz, un disciple du philosophe Max Bense, théoricien de l'art combinatoire, publie dans la revue *Augenblick* ses *Stochastische Texte* produits par un programme combinatoire. Le titre de ce recueil "textes aléatoires" montre que la poésie combinatoire laisse, à l'époque, une grande place à l'aléatoire ». BOOTZ, Ph., « Comment les nouvelles technologies ont-elles été introduites en littérature ? », *La littérature numérique*, *op. cit*.

d'instructions textuelles, produise un texte nouveau – ces instructions étant notamment, comme l'indique Philippe Bootz, un dictionnaire (banque de mots) et une grammaire (règles de construction). On distingue deux courants majeurs au sein de ce genre : la génération combinatoire et la génération automatique. La première se définit comme « un générateur de texte qui combine selon des règles algorithmiques spécifiques des fragments de textes préconstruits » ; et la seconde, l'automatique, comme un générateur qui « crée des textes à partir d'un dictionnaire de mots et d'une description informatique des règles d'assemblage de ces mots »[598]. Si la frontière peut sembler ténue pour l'instant, précisions quelques différences. L'unité élémentaire du générateur combinatoire est le *fragment de texte*, une séquence des plusieurs termes déjà spécifiée par l'auteur du dispositif, là où le générateur combinatoire s'appuie sur la granularité plus fine qu'est celle du *mot,* que le programme va assembler selon un « moteur d'inférence », c'est-à-dire un « ensemble formel de règles de calcul sur les propriétés » des mots exprimés sous forme de valeurs numériques[599]. Deuxième différence, le générateur combinatoire prend en charge la seule *syntaxe* pour procéder à ses constructions textuelles alors que le moteur automatique gère aussi la *sémantique,* ce qui lui permet de simuler de véritables styles littéraires comme ont pu le faire Jean-Pierre Balpe, ou l'ALAMO lors de l'exposition « Mémoires du futur » au Centre Pompidou[600]. Enfin, la combinatoire peut produire un nombre vaste mais *fini* de textes possibles quand l'automatique en génère une quantité potentiellement *infinie* : « Contrairement à un générateur combinatoire, un générateur automatique ne tente pas d'épuiser toutes les possibilités d'une structure finale comme la phrase à trou mais constitue un véritable simulateur. Il s'agit d'un automate producteur de texte qui peut produire quasiment à l'infini des romans complets, ce que ne peut en aucun cas faire un générateur combinatoire »[601]. Quelques exemples permettront de mieux sentir ces deux sous-genres.

Le grand nom fondateur de la génération *automatique* est Jean-Pierre Balpe, poète, écrivain et chercheur au département Hypermédia de l'Université Paris-VIII. Il s'est rendu célèbre pour sa vaste hyperfiction *La Disparition du général Proust*, disséminée sur le web en une vingtaine de blogs, incessant et tentaculaire work-in-progress qui s'applique toujours à brouiller les limites

[598] BOOTZ, Ph., « Qu'est-ce que la littérature générative combinatoire ? », in *Les basiques : la Littérature numérique*, *op. cit*.
[599] BOOTZ, Ph., « Qu'est-ce que la génération automatique de textes littéraires ? », *ibid*.
[600] Pour illustrer la simulation de styles d'auteurs que permet la génération automatique, Philippe Bootz rapporte une anecdote contée par Jean-Pierre Balpe : « J'ai eu une anecdote amusante avec un collègue spécialiste de Flaubert. Je lui avais fait lire une page générée et il m'avait dit : "oui, c'est du Flaubert, mais je n'arrive pas à savoir de quel texte". Il était très embêté car il connaît Flaubert par cœur ». Cité par BOOTZ, Ph., *ibid*. Lors de l'exposition « Mémoires du futur » (organisée à Paris, au Centre Pompidou en 1987-1988), un atelier « roman » mis en place par l'ALAMO permettait de construire des modèles génératifs du style d'un auteur (Flaubert, Balzac, Zola), à des fins de lecture critique et d'étude littéraire.
[601] BOOTZ, Ph., « Qu'est-ce que la génération automatique de textes littéraires ? », *ibid*.

entre réalité et fiction ; mais aussi pour être l'un des principaux théoriciens et créateurs français de littérature générative depuis les années 1980. Citons par exemple ses *Proverbes*, qui reprennent la structure de proverbes qui nous sont connus pour remplacer aléatoirement certains mots clés : « Qui vole quelque colifichet, peut voler un caïman », « Là où passe la harpiste, la fromagère ne vient pas », « Le processus est entré dans le monde par la fatigue humaine ». On peut automatiquement générer et lire de telles sentences dans la rubrique « Proverbes à ma façon » du site de J.-P. Balpe, rubrique dont il rend responsable son acolyte fictif Marc Hodges[602]. Ces proverbes coécrits avec la machine fonctionnent sur le même principe que d'autres projets qu'il a développés dans le cadre de l'ALAMO : *Haïkus* ou *Aphorismes* ; mais ses recherches explorent aussi des formes plus longues, publiées dans sa revue *KAOS* au début des années 1990 puis sur le web : *Croquis parisiens* (génération aléatoire de descriptions et de scénettes en plusieurs phrases, avec des continuités thématiques), avant de se dédier à la génération de romans infinis (*Le Masque, Paysages sans ombres*). Plus récemment, on rencontre une tout autre exploitation du moteur automatique avec le *Dicotron* du designer numérique Jean-François Gleyze[603]. Ce dispositif plein d'humour se présente comme un « générateur de mots imaginaires », tout internaute pouvant fouiller dans son imagination pour leur inventer une définition pertinente et adéquate à leur morphologie. Les mots sont assemblés à partir d'environ deux milliers de racines étymologiques, préfixes et suffixes qui vont aléatoirement se rencontrer à chaque activation du lecteur : ainsi peut-on créer d'étranges vocables tel « blastoluminal » (du grec *blastos*, le germe, l'embryon, et du latin *lumen*, la lumière, l'intérieur d'une cavité), « surtrophie » (du latin *super*, au-dessus, au-delà/ ex excès, et du grec *trophê*, la nutrition, la nourriture, le développement), ou « céphalomyle » (du grec *kephalê*, la tête, et du grec *mulos*, broyé par une meule). Le générateur automatique a pour objectif d'élargir les possibilités de la langue au-delà de son usage habituel : à nous lecteurs de résoudre l'opacité de ces termes inconnus en définitions éloquentes, pour lui permettre d'élargir aussi les possibilités de la pensée.

Si la génération *combinatoire* de son côté compose des textes à partir de fragments préexistants, on en rencontre de nombreux exemples à la fois drôles et poétiques. Mis en point en 1997 sous forme de site web par Leon Cmielewski et Josephine Starrs, le *Paranoid Poetry Generator* « est un générateur de haïkus formés de courtes lexies individuelles assemblées au hasard à chaque

[602] A cette adresse : http://www.balpe.name/Proverbes-a-ma-facon

[603] Version restreinte accessible en ligne : http://jf.gleyze.free.fr/Dicotron.html. Le *Dicotron* a été originellement conçu sous forme d'application pour tablette Androïd (payant). Le site web que nous mentionnons « propose une version simplifiée du *Dicotron*, restreinte au générateur aléatoire de mots. Celle-ci comprend néanmoins plus de 1000 préfixes et 600 suffixes, et est donc capable de produire 600 000 mots (dont une infime partie correspond à des mots existants) » (Source : site web du *Dicotron*).

activation de l'internaute. Ces vers proviendraient d'affirmations faites par des personnes paranoïaques »[604], opérant une singulière rencontre entre l'art brut initié par Dubuffet et les technologies informatiques. Autre dispositif combinatoire insolite, le *SCIgen (Science Generator)* crée des articles d'allure académique, avec une structure apparente, titres et sous-titres hiérarchisés, figures et liste de références bibliographiques. Si les apparences formelles sont sauves, en revanche on chercherait en vain le sens de ces contributions. Comme le précisent en avant-propos ses trois auteurs – trois chercheurs états-uniens au MIT qui l'ont développé sous licence libre – « le SCIgen est un programme qui génère aléatoirement des articles de recherche en sciences informatiques, en incluant des graphes, des figures et des citations. Il utilise une grammaire non contextuelle pour former tous les éléments des articles. Notre objectif est de favoriser l'amusement seulement, plutôt que la cohérence » avant d'ajouter, avec une pointe d'humour : « L'un des usages utiles d'un tel programme est d'auto-générer des soumissions à des conférences dont vous soupçonnez que les standards de sélection sont très faibles »[605]. Le lecteur n'a qu'à inscrire son nom et activer la génération pour se découvrir signataire d'un article formellement et grammaticalement correct mais dont l'absurdité le fera sourire, absurdité d'autant plus perçante que, comme chez Kafka, elle prend place dans une construction fort rationnelle du propos. Mais l'un des exemples les plus fondateurs et célèbres de génération combinatoire est *La Machine à écrire* de Jean Baudot, un dispositif créé en 1964 au sous-titre parlant : « premier recueil de vers libres créés par un ordinateur électronique ». Le protocole élaboré par Baudot pour générer des textes imprévisibles nous renseigne sur plusieurs principes récurrents de la combinatoire :

> Lors de cette expérience de rédaction automatique, le processus qu'exécute l'ordinateur peut se décrire en quatre étapes :
> - 1. La machine élabore une structure d'éléments phraséologiques qui respecte les règles de syntaxe ;
> - 2. La machine détermine le genre, le nombre ou le temps de chacun de ces éléments ;
> - 3. La machine choisit des mots dans un lexique, afin de construire la phrase définie par la structure syntactique ;
> - 4. La machine rédige la phrase en respectant les règles de concordance, d'accord, d'élision, etc.

[604] SIMONEAU, M., « *Paranoid Poetry Generator* de Leon Cmelewski et Josephine Starrs », fiche du répertoire des Arts et Littératures Hypermédiatiques, NT2, UQAM [en ligne], http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/paranoid-poetry-generator (consulté le 19 juillet 2016). Il semble que l'œuvre elle-même ne soit plus accessible.
[605] Avant-propos du *SCIgen – An Automatic CS Paper Generator* [en ligne], https://pdos.csail.mit.edu/archive/scigen/ (consulté le 19 juillet 2016). Je traduis.

> Dans ce processus, les trois premières étapes sont entièrement aléatoires : la machine exécute tous ses choix au hasard (en simulant par des opérations mathématiques les lois du hasard). Ceci s'applique tant au choix des mots dans le lexique qu'à l'existence de certains mots ou éléments dans la phrase, aux genres et nombre de certains éléments, aux temps des verbes, etc. Il est donc rigoureusement impossible de prévoir les phrases que va rédiger l'ordinateur électronique, lorsqu'il exécute un programme de ce genre[606].

Plusieurs caractéristiques nous intéressent ici. D'abord, la procédure décrite par Baudot l'évince en tant qu'auteur, pour céder l'initiative à la machine écrivante érigée en sujet des phrases. Ceci illustre une prise de position fondamentale dans presque toute la littérature générative : l'auteur humain relégué au titre d'opérateur (le titre de la *Machine à écrire* présente d'ailleurs J. Baudot comme celui qui l'a « mise en marche et programmée »), à rebours d'une tradition romantique de maîtrise téléologique sur le processus créatif. Perdant sa position de surplomb et sa certitude quant au résultat à obtenir, l'auteur humain passe comme le dit Balpe au « deuxième rang », il devient ce qu'il appelle un « méta-auteur » : « Si un "auteur" est celui qui produit un texte, alors incontestablement, le programme informatique […] est l'auteur de ces textes » ; et pour sa part, « l'auteur du programme qui écrit le texte est dans l'incapacité totale de prévoir quel texte terminal peut être généré »[607]. Outre cette destitution par l'aléatoire machinique de l'idéologie de la maîtrise auctoriale, on relève que l'objectif, comme chez l'OuLipo ou d'une autre façon chez les Surréalistes, est de donner naissance à des textes que je n'aurais pas pu prévoir, ou dans une certaine mesure *que je n'aurais pas pu écrire* ; de renoncer à la finitude du « soi-même » et des conventions esthétiques pour les ouvrir à l'inconnu. On retrouve ici encore un motif qu'exploitera Jean-Pierre Balpe : « Ce qui m'intéresse dans la génération, ce n'est pas le texte qui s'affiche. […] Ce qui m'intéresse, c'est cette capacité à produire à l'infini et à générer un univers *que je ne suis pas capable de faire*. C'est donc un substitut qui transmet une pensée qui dit. Peut-être est-ce un fantasme d'éternité »[608]. La perte du privilège de l'auteur devient le moyen d'un étonnement perpétuel face à ses propres textes, textes dont je suis la condition de possibilité, mais où je découvre à la lecture l'œuvre d'un Autre que moi-même. Peut-être cela revient-il comme chez Ricœur à « se perdre pour se trouver », à délaisser l'expression maîtrisée d'une subjectivité préalable mais pour trouver dans le texte un *moi* réinventé par l'Autre machinique.

---

[606] BAUDOT, J., *La Machine à écrire, mise en marche et programmée par Jean A. Baudot*, Les Editions du Jour, Montréal, 1964. Cité par BOOTZ, Ph., « Qu'est-ce que la littérature générative combinatoire ? », *op. cit*.
[607] BALPE, J.-P., « Un roman inachevé – dispositifs », *Littérature* n°96, Larousse, Paris, 1994, cité par BOOTZ, Ph., « Qu'est-ce que la génération automatique de textes littéraires ? », *op. cit*.
[608] BALPE, J.-P., débat in BOOTZ, Ph. (dir.), *A:\ LITTERATURE*, MOTS-VOIR et GERICO-CIRCAV, Université de Lille 3, 1994. Cité par BOOTZ, Ph., *ibid.*

Enfin, la troisième propriété que l'on retient de cet extrait, c'est que cet élargissement des possibilités du « moi » et de la langue ne procède pas, comme l'écriture automatique d'André Breton, d'une émancipation volontaire de tous les codes (éthiques ou esthétiques) où s'autocensure la conscience, mais d'une codification minutieuse et procédurière. Si l'idée est de faire émerger l'Improbable, il ne s'agit pas comme le Rimbaud du *Voyage* de « plonger au fond du gouffre » ou de sonder « au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* », mais plutôt de s'appuyer sur le programme pour toucher à l'improgrammable, d'entrer une séquence de calculs pour atteindre l'incalculable, l'étrange, l'hors-du-commun, ce qu'Alexandra Saemmer appelle le virtuel : « La littérature programmée est virtuelle lorsqu'elle n'admet pas seulement une multitude d'interprétations (comme toute œuvre d'art), mais lorsqu'elle est *matériellement* accueillante à l'improgrammable. Dans ce cas, l'auteur ne cherche plus la domination complète sur le matériel. Il assure la programmation d'une œuvre dont l'actualisation n'est plus entièrement prévisible […] Une œuvre qui se caractérise par un "sublime technologique", désignant ainsi ce qui échappe au domaine de la possibilité et définit le technologique par la qualité idéale qu'apporte le virtuel »[609]. Autre à qui je délivre ma voix, lieu de naissance prévu de l'imprévisible, la machine est l'outil dont le code rigoureux me libèrera des codes.

Comme on l'observe à présent, si son dialogue avec l'informatique est récent d'un demi-siècle, la littérature générative s'inscrit dans des recherches esthétiques bien plus anciennes. Dans une communication de 2002, Jean Clément montrait les nombreux fantasmes de longue-haleine de l'histoire littéraire que ce genre retrouve et réveille. « Fantasme du nombre » avant tout, nombre mystérieux qui semble en même temps la clé secrète de compréhension de l'univers ou au moins de l'univers du langage : c'est ce que l'on découvre dès 1961 avec les *Mille milliards de poèmes* de Queneau où l'auteur révèle sa fascination des chiffres, chiffres qu'il rêve assez grands pour toucher l'infini : « En comptant 45s pour lire un sonnet et 15s 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 plombes et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails) »[610]. Au fantasme du nombre se joint celui « du hasard et de la destinée », avec l'idée millénaire qu'on pourrait lire l'avenir à même notre lecture d'un texte, les mots devenant comme les cartes ou le marc de café autant de présages à

[609] SAEMMER, A., « Le Prévisible et l'Imprévisible dans la littérature programmée », in *Formules* (« revue des littératures contraintes »), n°10, « Littérature numérique et caetera », avec Serge Bouchardon, Eduardo Kac et Jean-Pierre Balpe, Noesis, Paris, 2006 [en ligne], http://www.formules.net/pdf/formules-10.pdf.
[610] QUENEAU, R., cité par CLEMENT, J., « De quelques fantasmes de littérature combinatoire », Communication présentée au colloque « Ecritures en ligne : pratiques et communautés », Rennes, septembre 20012, texte de l'intervention en ligne, http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/fantasmes.html.

déchiffrer et interpréter pour connaître notre sort, ce qui est secrètement écrit derrière les apparences du monde. Jean Clément relève que, tout comme le *Yi King* ou *Livre des mutations* – un ouvrage chinois remontant au X^e siècle avant notre ère –, la *Composition n°1* de Marc Saporta, premier roman combinatoire créé en 1962, assigne à la lecture non-linéaire une fonction divinatoire : « Le lecteur est prié de battre ces pages comme un jeu de cartes. De couper, s'il le désire, de la main gauche, comme chez une cartomancienne. L'ordre dans lequel les feuillets sortiront du jeu orientera le destin de X. Car le temps et l'ordre des événements règlent la vie plus que la nature de ces événements. […] De l'enchaînement des circonstances dépend que l'histoire finisse bien ou mal. Une vie se compose d'éléments multiples. Mais le nombre des compositions possibles est infini »[611]. Fantasme d'un livre impossible, fantasme de la cybernétique que l'on aperçoit déjà chez Jonathan Swift avec le dispositif générateur qu'il imagina dans les *Voyages de Gulliver*[612], fantasme d'un lecteur maître de cérémonie dont on trouve une illustration dans les livres-dont-vous-êtes-le-héros nés dans les années 1960 et une théorisation chez Barthes, sont autant de thèmes littéraires issus de la graphosphère que l'informatique générative permet de faire revivre et de ré-explorer.

Si la génération a une longue histoire et connaît une profusion de beaux exemples sur la Toile, nous allons pour notre part nous concentrer sur un exemple plus jeune et moins connu. Il s'agit de *Google Poetics*, ou la « poésie Googlienne », une poésie collaborative très insolite composée à partir de la fonction « suggestion » du moteur de recherche.

[611] SAPORTA, M., préface de *Composition n°1*, cité par CLEMENT, J., *ibid*.

[612] « Dans un passage souvent cité des *Voyages de Gulliver*, Jonathan Swift entraîne le lecteur dans une île imaginaire où se trouve installée une université d'un genre particulier. Les élèves y manipulent un dispositif générateur de textes constitué de rangées de cubes actionnés par une manivelle et sur les faces desquels sont inscrits des mots dans une fréquence identique à leur proportion dans la langue. En actionnant les manivelles, les élèves obtiennent des énoncés produits par le hasard et qu'il n'y a plus ensuite qu'à recopier dans les cahiers. Derrière la satire des "sciences spéculatives" de son temps, se manifeste ici la fascination du dix-huitième siècle pour la mécanique et les automates que ravive dans la seconde moitié du vingtième siècle l'invention de l'ordinateur » (CLEMENT, J., *ibid*.).

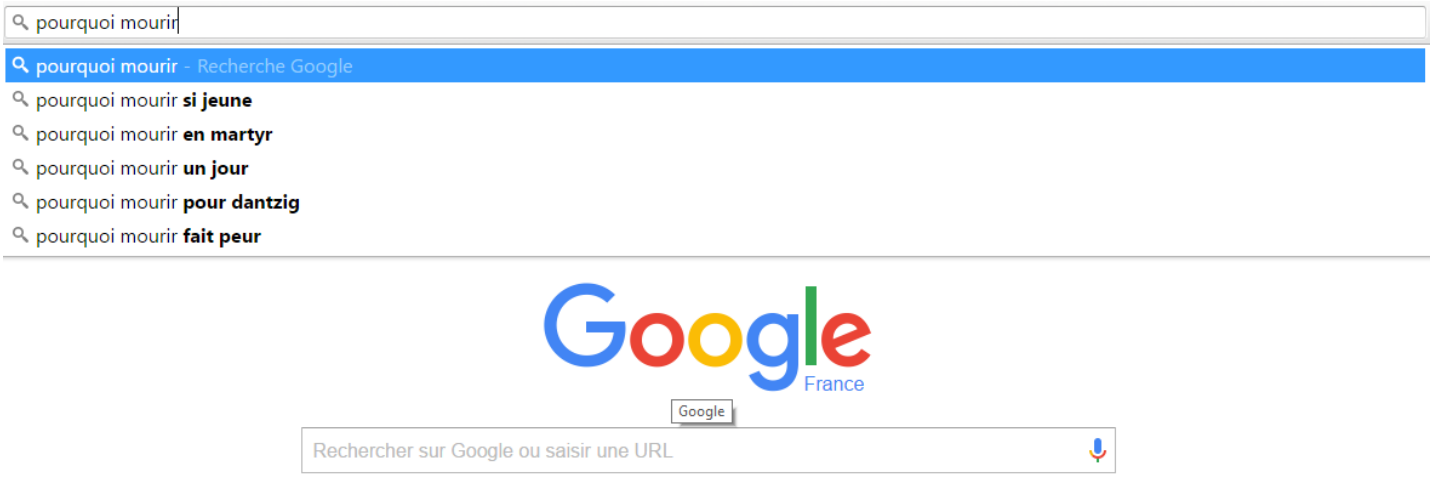


Figure 25. Poésie googlienne à partir de la requête « Pourquoi mourir » (*Capture d'écran)*

On connaît le « Google art », une « forme d'art assez répandue qui se caractérise par l'utilisation du moteur de recherche Google. […] Les œuvres issues de ce procédé ont ceci de particulier qu'elles génèrent des agencements originaux de textes et d'images à partir de recherches effectuées dans Google. Ainsi, bien que cette technique participe de l'esthétique de l'art génératif, il faut spécifier que le résultat n'est pas totalement généré dans la mesure où chaque bribe, prise séparément, provient d'un site web préexistant à l'œuvre »[613]. On songe par exemple à *Google House* de Marika Dermineur et Stéphane Degoutin, qui « proposent à l'internaute de construire une maison dont chacun des pans de mur est constitué par une image puisée dans Google »[614] ; ou aux nombreuses œuvres numériques qui prennent pour matériau les images de Google Street View (telle la série *Street View* de Michael Wolff, travaillant sur l'esthétique des photographies automatisées de Google, valorisant le pixel, le flou et les détails loufoques, ou *A New American Picture* de Doug Rickard, fouillant les images prises par les appareils de Google aux Etats-Unis pour explorer les ombres contemporaines du rêve américain[615]). *Google Poetics* se situe dans la continuité de ces formes d'art issues du moteur de recherche, mais il en diffère. Ses éléments constitutifs ne proviennent pas d'autres sites que Google et auxquels nous renverrait le moteur : ce sont les requêtes qu'on y entre, ce sont les mots-clés eux-mêmes comme par un retour réflexif sur l'acte de recherche numérique. Ce projet, lancé en octobre 2012 par Sampsa Nuotio, prend la forme d'un blog qui collecte les « poèmes » découverts à même le mariage entre les requêtes

[613] BROUSSEAU, S., « L'art génératif. Quand la création flirte avec la programmation », Dossier Thématique du laboratoire NT2 (2008) [en ligne], http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/lart-generatif (consulté le 19 juillet 2016).
[614] BROUSSEAU, S., *ibid*.
[615] Pour en savoir plus sur ces deux exemples, et découvrir d'autres travaux réalisés à partir de Google Street View : CORTOPASSI, G., « Cartographier le réel : Google Street View et l'art actuel », Délinéaire du laboratoire NT2 (2013) [en ligne], http://nt2.uqam.ca/fr/delineaires/cartographier-le-reel-google-street-view-et-lart-actuel (consulté le 19 juillet 2016).

des internautes et les propositions de complétion par Google. Lisons la note d'intention de son fondateur, publiée sur le blog :

> *Google Poetics* naît quand les suggestions d'auto-complétion de Google sont vues comme des poèmes.
> L'algorithme de Google offre des recherches après seulement quelques lettres saisies dans la barre de navigation, dans le but de prédire ce que l'utilisateur veut écrire. La combinaison de ces suggestions peut être comique, absurde, dadaïste – et même parfois profondément émouvante.
> Mais il y a plus dans ces poèmes qu'un sourire occasionnel. Les suggestions d'auto-complétion de Google sont basées sur les recherches précédentes de personnes qui existent réellement partout dans le monde. A la lueur froide de leur écran d'ordinateur, ils demandent « pourquoi suis-je seul » et « pourquoi les filles grasses ont des standards élevés ». Ils se demandent comment rouler un joint et s'il est trop tôt pour dire « je t'aime ». Ils cherchent des informations sur les ninjas, les cannibales et sur Rihanna, et parfois demandent juste : « serais-je mieux mort ? ».
> Malgré la nature apparemment ouverte de la société occidentale, il y demeure des questions et des pensées interdites. Quand ils y font face, les gens ne se tournent plus les uns vers les autres ; à l'inverse, ils se tournent vers Google dans l'intimité de leur propre chez-soi. Le moteur de recherche omniscient accepte et brasse ces questions qu'il entremêle avec des paroles de chansons populaires, des titres d'ouvrages et des noms de célébrités : avec souvent des résultats hilarants.
> Bien sûr Google n'est pas Shakespeare, Whitman ou Dickinson – il ne peut pas illuminer l'inconnu. Mais il révèle nos rouages intimes, nos peurs et préjugés, secrets et hontes, l'espoir et le désir d'un individu moderne.
> C'est pourquoi *Google Poetics* est important[616].

Littérairement, ces œuvres étrangement involontaires se présentent sous forme de courtes poésies anaphoriques, procédé de répétition d'un début de vers qu'a particulièrement illustré Baudelaire avec le *Spleen* LXXVIII, dont les trois premières strophes s'ouvrent sur un « Quand » martelé comme un mantra (« Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle », « Quand la terre est changée en un cachot humide », « Quand la pluie étalant ses immenses traînées »[617]). Mais à la différence du sonnet ou d'une longue séquence versifiée, c'est une poésie de l'instant, de forme très brève comme un haïku où l'on assiste à une impression fugace, une immédiateté

[616] NUOTIO, S., « What is Google Poetics? » (2012), site de *Google Poetics* [en ligne] http://www.google-poetics.com/post/35060155182/info (consulté le 19 juillet 2016). Je traduis.
[617] BAUDELAIRE, Ch., Spleen LXXVIII (« Quand le ciel bas et lourd… »), *Les Fleurs du mal*, Poche, 1996.

d'un regard sur le monde qui puise sa vérité dans sa portée éphémère : ainsi en est-il maintenant, il en sera autrement à l'instant suivant. Les poèmes, comme on le voit sur la figure 25, portent un titre qui n'est autre que l'amorce de requête par l'internaute sur la barre de recherche, et un corps généré par les requêtes statistiquement plus fréquentes de l'ensemble des internautes sur la base de ces premiers mots. Chacune de ces prévisions statistiques constitue l'un des cinq vers qui se lisent, comme dans un poème classique, de haut en bas. On découvre ainsi des textes qui, tel l'entrelacs de citations dont Barthes fait le propre de toute forme d'écriture, mélangent des paroles dites et des extraits déjà-vus, brassent la tradition de dires qui se recyclent et des soucis contemporains, l'ensemble tressant un véritable tissu de langages. En voici un exemple, obtenu à partir de la requête « Quand le » : « quand le ciel bas et lourd / quand les russes aiment / quand le chat n'est pas là les souris dansent / quand les aigles attaquent / quand les hommes vivront d'amour ». Les prédictions statistiques qui découlent de l'agrégation automatique des requêtes par l'algorithme de Google évoluant sans cesse, à long-terme mais aussi de manière cyclique et saisonnière comme l'a montré Frédéric Kaplan[618], le poème obtenu aujourd'hui à partir d'une requête sera peut-être différent demain. Il s'agit d'une pure poésie de l'instantanéité, où l'art du fugace et du fragment que travailla l'écriture, des haïkus japonais aux cut-ups de William Burroughs, est cueilli dans l'immense machine à mots qu'est Google, où le dialogisme des citations enchevêtre des suggestions automatiques érigées en inconscient collectif.

Trois éléments retiennent notre attention dans ce projet, éléments qui font écho à ceux que nous avons relevés dans *La Machine à écrire* de Jean Baudot. D'abord, la *Google Poetics* radicalise l'un des principes fondamentaux de la génération combinatoire : l'absence d'auteur, au sens de l'idéologie dénoncée par Balpe qui y incarne la « téléologie et l'utopie de la maîtrise complète » de l'œuvre finie. Mais à la différence des générateurs balpiens, la poésie googlienne n'a même pas de « méta-auteur », d'opérateur humain qui programme l'algorithme à partir d'instructions données à la machine. Qui pourrait en effet ici jouer le rôle d'auteur ou de méta-auteur ? Larry Page et Sergey Brin, parce qu'ils ont créé la fonction auto-complétion et l'algorithme du PageRank ? Non, car ceux-ci ne sont aucunement destinés à une exploitation poétique, qui est venue

[618] Frédéric Kaplan, professeur en humanités numériques à l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, travaille notamment sur ce qu'il a théorisé sous le nom de « capitalisme linguistique ». On peut lire l'article qu'il a fait paraître dans *Le Monde diplomatique*, « Vers le capitalisme linguistique. Quand les mots valent de l'or », novembre 2011 [en ligne], http://www.monde-diplomatique.fr/2011/11/KAPLAN/46925. Il a également développé ce thème lors d'une communication présentée au séminaire Digital Studies de l'IRI (séance du 2 décembre 2014, compte-rendu et vidéo en ligne : http://digital-studies.org/wp/frederic-kaplan-et-warren-sack-02122014/). Le chercheur définit le capitalisme linguistique comme « un régime économique caractérisé par la marchandisation des langues, au niveau mondial », et « initié par Google qui réalise par ce procédé cinquante milliards de dollars par an » (compte-rendu sur le site digital-studies.org). Il met en évidence avec Google l'existence d'une « bourse aux mots », dont la valeur marchande reposant sur le coût par clic varie au cours du temps (ainsi le mot « ski » a plus de valeur en hiver qu'en été, etc.).

seulement sanctionner les étonnants résultats qui émergent d'un programme préexistant. Serait-ce alors Sampsa Nuotio ? Oui dans une certaine mesure, car c'est de lui que procède l'intention de poétiser un dispositif initialement commercial, comme l'a fait Marcel Duchamp en exposant en 1917 la *Fontaine* construite et signée par Richard Mutt, la libérant ainsi de sa valeur d'usage. Pour autant, Sampsa Nuotio n'est ni le scripteur de ces poèmes, ni le « méta-auteur » qui aurait programmé et mis en marche leur procédure de génération : il se contente de *collecter* des textes dans lesquels d'autres ont perçu une valeur poétique, et se présente plutôt comme éditeur. Est-ce alors l'ensemble des internautes qui, involontairement et sans être animés par une intention expressément esthétique, alimentent en fragments de textes la base de données où Google puise ses suggestions ? Chaque utilisateur du moteur de recherche participerait ainsi malgré lui d'une immense œuvre collaborative, que l'on pourrait décrire selon la taxonomie du NT2 comme une « génération avec insertion »[619]. Mais en même temps, aucun de ces utilisateurs n'est un auteur de poésie googlienne, puisque les vers qui apparaissent émergent de leur agrégation, à l'œuvre dans une prédiction statistique où ils s'effacent comme individus pour laisser place à une forme d'inconscient collectif. Le lecteur, toute personne qui souhaite découvrir une *Google Poetics* et saisit pour ce faire quelques premiers mots sur la barre de recherche, reçoit lui aussi en partage une petite parcelle de cette auctorialité diluée entre des milliards de mains : il incarne l'occasion du poème, son incipit choisi qui sert de prétexte à la voix de l'automate où d'innombrables voix se mêlent et s'effacent.

En deuxième lieu, *Google Poetics* partage avec *La Machine à écrire* de Jean Baudot sa conquête de l'imprévisible. Il s'agit, pour chaque lecteur auteur d'un titre-prétexte, de générer un poème inouï, du jamais-vu et jamais-entendu, un poème pétri de contingence qui à moins d'être relevé et archivé ne reverra plus jamais le jour. On y cherche l'étonnement, la surprise ininterrompue d'un brassage de citations qui toujours se renouvelle ; on y cherche en même temps une parcelle de soi-même, en tant qu'involontaire participant à l'historique des requêtes, mais un soi-même méconnu et transfiguré par son métissage avec l'altérité, celle des autres internautes comme de la machine. Enfin, cette quête de l'inconnu repose elle aussi tout le royaume immense du connu qu'il s'agit de considérer avec un nouveau regard. Le connu n'est pas seulement celui du code, de la procédure et de la programmation comme dans *La Machine à écrire*, mais aussi ce fonds aggloméré de « nos rouages intimes, nos peurs et préjugés, secrets et hontes, l'espoir et le désir de l'individu moderne », matière première prévisible qui, remixée et dissociée de tout contexte, en vient à révéler son étrangeté. Rien n'est poétique dans Google, qui se sert des mots bien plus

[619] Voir l'entrée « génération avec insertion » sur le site du Répertoire du NT2 : http://nt2.uqam.ca/fr/interactivite/generation-avec-insertion.

qu'il ne les sert, qui les exploite même jusqu'à produire ce que Frédéric Kaplan appelle le « capitalisme linguistique »[620] ; le poétique ne survient qu'au moment où l'on renverse la machine, où l'on réintroduit de l'herméneutique dans l'automatique. Comme chez Duchamp ici encore, la beauté se loge dans l'œil du regardant : beauté sommeillant dans une sorte de « nous » abstrait que nous sommes malgré nous et qui est autre que nous.

Avec la poésie générative et en particulier *Google Poetics*, nous avons voulu explorer une autre médiation littéraire de l'identité personnelle que le schéma narratif privilégié par Ricœur. Nous avons ainsi découvert des textes sans auteur, qui n'ont qu'un scripteur – la machine qui produit des textes *que je n'aurais pas pu écrire*, disait Balpe –, et un méta-auteur – l'opérateur humain qui gère le dispositif, mais où s'efface l'intention consciente d'une expression de la subjectivité. Nous avons découverts des textes qui, dans le même mouvement, révèlent l'Inconnu au-delà du soi, qui cherchent l'improbable, l'élargissement des possibilités de la langue et des frontières du littéraire, qui nous tracent comme un auteur ou un lecteur toujours Autre mais à partir d'une actualité codifiée et connue. Philippe Bootz a raison de rapprocher la vision balpienne des générateurs de textes de ce qu'il appelle le « rêve de Valéry », qu'on peut lire dans ses *Fragments de mémoires d'un poème* : « Peut-être serait-il intéressant de faire une fois une œuvre qui montrerait, à chacun de ses nœuds, la diversité qui peut s'y présenter à l'esprit, et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable »[621]. Ce *possible-à-chaque-instant*, c'est non seulement celui d'un texte qui n'est pas scellé dans le marbre par une continuité téléologique, mais peut sans cesse bifurquer ; mais aussi, peut-être, celui du lecteur qui se confronte à sa propre altérité comme à celle du langage, à chacune de ses activations, à chacune de ses lectures. Car si la lecture de poésies génératives invite à une lecture de soi, celle-ci n'est pas médiée par la concordance de l'intrigue ou l'identification à un personnage. Je me découvre et m'invente moi-même dans le poème, mais sur le mode d'un moi-regard plutôt que d'un moi défini par ses événements ou son caractère ; un moi en tant que position instantanée d'un regard sur le monde, qui s'effritera peut-être demain, mais qui tient aujourd'hui dans toute sa consistance, sa visée, son point de vue, sa manière unique de lier le divers présent. Peut-être, d'une certaine façon, la lecture de ces œuvres est-elle la genèse d'une subjectivité sans identité au sens ricœurien, la subjectivité d'un regard ouvert devant lequel se succèdent de multiples *possibles-à-chaque-instant*, de multiples identités de passage qui

[620] Voir note *infra*.
[621] Cité par BOOTZ, Ph., « Qu'est-ce que la génération automatique de texte littéraire ? », *op. cit*.

ouvrent autant d'occasions à une régénération du moi, une respiration, une relecture. S'il est de plus en plus difficile à l'âge numérique de faire coïncider la concordance et la discordance, cette énigme de soi contemporain n'est pas nécessairement à vivre sur un mode dramatique, comme *The Simulator*, ou sur un mode tragique comme *Etant donnée*. La fragmentation du « soi » dans une vie que l'on peut penser privée de ses grands récits ou de sa connexion intime, que ce soit celle d'un « sens » de l'existence ou plus simplement d'une trajectoire linéaire, peut aussi constituer une nouvelle forme d'identité joyeuse, suspendue à la générosité du monde. Nous croyons alors que le *poème* peut incarner un heureux modèle interprétatif de l'identité reconfigurée par le numérique : modèle qui loin de donner à lire l'unité d'un parcours (comme le récit), donne à lire celle d'un regard appelé par son perpétuel printemps.

C – La vie comme un roman… numérique ?

Dans notre réflexion sur le lien entre lecture de texte et lecture de soi à l'heure numérique, ce dernier chapitre est animé par un questionnement existentiel, et interroge les œuvres littéraires en tant que modèles herméneutiques de notre identité. Après avoir construit notre raisonnement théorique, nous avons consacré la section précédente à la lecture d'exemples, en cherchant à chaque fois à lier l'acte de lecture qu'ils mobilisent à une certaine lecture de soi.

Si la lecture est une matrice de subjectivation, un exercice par lequel le sujet-lecteur devient et se reconnaît lui-même, c'est d'abord, avions-nous dit, par ses allers-et-retours incessants avec l'écriture, par le couplage de ces activités que Sénèque recommandait à Lucilius. Dans un premier temps, nous avons donc voulu analyser le devenir contemporain de ce que Foucault appelle les *hupomnêmata*, en présentant deux exemples très hétérogènes d'aide-mémoires propres à la textualité électronique : la plateforme Renkan de l'IRI, et la *Twittérature* d'Alexander Aciman et Emmet Rensin. Nous avons montré que si ces deux dispositifs rétentionnels étaient a priori sans commun rapport – le premier spatialisant notre lecture d'un texte sous forme de carte heuristique et le second abrégeant les classiques littéraires selon la contrainte d'écriture d'un réseau social –, ils répondent pourtant l'un et l'autre aux trois caractéristiques que Foucault assigne à l'*hupomnêmaton* : tempérance de la lecture par l'écriture, pratique réglée du disparate et appropriation réflexive. Il nous a semblé alors que, par leur orientation pédagogique et tournée vers l'interprétation d'autrui, ces mémoires digitales se rapprochaient de la correspondance, de la

missive qui requiert « l'aide d'autrui dans l'élaboration de l'âme sur elle-même », et qui opère une herméneutique mutuelle puisque « qui enseigne s'instruit »[668]. Tout se passe comme si avec elles, on se rencontrait soi-même en permettant à l'autre de se rencontrer (III.B.1).

Si la littérature nous constitue en lecteurs de nous-mêmes c'est aussi, avions-nous dit avec Ricœur, par notre identification à la cohérence d'un personnage, lui-même identifié par la consistance d'une intrigue. La fiction narrative peut ainsi jouer le rôle d'une médiation qui, depuis l'ailleurs d'une vie imaginaire dotée d'un sens et d'une connexion intime, où le divers accidenté des événements finit par se ranger dans la ligne droite d'un destin, nous permet de relire la nôtre à son image, de lui offrir un modèle d'intelligibilité doté d'une force opératoire. Nos trois temps suivants ont alors interrogé le devenir de cette identité existentielle scellée par la « concordance discordante » à l'heure des œuvres électroniques. Les trois exemples que nous avons sollicités entraient en tension les uns avec les autres : chacun mettait en mots et en images une représentation singulière de l'identité numérique, et offrait au lecteur un modèle singulier d'interprétation de soi-même. Nous avons aussi cherché dans chacun de ces cas à nous concentrer sur l'une des spécificités techniques de la lecture digitale : l'interactivité, la navigation puis la génération. Avec *The Simulator* de Garnet Hertz, nous avons découvert ce que Ricœur aurait appelé un cas déroutant de narrativité : une fiction de la perte d'identité, où le personnage dénué de propriétés et de mêmeté devenait pure discordance, noyée dans la morose concordance d'événements cycliques et répétitifs. Plus proche de l'essai que du récit, *The Simulator* nous livre une méditation profonde et ironique sur l'interactivité comme nouvel être-au-monde, nouveau mode de lecture du monde qui dissout le sujet au lieu de lui donner voix (III.B.2). Avec *Etant donnée* ensuite, nous avons rencontré au contraire un personnage concordant à l'excès, saturé de propriétés que sont les traces numériques récoltées par les algorithmes au gré de sa navigation sur le web. Mais ce sujet-*cloud* reconstitué de toutes pièces par le *big data* n'était justement qu'un personnage, un double artefactuel entièrement rivé à une définition invariante, comme ces caractères risibles dont Bergson faisait le propre du théâtre comique. La traque automatique de la personne faisait barrage à sa saisie herméneutique : il lui manquait le « creux de moi-même », l'ombre improbable où elle respire (III.B.3). Dans ces deux œuvres en fin de compte, le lire numérique échoue à constituer le sujet. Il en fait soit un fantôme écartelé entre les choix insignifiants de l'interactivité, soit une pierre surchargée de propriétés a-signifiantes, comme si « lire » quelqu'un sur le web, le décrire, le cartographier, le mesurer, le prévoir, c'était lui substituer sa propre caricature. Avec notre dernier exemple, la génération combinatoire originale que propose *Google Poetics*,

[668] La première citation est de Foucault (« L'écriture de soi », *op. cit.*), la deuxième est de Sénèque (Lettres à Lucilius, LXXXIV, *op. cit*.).

nous avons donc voulu questionner un autre modèle d'intelligibilité du soi que le récit privilégié par Ricœur. Sans identification à un protagoniste qui se donne à lire comme « synthèse de l'hétérogène », nous avons vu que le sujet-lecteur pouvait s'inventer lui-même comme regard plutôt que comme parcours, comme saisie poétique d'un instant bigarré et éphémère plutôt que comme ré-identification narrative de soi à travers le temps (III.B.4).

Au terme de ces lectures, nous avons ainsi vu apparaître trois grandes figures de la subjectivité numérique, trois modèles d'interprétation de soi à la lumière des nouvelles pratiques littéraires : un Sisyphe éternellement condamné à un vain effort, une Méduse pétrifiante et pétrifiée en elle-même, et un Protée sans cesse capable de se métamorphoser. C'est à partir de ces figures surgies de la lecture que nous voudrions, dans une dernière section, proposer des pistes de réponse aux interrogations qui sous-tendent ce chapitre. La question qui nous occupe, c'est en effet de comprendre en quoi, si le livre a constitué un modèle privilégié de notre lecture du monde et de la vie, une mutation organologique dans les techniques de la textualité peut aller de pair avec une mutation herméneutique. Le surgissement de formes littéraires et pratiques lectrices inédites – interactives, hypertextuelles, génératives – nous oblige-t-il à revoir les grilles interprétatives de notre propre existence ? Qu'est-ce que la transformation de notre rapport au texte nous enseigne sur la métamorphose de notre relation à soi, sur la façon dont on parvient à se lire en lisant les signes d'autrui ? Dans les deux moments qui vont suivre, nous tenterons d'y voir plus clair en méditant successivement sur la pertinence du récit comme laboratoire exemplaire de l'identité personnelle (III.C.1), puis sur les nouvelles « métaphores » existentielles, pour reprendre la notion de Manguel, que suggèrent nos approches numériques du texte littéraire (III.C.2).

1 – Objections à la conception narrative du sujet

Comment se lit-on soi-même à l'heure d'une littérature de l'écran ? Et s'y lit-on toujours ? Nous ne chercherons pas à attribuer à nos cas d'étude une valeur exemplaire qu'ils n'ont certainement pas, ni à inférer quelque généralité à partir des analyses que nous avons tirées de chacun d'eux. En revanche, ils nous ont aidés à progresser dans notre raisonnement, et à mettre en cause, par l'épreuve, les positions de principe à partir desquelles nous avons voulu les appréhender. Dans toute notre deuxième section, nous avons en effet cherché à explorer les nouvelles modalités de constitution de soi qu'offre la fiction à l'heure numérique. Et nous l'avons fait en nous appuyant principalement sur l'herméneutique du sujet que propose Ricœur, dans laquelle nous avons peu à peu mis en évidence deux présupposés : 1) une conception du sujet en tant que recueillement

réflexif, acte de saisie d'une unité de soi au sein du divers de l'expérience sensible et temporelle, et 2) une conception du rôle de la littérature dans cette généalogie du soi qui est essentiellement tributaire d'un genre particulier, d'un certain type d'écrit : le récit. C'est à partir de ce cadre de départ que nous avons essayé d'interpréter les modèles de subjectivation à l'œuvre dans divers exemples de fictions interactives. Mais c'est justement en confrontant ce cadre aux renouveaux techniques et esthétiques de la création contemporaine que nous avons remarqué que les récits que nous avons étudiés, *The Simulator* et *Etant donnée*, ne répondaient pas adéquatement aux conditions qu'assignait Ricœur à une lecture de soi réussie. Dans le premier, la lecture devenue interactive annihilait l'identité pour réduire le sujet à une ombre sans désir, un fantôme dont les choix omniprésents échouent à faire sens. Dans le second, l'idée même d'une « lecture » de soi à l'heure de la navigation numérique était frappée de soupçon, elle devenait antinomique de la saisie éthique de l'altérité subjective. Ces deux exemples surtout s'écartent de la fonction primordiale que Ricœur associait au récit : exprimer « la dialectique concrète de l'ipséité et de la mêmeté », qui « atteint son plein épanouissement » dans la forme narrative[669]. A chaque fois, seule l'une des branches de cette dialectique pouvait définir le personnage : l'ipséité avec *The Simulator* dont le héros était un « qui » interrogatif que ne recouvrait aucun « quoi », la mêmeté avec *Etant donnée* dont l'héroïne était un « quoi » dépourvu de « qui », caractère réifié comme un roc qui a besoin de disparaître, de sortir du royaume de la lisibilité pour se retrouver. Face à ce constat que le récit numérique ne permet pas nécessairement de faire advenir le sujet dans sa dialectique intime, nous avons alors émis l'hypothèse que d'autres formes d'écriture pouvaient peut-être mieux y parvenir. Ainsi notre volonté d'examiner un autre genre – la poésie générative avec *Google Poetics* – partait-elle d'une intuition simple : et si, aujourd'hui, des discours autres que la narration pouvaient nous aider à nous construire et nous interpréter nous-mêmes ? Et si la vie ne se lisait plus comme un roman, mais qu'elle trouvait ses modèles d'intelligibilité dans d'autres types de médiations littéraires ?

Nous chercherons à prolonger cette intuition pour voir jusqu'où elle peut nous mener. Pour ce faire, nous commencerons ici par questionner plus précisément le présupposé de Ricœur selon lequel le sujet ne saurait parvenir à sa conscience réflexive qu'en se lisant soi-même comme un récit, selon lequel la généalogie de l'identité coïncide nécessairement avec sa mise en intrigue. Par la suite, si l'idée du *sujet en tant que récit* est ainsi valide sans être universelle, nous essaierons de proposer un autre modèle de lisibilité du soi qui semble adéquat aux formes de textualité que nous avons examinées.

[669] RICŒUR, P., « L'identité personnelle et l'identité narrative », *op. cit*., p.138.

Si nous pouvons espérons de la littérature qu'elle nous donne sens, écrivait Ricœur dans « Soi-même comme un autre », c'est parce qu'à rebours de la transparence à soi posée par le Cogito, « nous ne nous comprenons que par le grand détour des signes d'humanité déposés dans les œuvres de la culture ». Mais tout en construisant cette greffe de l'herméneutique sur la phénoménologie, en combinant l'idée d'une médiateté mondaine de la conscience de soi à son interprétation dans les signes d'autrui, le philosophe la rend tributaire d'un type de signe particulier et contingent : l'écriture narrative, l'histoire fictive que raconte le récit. Pour Ricœur certainement, ce type de signe n'a rien de contingent. Il épouse la structure essentielle de notre subjectivité, et si le sujet peut se comprendre en se projetant dans un être de fiction dont les péripéties nous sont contées, c'est que sa propre vie est configurée d'une semblable manière, ou du moins peut l'être, gagnerait à l'être, forte de l'éclairage que l'intrigue lui apporte. Le récit ne fait que mettre en lumière quelque chose que nous portons déjà en nous : le fait que nous sommes des êtres temporels, des êtres qui vivent *des histoires* et espèrent peut-être même avoir *une histoire*, des êtres dont le questionnement radical porte sur la consistance de leur identité à travers les épisodes de la vie ; en mettant en lumière *ce* trait spécifique de la conscience, le récit en même temps l'oriente, il invite à se concentrer sur cette potentialité narrative de la conscience au détriment des autres. Cette hypothèse selon laquelle la subjectivité est constitutivement structurée comme un récit, avant que la lecture effective de récits ne révèle et ne renforce cette structure, semble trouver une vérification dans certains travaux de psychologie.

Ainsi par exemple, le psychologue américain Jerome Bruner a soutenu récemment que la narration est l'être-au-monde spécifique de la psyché humaine. Dans son ouvrage *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ? Le récit au fondement de la culture et de l'identité*, paru en traduction française en 2010, Bruner montre ce que l'interprétation de chacune de nos expériences, individuelles ou collectives, doit à la forme du récit. Chacun se lit et se comprend soi-même au moyen de récits intérieurs grâce auxquels il s'approprie ses expériences – chacun, à l'exception de ceux qui souffrent de ce qu'il appelle la dysnarrativie, une incapacité, précisément, à interpréter les événements qui nous arrivent sous forme narrative. Au-delà de ces récits intérieurs et des modèles culturels qui les favorisent, le récit structure aussi nos façons d'être ensemble, de communiquer et de partager. Tout le deuxième chapitre de *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* (« Récit de justice et récit littéraire ») étudie ainsi l'« étrange parenté entre les récits littéraires et judiciaire ». En partant de l'idée, formulée par le juriste Robert Cover, qu'« il ne peut y avoir d'institutions légales ou de prescriptions sans récits qui permettent de les situer et de leur donner sens » (*Nomos and Narrative*), Bruner analyse, en particulier, comment la lutte

juridique contre la discrimination raciale aux Etats-Unis dans les années 1950 s'est nourrie d'un langage narratif, notamment des romans qui contaient les souffrances liées au racisme. Le récit serait donc à la fois une réalité intime de la psychologie et un outil performatif qui nous conduit à modeler notre conscience, au titre d'individu et de société, sur un mode narratif. Nous pensons cependant, pour notre part, que si la subjectivité *peut* être narrative, elle ne l'est pas toujours et ne doit pas nécessairement l'être.

Lors de nos recherches, nous avons pris connaissance d'un texte de Galen Strawson, philosophe analytique et critique littéraire britannique, intitulé « Contre la narrativité ». Il serait intéressant de mettre cet article en débat avec les positions de Ricœur – et sur un autre plan celles de Bruner – à propos du *sujet en tant que récit*, puisque Strawson en montre précisément les limites – non pour dire qu'une telle hypothèse est absolument fausse, mais qu'elle est, justement, contingente et non pas nécessaire.

Dans son article, Galen Strawson commence par distinguer deux conceptions de ce qu'on appelle la narrativité. Si aujourd'hui, « beaucoup s'accordent à dire que les êtres humains perçoivent leurs vie comme des récits, comme des histoires, ou du moins comme des rassemblements ou des recueils d'histoires »[670], cette idée renvoie à deux notions bien différentes : la narrativité psychologique et la narrativité éthique. D'un côté, « la "thèse de la 'narrativité' psychologique" est descriptive, empirique, et porte sur la façon ordinaire dont les êtres humains ordinaires, ou normaux, perçoivent leur propre vie. Nous sommes ainsi faits, semble-t-elle dire, voilà notre nature. Mais cette idée est souvent associée à une thèse normative, que j'appellerai "thèse de la 'narrativité' éthique", selon laquelle il serait essentiel, pour bien vivre et pour acquérir une personnalité vraie ou entière, de se faire une conception narrative (et narrativement riche) de sa propre vie ». Ainsi par exemple, en revenant aux auteurs que nous avons évoqués, la pensée de Jerome Bruner paraît surtout rattachée à la thèse de la narrativité psychologique (l'esprit humain fonctionne « naturellement » de manière narrative, et puise dans l'héritage culturel des récits une matière qui renforce et nourrit cette nature), là où les analyses de Ricœur mettent davantage l'accent sur la narrativité éthique (s'envisager soi-même comme un récit nous aide à mener une vie accomplie, une vie bonne, qui coïncide avec l'exigence d'une unification personnelle). Pour mieux s'en convaincre, relisons quelques passages de *Soi-même comme un autre*. En se référant au philosophe écossais Alasdair MacIntyre, auteur de la notion d'« unité narrative d'une vie »

[670] STRAWSON, G., « Contre la narrativité », traduit de l'anglais par Malika Combes, avec le concours de Marielle Macé, *Fabula-LhT* n°9, « Après le bovarysme », mars 2012 [en ligne], http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=367 (consulté le 28 juillet 2016). Sauf précision, les citations suivantes sont de ce même article.

(*After Virtue*), Ricœur écrit : « Dans une perspective délibérément éthique […], l'idée d'un rassemblement de la vie en forme de récit est destinée à servir de point d'appui à la visée éthique d'une vie "bonne", clé de voûte de son éthique [celle de MacIntyre], comme elle le sera de la nôtre. Comment, en effet, un sujet d'action pourrait-il donner à sa propre vie, prise en entier, une qualification éthique, si cette vie n'était pas rassemblée, et comment le serait-elle si ce n'est précisément en forme de récit ? »[671]. La visée éthique est subordonnée à une visée de sa propre existence comme totalité rassemblée, qui elle-même doit *nécessairement* passer par sa mise en récit. Ce que Ricœur cherche dans la littérature, c'est bien une médiation qui sans forcément rendre la vie plus belle, agréable ou esthétique, l'unifie assez pour qu'elle puisse devenir l'objet d'un jugement éthique : « le récit, jamais éthiquement neutre, s'avère le premier *laboratoire du jugement moral* », et « la littérature est un vaste laboratoire où sont essayés des estimations, des évaluations, des jugements d'approbation et de condamnation par quoi la narrative sert de propédeutique à l'éthique »[672].

Or, le point de vue de Galen Strawson consiste à dire que l'une et l'autre de ces deux thèses – narrativité psychologique et narrativité éthique – sont également fausses. En effet, affirme-t-il, « Il n'est tout simplement pas vrai qu'il n'y ait qu'une seule bonne façon pour les êtres humains de percevoir leur existence dans le temps. Il existe des personnes profondément "non-narratives" et il existe de bonnes façons de vivre qui sont profondément "non-narratives". Je dirais même que la normativité narrative peut entraver la compréhension de soi, condamner d'importantes pistes de pensée, appauvrir nos prises de responsabilité éthiques, inquiéter inutilement et injustement ceux qui ne se reconnaissent pas dans ce modèle narratif, et s'avérer potentiellement destructive dans des contextes psychothérapeutiques ». Galen Strawson ne se borne pas à réfuter l'hypothèse d'une identité narrative : il va jusqu'à la renverser pour montrer qu'elle peut entraîner des conséquences psychologiquement et éthiquement néfastes, se retourner contre les objectifs qu'elle est censée poursuivre. Revenons donc plus précisément sur les objections qu'il propose pour infirmer la thèse de la narrativité naturelle (1) puis celle de la narrativité normative (2), avant d'y ajouter nos propres arguments (3).

1 – Objections à l'encontre de la narrativité psychologique ou naturelle. Si l'idée que la conscience humaine s'envisage comme un récit est fausse, ce n'est pas, pour Galen Strawson, parce qu'elle ne peut jamais se vérifier chez personne, mais plutôt parce qu'elle ne peut pas *toujours* se vérifier, et que l'on universalise à tort un trait psychique propre à certains individus. En fait,

[671] RICŒUR, P., « Le soi et l'identité narrative », *op. cit*., p.187.
[672] RICŒUR, P., « L'identité personnelle et l'identité narrative », *op. cit*., p.139.

il existe selon lui deux façons répandues de faire l'expérience de soi-même dans le temps, deux conceptions distinctes mais tout aussi réelles et légitimes qu'un sujet peut avoir de son identité. On peut certes percevoir notre vie à l'image d'un récit qui se déploie, quand on a ce que Strawson appelle un « tempérament diachronique ». Dans ce cas, « l'on se représente naturellement soi-même comme quelque chose qui était là (plus avant) dans le passé et qui sera là (plus loin) dans le futur ; quelque chose, donc, qui a une continuité diachronique sur un terme relativement étendu, quelque chose qui persiste sur un temps long, peut-être pour toute la vie ». Et ce tempérament est un terreau particulièrement favorable à une identification de soi de type narratif : « Je crois que beaucoup de personnes sont naturellement "diachroniques" et que beaucoup de ceux qui sont "diachroniques" sont également "narratifs" dans leur conception de la vie ». Mais cette possibilité de la subjectivité humaine n'est ni unique ni nécessaire. D'autres personnes au contraire ont un « tempérament épisodique », à l'instar, pour citer quelques écrivains qu'il mentionne en exemple, de Montaigne, Laurence Sterne, Coleridge, Stendhal, Virginia Woolf, J.L. Borges, Fernando Pessoa, Bob Dylan et même Proust et Emily Dickinson. En quoi consiste une telle disposition épisodique ? En ceci que « l'on ne se représente pas soi-même en tant que sujet, comme quelque chose qui était là (plus avant) dans le passé et qui sera là dans le futur. Dans ce cas, on a peu ou pas du tout le sentiment que l'on était là dans le passé et que l'on sera là dans le futur, même si l'on est parfaitement conscient d'avoir une continuité sur le long terme en tant qu'être vivant. Ceux que j'appellerai les individus "épisodiques" ne tendent pas à percevoir leur vie en termes narratifs ». Loin d'être toujours et nécessairement narrative, la représentation que la subjectivité a d'elle-même admet donc d'autres formes possibles, dépendamment de la constitution particulière de chacun. Mais comment décrire plus positivement la disposition « épisodique », et en quoi celle-ci s'oppose à une lecture narrative de soi-même ?

Soulignons d'abord que pour Strawson, la différence entre ces deux dispositions ne recoupe pas des frontières d'ordre culturel ou historique : elles coexistent à toutes les époques et dans toutes les sociétés, et sont tributaires en dernière analyse d'une « variable de différence individuelle ». Ceux qui sont constitués de telle sorte qu'ils se lisent comme un récit, ou comme un roman, se caractérisent par une certaine *impression* et une certaine *attention*. L'*impression*, c'est celle que décrit John Updike dans son autobiographie : « J'ai la sensation persistante, dans ma vie et dans mon art, que je commence à peine… »[673]. C'est donc la « sensation d'être toujours au commencement de sa vie », d'être toujours au début des choses, qui loin d'être la marque exclusive des

[673] John Updike, *Self-Consciousness*, Londres, Deutsch, 1989. Cité par Galen Strawson, *op. cit*.

« épisodiques », est du moins particulièrement saillante chez ces derniers, que seule une différence de degrés sépare des « diachroniques ». Or cette impression de perpétuel commencement n'est pas liée à un défaut, par exemple de mémoire : comme le suggère Strawson, John Updike « a manifestement une excellente mémoire, et un caractère tout à fait constant » d'après sa pratique du souvenir autobiographique. C'est là simplement une « représentation de bon sens, une prise de conscience de la nature véritable de tout rapport au temps, du moins au temps humain », qui rend ce penchant herméneutique tout aussi valable – même s'il est peut-être moins courant – que le penchant narratif. Quant à l'*attention* particulière des personnes épisodiques, Strawson s'appuie pour la décrire sur sa propre expérience, estimant lui-même relever « plutôt » de cette catégorie.

> J'ai un passé, comme tout être humain, et j'ai parfaitement conscience d'avoir ce passé. […] Et pourtant, je ne perçois absolument pas ma vie comme un récit en bonne et due forme, ni même comme un récit sans forme. Absolument pas. Je n'accorde pas non plus un intérêt particulier à mon passé. Ni ne me soucie beaucoup de mon futur. Ce peu d'intérêt pour le passé et le futur est une première manière de présenter cette disposition épisodique. Une autre manière serait de préciser qu'il m'est évident, quand je me perçois ou que je me comprends moi-même comme un sujet, que le passé ou le futur les plus éloignés ne sont pas mon passé ou mon futur, bien qu'ils soient certainement le passé ou le futur de l'être vivant Galen Strawson. Cette façon de présenter les choses est provocante, peut-être choquante, mais je crois qu'elle dit aussi avec justesse la manière dont je me représente moi-même comme "sujet". Je n'ai pas particulièrement le sentiment que "Je" – le Je qui considère maintenant cette question – était là plus avant dans le passé. Et il me paraît certain qu'il ne s'agit pas là d'une absence d'émotion. C'est plutôt un constat factuel de ce que Je suis – de ce qu'est l'entité psychique qui considère en ce moment-même ce problème.

Il s'agit donc d'une attention essentiellement cristallisée sur le présent, sur le Je que j'éprouve et que je suis en ce moment-même, tout en restant par ailleurs conscient dans l'absolu de l'existence du Je qui me précède et de celui qui très certainement me suivra. Cette idée d'une attention non-projetée, qui porte uniquement sur l'immédiateté phénoménologique d'une présence vécue au présent, est confortée par cette réflexion du comte de Shaftesbury que rapporte G. Strawson : « Les métaphysiciens […] conviennent que si la mémoire est ôtée le soi est perdu. Et qu'importe la mémoire ? Qu'ai-je à faire du passé ? Si seulement *tandis que je suis* je suis seulement tel que je devrais être, que m'importe-t-il de plus ? Et je peux bien ainsi perdre mon *soi* à chaque heure, et être vingt soi successifs, ou vingt soi nouveaux, c'est tout un pour moi : pourvu que je

ne perde pas mon opinion. Si je la porte avec moi, il y a un je : tout est bien… Le *maintenant* ; le *maintenant*. Occupons-nous de cela : il est la source de tout »[674]. Strawson cite de nombreux témoignages d'écrivains pour montrer que, malgré ce qu'affirme la thèse de la narrativité psychologique, il existe des *natures* qui ne sont pas narratives, et qui pour autant se perçoivent bel et bien comme des *sujets*. Il n'y a pas de corrélation universelle entre l'accès à une subjectivité réflexive et la mise en intrigue de soi ; et s'il n'y en a pas, c'est parce qu'en dépit de ce qu'avancent « les Métaphysiciens » (pensons par exemple à Locke), la mémoire n'est pas le réquisit de l'identité. La mémoire peut être présente, je peux tout à fait à cet instant avoir *connaissance* des années antérieures et de mon existence dans le passé, mais ce n'est pas nécessairement sur elle que repose ma *perception* phénoménologique de ce que je suis.

2 – Objections à l'encontre de la narrativité éthique ou normative. Le récit n'est pas l'unique mode de représentation de soi. Pour autant, les autres formes de représentation de l'identité (la représentation épisodique en l'occurrence) sont-elles aussi moralement légitimes ? Le rassemblement de son expérience temporelle suivant un fil narratif est-il nécessaire pour aborder son existence selon une visée éthique ? Strawson répond par la négative. Il mobilise deux arguments pour réfuter la thèse de la narrativité normative : a) sa négligence à l'égard de la variabilité des dispositions individuelles, et b) la corrélation abusive qu'elle opère entre saisie narrative de soi et accomplissement éthique.

a) Galen Strawson revient sur un propos de Ricœur que nous avons cité ci-dessus : « Comment, en effet, un sujet d'action pourrait-il donner à sa propre vie, prise en entier, une qualification éthique, si cette vie n'était pas rassemblée, et comment le serait-elle si ce n'est précisément en forme de récit ? ». Et il répond aussitôt : « Mon principal étonnement, ici, concerne ce que signifie concrètement "donner à sa propre vie, prise en entier, une qualification éthique" ; et pourquoi diable, pris dans la variété de l'existence, devrait-on penser qu'il est essentiel de se comporter ainsi ? ». Strawson conteste la portée supposément universelle de la prescription de Ricœur. Celle-ci s'applique à son cas particulier, à sa constitution psychique, mais il serait infondé d'essentialiser cette particularité pour en faire le propre de *toute* conscience. « Il me semble que MacIntyre, Taylor et plus généralement les tenants de la thèse de la narrativité éthique, en réalité, parlent tout simplement d'eux-mêmes », précise-t-il. « Il se peut que ce qu'ils disent soit juste dans leur cas précis, à la fois psychologiquement et éthiquement. Et c'est sans doute là le meilleur projet éthique que des individus ainsi disposés puissent mettre en œuvre ». Ainsi celles

[674] Comte de Shaftesbury, *Exercices*, trad. J. Jaffrot, Paris, Aubier, 1993, cité par Galen Strawson, *op. cit.*

et ceux qui relèvent plutôt d'un naturel diachronique gagneraient-ils à se lire eux-mêmes selon un schème narratif, mais ce n'est pas forcément et même certainement pas le cas des personnes qui relèvent plutôt d'un naturel épisodique. Leur imposer de se lire selon ce même schème, leur prescrire une norme herméneutique qui ne convient pas à leur tempérament propre, serait donc inapproprié : aucune prescription éthique n'est universelle, chacune doit se couler dans le moule d'une singularité psychique.

b) Le deuxième problème de la narrativité éthique, c'est qu'elle établit une corrélation infondée entre ce qui est de l'ordre de la disposition psychologique (qu'elle soit narrative ou épisodique) et ce qui est de l'ordre de la visée éthique. Car « la "narrativité" n'est pas nécessaire à l'examen de soi et de sa propre vie (ni même la diachronicité) ; et il est encore moins évident que l'examen de la vie, que Socrate considérait comme essentiel à l'existence humaine, soit toujours une bonne chose. On peut évoluer et progresser sans aucun retour explicite, en particulier narratif – tout comme les musiciens peuvent progresser grâce à des séances de répétition sans se remémorer ces séances. La question du "bien vivre" est, pour beaucoup, un projet absolument non-narratif. Si certaines façons de se comprendre sont parfois nécessaires pour une bonne vie, elles n'impliquent rien d'autre que la recherche d'une forme qui peut exister sans propension au récit, et qui peut être d'ordre osmotique, systémique, sans mise en scène dans la conscience ». Après avoir récusé l'injonction même des tenants de la narrativité éthique, dans son caractère universalisant, Strawson remet en cause ce qui en est le présupposé fondamental : l'idée que la saisie éthique de la vie repose sur son unification, et que cette unification à son tour repose sur le récit en tant que forme spécifique. En réalité, il n'y a pas de relation de cause à effet entre une certaine façon de se représenter sa vie (narrativement ou non) et la faculté de faire de cette vie une vie bonne ou heureuse. L'auteur passe en revue différents arguments que les avocats de la narrativité adressent à l'encontre de la disposition épisodique, pour les contrecarrer l'un après l'autre. Cette disposition rend-elle malheureux ? « Mais les vies véritablement insouciantes, qui attendent de voir ce qui se passe au jour le jour, sont aussi parmi les meilleures qui soient : vivantes, heureuses, profondes ». Est-elle incompatible avec l'attachement, la responsabilité, la fidélité dans les relations humaines ? Strawson cite le cas de Montaigne, « un grand épisodique, célèbre pour son amitié avec Etienne de la Boétie, et qui jugeait qu'il "ne savait rien faire aussi bien qu'être ami" ; pourtant : "Il n'y a pas d'homme auquel il convienne aussi mal [qu'à moi] de parler de mémoire" ». C'est donc que « le talent ou la disposition à l'amitié ne requièrent pourtant aucune capacité à se remémorer dans le détail des expériences partagées dans le passé, ni même aucune tendance à leur donner de la valeur. Ils se manifestent par ce qu'on est au présent ». En somme, il n'y a pas de connexion intime entre l'herméneutique et l'éthique, entre la

manière dont on se représente sa propre subjectivité et la faculté de rendre sa vie passible d'un jugement moral concernant le bien, le bonheur ou la fidélité. Et cette déconnexion n'est concevable que si, comme Galen Strawson, on cesse d'inféoder l'identité à deux de ses manifestations particulières et contingentes : la mémoire (dans la tradition de Locke) et la forme narrative (dans la tradition de Ricœur).

3 – Objections culturelles et historiques. L'article de Galen Strawson a le grand avantage d'offrir des outils conceptuels fructueux, qui nous aident à mieux mettre en perspective les analyses de Ricœur à partir desquelles nous avons interrogé la lecture de soi à l'œuvre dans la textualité numérique. Outre qu'il permet de situer l'idée du *sujet en tant que récit* dans un geste philosophique plus large (incluant notamment MacIntyre, le médecin et neurologue britannique Oliver Sacks, le philosophe canadien Charles Taylor ou la philosophe américaine Marya Schechtman), il nous invite aussi à faire discuter Ricœur avec lui-même, dans un geste socratique où il s'agit d'interroger ses propres présupposés. C'est surtout cela que nous retenons de « Contre la narrativité » : la volonté de montrer la nature empirique, particulière et variable de ce qui est tenu pour universel et nécessaire dans l'herméneutique ricœurienne ; et les distinctions conceptuelles fécondes (propension diachronique et propension épisodique) grâce auxquelles Strawson donne chair à cette variabilité empirique des manières de se lire soi-même. Nous partageons moins sa vision d'une opposition assez binaire entre deux modèles interprétatifs du sujet, malgré les précautions que prend l'auteur pour en nuancer la netteté (on est *plutôt* épisodique ou *plutôt* diachronique, selon une différence de degré plutôt que de nature : « ces deux façons d'être dans le temps, épisodique et diachronique, sont radicalement opposées, mais elles ne sont pas absolues, ni dépourvues de jeu intérieur »). Deux éléments nous gênent dans cette dichotomie :
a) D'abord, elle est permanente et figée dans le temps, on est *plutôt comme ceci* ou *plutôt comme cela*, mais rien ne permet de rendre compte de la force avec laquelle les événements extérieurs, et surtout les pratiques effectuées tout au long de la vie, peuvent infléchir ou même changer ces dispositions initiales. Il manque à cette opposition toute la dimension de la rencontre : il semble difficile d'y intégrer ce que Foucault appelle les « techniques de soi », les exercices par lesquels on se fait advenir soi-même, ou plus généralement le motif du « souci de soi » qui intègre à la constitution subjective, que Strawson paraît considérer comme scellée une fois pour toutes, les efforts du sujet par lesquels il est toujours capable de se transformer lui-même en s'interprétant. Autrement dit, Strawson semble finalement voir le sujet comme une *substance* et non un perpétuel devenir, ce qui n'est pas infondé en soi (après tout, l'idée que le sujet est un devenir est elle-même un présupposé, un choix philosophique qui peut être discuté), mais entre en tension

avec sa propre défense de la propension épisodique, où il valorise fortement l'appréciation de soi en tant que projet, devenir ou, citant Heidegger, capacité à « se déterminer soi-même comme quelqu'un en se projetant vers une manière d'être possible ». Dès lors, non seulement parce que c'est notre parti-pris théorique mais aussi parce que cela permet de rendre le propos de Strawson plus cohérent avec ses propres hypothèses, nous aimerions introduire une dimension phénoménologique dans sa réflexion herméneutique, une tolérance accordée à tous les moments de rencontre entre le sujet et les événements du monde, qui forment autant de facteurs de variation au sein même des propensions psychologiques qu'il distingue. Seule cette ouverture des « tempéraments » au devenir et au changement permet de rendre compte de l'incidence, par exemple, de la lecture effective de récits, ou de toute autre forme de littérature, sur la façon ou les façons dont on aura tendance à se lire soi-même tout au long des âges de la vie.

b) Le deuxième élément que nous contestons dans la distinction diachronique/épisodique, outre son caractère substantiel, c'est précisément sa binarité. Pourquoi devrait-il y avoir deux et seulement deux modalités d'interprétation de soi ? Cette opposition duelle n'est-elle pas d'ailleurs profondément paradoxale, quand on se souvient que Strawson s'élève contre toute tentative de généraliser le particulier, accusant MacIntyre ou Taylor de transformer leur propre contingence psychologique en loi universelle qui vaille pour toute l'humanité ? Mais n'accomplit-il pas un geste similaire, lui qui se réclame du tempérament épisodique, en affirmant que ce doit être soit l'un soit l'autre – l'autre (la propension épisodique) n'étant convoquée que parce que lui-même a l'impression de se lire de cette manière ? Et si une troisième personne intervenait dans le débat et disait éprouver sa subjectivité comme une peinture, devrait-on en conclure pour autant qu'il existe trois et seulement trois herméneutiques du sujet : le récit, l'épisode et la peinture ? En un mot, le fait d'ajouter *un* autre mode d'interprétation de soi que celui du récit, s'il permet de faire perdre à celui-ci son monopole, règle-t-il pour autant la question ? ou ne fait-il que substituer à une norme arbitraire, un choix entre deux normes tout aussi arbitraires ? Si l'on s'accorde avec les prémisses de l'auteur, selon lesquelles « il n'est tout simplement pas vrai qu'il n'y ait qu'une seule bonne façon pour les êtres humains de percevoir leur existence dans le temps », il faudrait dire alors qu'il existe autant de façons de la percevoir qu'il existe d'individus, voire de périodes dans la vie de ces mêmes individus. L'ennui, c'est que la distinction de Strawson, en radicalisant la coexistence de deux possibles et en la rendant éternelle, empêche de voir à l'avenir surgir de nouveaux modèles de lecture de soi, et n'autorise pas non plus qu'une autre personne, qui n'est ni narrative ni épisodique, ait pour autant un authentique modèle herméneutique qui ne se range dans aucune de ces catégories. La rigidité de cette polarité limite l'étendue de ses variations (en s'intéressant à des « propensions » générales et non aux cas singuliers) autant que l'étendue de

ses mutations (si par exemple une transformation technique avant lieu dans la lecture, ou même une transformation esthétique dans les genres littéraires, ne peuvent-elles pas engendrer de nouveaux modèles de lecture de soi ?).

Nous allons à notre tour proposer un troisième argument à l'encontre des thèses de la narrativité, dont nous espérons qu'il permettra en même temps de surmonter les paradoxes que nous venons de mettre en évidence chez ceux de Strawson.

Pour ce dernier, le fait qu'il existe deux types de dispositions psychologiques à l'égard de notre interprétation subjective ne s'explique par aucun autre facteur que l'individu, et à aucune autre échelle que lui. Ce postulat initial n'est pas démontré, c'est une intuition : « Je soupçonne que les principes fondamentaux des dispositions à l'égard du temps sont "génétiquement" déterminés, et que nous ayons ici affaire à une profonde "variable de différence individuelle" – pour utiliser le langage de la psychologie expérimentale. Si cela est vrai, on retrouvera les variantes individuelles des styles temporels, épisodique ou diachronique, narratif ou non-narratif, dans toutes les cultures ; les mêmes divisions se manifesteront aussi bien dans une "culture de la vengeance", avec ses accents essentiellement "diachroniques", que dans une culture moins tragique ». Curieusement, cet enracinement « génétique », cette fatalité de la donnée innée et immuable est toutefois capable de variations : Strawson ajoute ainsi que « dans la même logique, la disposition exacte d'un individu par rapport à ces distinctions peut varier significativement dans le temps, suivant ce qu'il est en train de faire ou ce qu'il projette, suivant son état de santé, etc. ; et elle peut sensiblement changer avec l'âge ». Mais nous pensons, pour notre part, qu'elle peut aussi changer avec *les âges*, avec l'inscription de l'individu au sein d'une culture qui le transforme à son épreuve, et que les âges et les différentes sociétés peuvent aussi accoucher de nouvelles manières de se concevoir soi-même dans le temps. Le paradoxe de l'article de Strawson est qu'il associe une forme d'individualisme méthodologique (tout dépend de chaque individu particulier, dans sa disposition psychologique, sans que rien au-delà de lui ne puisse rendre compte de ce qu'il est) à une forte généralité normative (*tout* individu peut se comprendre *soit* comme diachronique *soit* comme épisodique). Nous voudrions prendre le parti inverse, et affirmer qu'il y a une infinie diversité singulière des façons de se lire soi-même, mais qu'en même temps il y a des tendances holistiques, globales et supra-individuelles, qui influencent dans leur ensemble ces modèles de lecture sans pour autant les déterminer.

Galen Strawson a sans doute raison de dire que le récit n'est pas la seule manière possible ni la seule manière valable de s'interpréter comme sujet. Tout au long de l'histoire occidentale, on a d'ailleurs pu voir d'autres modèles d'intelligibilité du soi que le récit exister, prospérer et même dominer. Cette diversité historique conforte sa thèse dans une certaine mesure (la narration n'a

pas le monopole sur la compréhension de soi), mais en récuse en même temps le postulat fondamental : la « disposition » individuelle n'est pas une donnée, qui n'a de compte à rendre qu'à elle-même et son propre hasard, mais un acquis qui peut sans cesse être infléchi par une disposition sociale, elle-même tributaire, peut-être, d'évolutions culturelles, techniques, littéraires ou philosophiques. Prenons quelques exemples. Il nous semble en effet que le roman (que Ricœur paraît avoir en tête dans ses analyses du « récit », le roman imprimé et linéaire), a bien constitué le modèle privilégié d'interprétation de nos vies à certains moments de la pensée et des mœurs, dont le paradigme est sans doute *Don Quichotte* ou, bien après lui, *Madame Bovary.* Les destins comiques puis tragiques de ces deux personnages témoignent d'une vive influence de la lecture romanesque, tantôt d'aventures chevaleresques tantôt de romances sentimentales, sur la façon de penser sa propre identité à travers le temps et les expériences de la vie. Ils correspondent aussi sans doute à une représentation du monde relativement centrée sur l'individu, héros de ses actions et qui se construit à leur lumière, et à une conception éthique de la vie comme linéaire, suivant un chemin balisé d'étapes qui en marquent la progression et l'accomplissement (initiation, mariage, ascension professionnelle…) Mais à d'autres moments, ou dans d'autres sphères sociales ou culturelles, d'autres genres littéraires ont pu mieux correspondre à la représentation de l'existence. Ainsi notamment du théâtre, qui a pu tout à fait convenir comme modèle d'interprétation du sujet dans des cadres de pensée où la personne se définit davantage par son rôle, s'identifie en vertu de son appartenance à un tout, une entité au sein de laquelle elle trouve un positionnement relatif. Le paradigme d'une herméneutique théâtrale du sujet pourrait être l'œuvre shakespearienne, avec sa mise en abîme de la vie comme un théâtre. Pensons à la tirade de Jacques dans *Comme il vous plaira* (II, 5) :

> Le monde entier est un théâtre, et les hommes et les femmes ne sont que des acteurs ; ils ont leurs entrées et leurs sorties. Un homme, dans le cours de sa vie, joue différents rôles ; et les actes de la pièce sont les sept âges. Dans le premier, c'est l'enfant, vagissant, bavant dans les bras de sa nourrice. Ensuite l'écolier, toujours en pleurs, avec son frais visage du matin et son petit sac, rampe, comme le limaçon, à contre-cœur jusqu'à l'école. Puis vient l'amoureux, qui soupire comme une fournaise et chante une ballade plaintive qu'il a adressée au sourcil de sa maîtresse. Puis le soldat, prodigue de jurements étranges et barbu comme le léopard, jaloux sur le point d'honneur, emporté, toujours prêt à se quereller, cherchant la renommée, cette bulle de savon, jusque dans la bouche du canon. Après lui, c'est le juge au ventre arrondi, garni d'un bon chapon, l'œil sévère, la barbe taillée d'une forme grave ; il abonde en vieilles sentences, en maximes vulgaires ; et c'est ainsi qu'il joue son rôle. Le

> sixième âge offre un maigre Pantalon en pantoufles, avec des lunettes sur le nez et une poche de côté : les bras bien conservés de sa jeunesse se trouvent maintenant beaucoup trop vastes pour sa jambe ratatinée ; sa voix, jadis forte et mâle, revient au fausset de l'enfant, et ne fait plus que siffler d'un ton aigre et grêle. Enfin le septième et dernier âge vient unir cette histoire pleine d'étranges événements ; c'est la seconde enfance, état d'oubli profond où l'homme se trouve sans dents, sans yeux, sans goût, sans rien.

Une interprétation de la vie comme pièce de théâtre diffère beaucoup d'une interprétation romanesque. Dans l'extrait que nous venons de lire, il n'est pas question d'une quête mais d'une juxtaposition d'actes qui coïncident avec des âges ; la structure temporelle n'y est pas linéaire mais circulaire (le dernier âge est une « seconde enfance » qui revient au premier, où l'on perd tout ce que les autres âges nous ont passagèrement donné). Il n'est pas question pour le sujet de s'identifier à la lumière des événements, actions, péripéties qu'il traverse mais plutôt à la lumière des personnages archétypaux qu'il incarne pour un temps, dont il s'habille puis se dévêtit à la manière d'un costume : « l'écolier », « le soldat », « le juge », « le Pantalon », chacun allant avec son lot de caractères-types qui confinent à la caricature. Enfin, toute la vie ainsi représentée comme une pièce n'a pas d'importance, elle n'est, dit Macbeth à l'acte V, « qu'une ombre en marche, un pauvre acteur / Qui s'agite pendant une heure sur la scène. / Et alors on ne l'entend plus ; c'est un récit / Conté par un idiot, plein de son et furie / Ne signifiant rien »[675]. Il n'y a pas de quête et pas de sens, pas d'enjeu : juste un jeu. D'une toute autre façon, on trouve déjà cette représentation de la vie comme théâtre chez Platon (*Les lois*) et chez Plotin, avec la métaphore que développe le traité 47 des *Ennéades* : dans cet univers, à chacun est assigné un rôle déterminé par un plan providentiel, et ce vaste drame est ordonné par une raison universelle où une harmonie d'ensemble résulte des contraires. Là aussi nous nous identifions en tant que personnage, et là non plus il n'y a pas d'enjeu, ce spectacle est aussi intense qu'il est passager et vain : la mort n'est jamais que provisoire, « c'est comme sur la scène, un acteur qu'on croyait tué va changer de vêtement, et il revient sous un autre masque » ; l'émotion, les pleurs, les cris ne sont alors tour que des masques éphémères qu'endossent nos ombres, sans toucher l'homme intérieur qu'est notre âme[676]. Quel qu'en soit le contexte philosophique et culturel (détachement à l'égard du monde, providence, absence de conception absolue de l'individu qui se définit que par son rôle et son appartenance à un tout supérieur), la lecture de l'existence comme pièce de

[675] La citation de Jacques est extraite de *Comme il vous plaira*, II, 5 ; et cette dernière de *Macbeth*, V, 5.
[676] PLOTIN, *Ennéades*, Traité 47 (ou chapitre III livre 2), « De la providence », trad. M.-N. Bouillet. Les éditions intégrales, bilingues et annotées des *Ennéades* sont disponibles sur le site web de Philippe Remacle, « L'antiquité grecque et latine » [en ligne], http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/enneade32.htm.

théâtre est une forme herméneutique tout autre, mais tout aussi féconde, que le récit de Ricœur ou même l'« épisode » de Strawson.

Ce que nous voulons suggérer par ces exemples, c'est qu'il existe une adéquation entre un modèle de lecture de soi et une certaine épistémè dans laquelle il s'inscrit – un certain rapport entre les mots et les choses, entre soi et l'autre, entre subjectivité et vérité. Le *genre* littéraire à l'aune duquel le sujet se représente à soi-même n'est pas innocent : il véhicule et nourrit un imaginaire existentiel, il le cristallise dans ses particularités formelles, esthétiques, techniques. Il ne s'agit pas de pointer un déterminisme unique à l'œuvre dans la variété de ces modèles d'interprétation de soi. Ce ni l'histoire prise isolément (nos exemples, *Don Quichotte* et *Madame Bovary* pour le roman, Plotin et Shakespeare pour le théâtre, se situent à des époques très éloignées), ni l'aire culturelle, ni la structure socio-économique, qui à elle seule en serait le moteur et en expliquerait l'hétérogénéité. On peut néanmoins entrevoir, là où ces différents facteurs se recoupent et là où ils se combinent, des espaces de représentation du monde cohérents qui délimitent les modèles d'herméneutique de soi qui lui sont plus ou moins adéquats. Ce raisonnement permet de rendre compte de la dimension phénoménologique de nos herméneutiques du sujet, de l'influence des rencontres et objets du monde sur la conscience qui se ressaisit elle-même par leur truchement. Il permet aussi d'ouvrir à l'infini le spectre de nos possibles façons de nous lire, qui, loin d'être cloisonnées à un modèle unique ou à une dualité entre deux modèles, peuvent constamment se réinventer au gré des transformations culturelles et techniques.

En désirant faire un retour sur les œuvres que nous avons présentées dans la section précédente, en essayant d'y faire apparaître une herméneutique du sujet propre à la lecture numérique, nous nous sommes finalement orientés vers une tout autre piste. Notre raisonnement nous a menés à mettre en question le présupposé même qui avait sous-tendu nos analyses : la thèse ricœurienne selon laquelle l'identité personnelle est tributaire d'un rassemblement, ce rassemblement étant à son tour nécessairement tributaire d'une mise en intrigue de sa vie. Les réflexions de Strawson nous ont permis d'envisager une pluralité de modèles de lecture de soi psychologiquement possibles (le récit n'est pas la manière dont *toute* conscience se lit elle-même à travers le temps) et éthiquement légitimes (d'autres modèles interprétatifs peuvent aussi permettre de faire de notre vie l'objet d'un jugement moral). Surtout, elles nous ont invités à cesser d'inféoder l'éthique à l'herméneutique, à un mode déterminé de l'interprétation de soi : il n'est pas nécessaire de percevoir sa vie en entier, d'en lisser les événements dans une continuité romanesque, pour être un sujet responsable de ses actes, pour s'élever à la réflexivité d'un « je » conscient de lui-même. Mais nous sommes ensuite revenus à Ricœur pour contester à leur tour les présupposés de Galen

Strawson, en greffant à rebours une phénoménologie sur son herméneutique. La forme littéraire que prend l'interprétation de soi est en effet médiée par le monde, ce « grand détour des signes d'humanité déposés dans les œuvres de culture » : la conscience, loin d'évoluer dans un solipsisme interprétatif scellé une fois pour toutes avec elle-même, s'enroule toujours à l'altérité des symboles et des rencontres pour accoucher d'elle-même. Nous avons ainsi montré que la « variable de différence individuelle » ne suffit pas à expliquer la diversité des genres à l'aune desquels on est amené à lire notre vie, ces genres s'inscrivant à leur tour dans des espaces culturels, historiques, esthétiques, techniques qui les rendent plus ou moins fréquents et féconds. A partir de là, il est possible d'intégrer ce que Foucault appelait les « techniques de soi » (les exercices spirituels dont la lecture et l'écriture), mais aussi plus généralement l'ordre technique dans toute son empiricité (pratiques et dispositifs de lecture) comme autant de facteurs qui rattachent l'herméneutique du sujet à une forme et à un genre esthétique particulier.

Il devient donc possible, du même coup, de penser que les nouvelles pratiques lectrices éveillées par la textualité numérique suscitent de nouvelles manières de se lire soi-même, qui n'ont plus de compte à rendre aux métaphores de la narratologie classique. Si l'on se demandait plus haut : comment peut-on lire sa vie comme une histoire linéaire, quand l'hypertexte remet en question à la fois la trame et la ligne ?, il s'agirait alors de déplacer la question pour se pencher sur celle-ci : quels sont les nouveaux socles métaphoriques mis au jour par l'hypertexte, au détour desquels on peut désormais lire sa vie ?

2 – Une hypothèse : l'identité poétique

Pour construire une réponse, commençons par revenir sur nos exemples de terrain. Ce que ceux-ci nous ont suggéré, c'est que le récit romanesque dans sa caractérisation ricœurienne n'est pas le modèle herméneutique le plus approprié pour faire éclore l'identité dans son devenir digital. Souvenons-nous que chez Ricœur, tout tient à l'équilibre. Equilibre entre la fragilité du moi et sa rigidité, qu'exprime la dialectique *ipse-idem* chez le personnage ; équilibre entre le caractère extraordinaire de l'événement, dont l'irruption soudaine menace la cohérence de l'ensemble, et sa résorption rétrospective au sein de l'intrigue. Cet équilibre, cette vulnérabilité en clair-obscur du personnage et de son histoire, semblent battus en brèche par les fictions interactives que nous avons étudiées. Le personnage y apparaissait soit comme pure vacuité, fantôme suspendu à une « qui ? » toujours interrogatif qu'aucune propriété ni désir ne saurait stabiliser (*The Simulator*), soit comme pure cristallisation de caractères immuables qui a besoin de sortir du monde lisible,

d'arrêter de se lire soi-même justement, pour se trouver (*Etant donnée*). Entre l'ombre insignifiante et une mise en lumière du soi qui le détruit, on ne trouve pas d'équilibre, comme si celui-ci était déchiré, écartelé entre les deux bords d'une même *hybris*. Nous ne cherchons pas à tirer de loi générale du peu de cas que nous avons examinés, mais cette remarque semble rencontrer certaines tendances majeures de la fiction contemporaine (papier), dans son traitement de l'événement et surtout du personnage.

Nous pouvons aujourd'hui lire de nombreuses œuvres romanesques qui suivent le destin d'êtres extraordinaires, de super-héros qui évoluent dans des sagas populaires d'*heroic fantasy* (*Harry Potter*, *Twilight*, *Le Seigneur des anneaux* ou *La Guerre des étoiles* au cinéma, l'univers de DC Comics et de Marvel Comics en bande-dessinée[677]). Dans ces œuvres, on a affaire à des protagonistes qui ne sont pas des héros mais des super-héros, dont une caractéristique exceptionnelle (sorcier, vampire, pouvoirs magiques) est hypertrophiée au point de le définir entièrement, des personnages rivés à un caractère permanent qui permet de les ré-identifier à chacun des événements qui se présentent, toujours extraordinaires eux aussi. A l'inverse, une partie significative de la production littéraire met au monde des anti-héros, des personnages qui, tels ceux de Michel Houellebecq ou Frédéric Beigbeder en France, Bret Easton Ellis aux Etats-Unis – ou, bien avant, le Bardamu du *Voyage au bout de la nuit* et l'*Homme sans qualités* de Musil –, ne sont définis par rien si ce n'est leur caractère moyen en toute chose, le monde médiocre dans lequel ils évoluent et les réponses ordinairement médiocres qu'ils donnent à ce monde. Ces anti-héros sont des *ipse* sans *idem* ; portés par une quête métaphysique au sein d'une existence où ils ne voient ni sens ni repère, ils n'ont pas de caractère, pas de qualité insigne ou exemplaire qui les distingue du commun des mortels ; même le désir qui frémit encore en eux semble asséché par une horrible routine. Le narrateur d'*Extension du domaine de la lutte* de Michel Houellebecq n'est jamais nommé, il ne se définit par aucun trait caractéristique d'une identité mais uniquement par ses défauts, par tout ce dont il est dépourvu – beauté, dynamisme, entrain, joie quelconque –, et les événements qu'il rencontre sont les anecdotes ordinaires d'un cadre moyen, un schème répétitif que rien ne brise – le seul « événement » du roman, la tentative de meurtre sur la plage qu'il insuffle à son collègue Raphaël Tisserand, échoue lui aussi. Entre l'anti-héros et le superhéros, l'ombre empêtrée dans son malaise de *The Simulator* et la pierre réifiée d'*Etant donnée,* le juste milieu du héros semble ne plus être la norme. Le récit ne donne plus forcément à lire l'équilibre du personnage qui, pour Ricœur, était la clef de voûte du nôtre.

[677] Marvel Comics et DC Comics sont deux maisons d'édition de bandes-dessinées américaines. Marvel Comics a été créée en 1930 et ses personnages sont notamment Spider-Man, X-Men, Ghost Rider, Dardevil, Iron Man ou Captain America. DC Comics a été créée en 1935 avec de premiers super-héros comme Superman et Batman.

Tout se passe en somme comme si la création contemporaine et numérique ne cessait d'élargir la brèche que les « cas déroutants de narrativité » ont ouverte dans la lecture de soi ricœurienne. Pour autant, si elle semble, dans la lignée par exemple du Nouveau Roman, mener une réflexion critique sur les conditions de possibilité techniques et culturelles de la narration classique et de sa valeur herméneutique, une telle « déroute » ne retire pas à la lecture littéraire sa fonction de médiation vers la rencontre de soi-même. La crise du roman linéaire comme modèle heuristique de l'existence contemporaine ne suffit aucunement à éteindre ce qu'Hans Blumenberg a appelé la « lisibilité du monde », et Alberto Manguel la « lecture comme métaphore ». Loin de sombrer dans les poncifs stériles (et certainement erronés) sur une mort du sens dans le monde actuel, il nous semble au contraire que l'épreuve du texte reste plus que jamais une épreuve du sujet. Le propre d'une métaphore absolue, comme l'est selon Hans Blumenberg celle de la « lisibilité du monde », est de pouvoir constamment renaître de ses cendres. Dans son grand ouvrage de 1979, le philosophe allemand montre en effet l'immense variété des formes qu'a pu prendre un même paradigme : le monde que nous habitons, et la place que nous y avons nous-mêmes, sont *lisibles*, nous pouvons les interpréter comme nous interprétons les signes de la langue (et nous pouvons donc aussi les comprendre). Cette lisibilité du sensible a pris des visages très différents. De la bibliothèque divine des « mondes possibles » dans la *Théodicée* de Leibniz à la lecture physiognomonique des visages au XIX^{e} siècle (dont s'inspira Balzac pour ses caractères de la *Comédie humaine*), c'est tout une palette de formes variées qui dérivent d'une même métaphore heuristique, la lecture comme modèle d'appréhension de l'univers et comme garantie de son intelligibilité. Cette métaphore a maintes fois été mise en péril. Elle a d'abord dû se construire, et ne put le faire qu'avec l'avènement d'un « auteur », le Dieu judaïque et biblique, là où il manquait aux Grecs pour avoir une idée culturelle du livre. Elle est entrée en tension avec elle-même, là où le Livre de la Nature et celui de la Révélation sont entrés en rivalité (avec l'idéal romantique d'un livre absolu, témoin du pouvoir démiurgique de l'homme qui réécrit la nature) ; et a parfois semblé s'éteindre (Blumenberg cite le désir flaubertien d'écrire un « livre sur rien », qui n'aurait aucune « attache extérieure » et « presque pas de sujet »[678], signant l'épuisement de la métaphore du lisible dans la désillusion postromantique). Ces crises ne l'ont pas empêché à chaque fois de renaître de ses cendres, comme grandie de ses propres mises en doute, trouvant dans une nouvelle circonstance ou découverte un nouvel aliment pour se fortifier : Blumenberg évoque

[678] « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière ». (FLAUBERT, G., Lettre à Louise Colet, le 16 janvier 1852, *Correspondance*, édition Danielle Girard et Yvan Leclerc, Rouen, 2003).

par exemple le code ADN en génétique, nouvelle figure réveillant le rêve d'une nature écrite dans un langage lisible et compréhensible[679]. Dans un monde où le signe reste omniprésent, sur la Toile comme dans nos relations à autrui, cette « métaphore absolue » est toujours d'actualité. Loin de son extinction, nous voulons alors comprendre les formes nouvelles, naissantes ou renaissantes, à travers lesquelles elle s'exprime aujourd'hui.

L'hypothèse que nous chercherons à développer ici est que le *poème* est l'une de ces formes, et qu'il peut constituer un modèle interprétatif de soi adéquat à l'environnement digital. Pour qu'il y ait un sujet, avions-nous montré ci-dessus, il n'est pas nécessaire qu'il y ait une histoire, le fil d'une vie qui tisse les aventures passées et l'avenir que je projette ; il n'y a pas besoin non plus de se construire en tant que personnage. Il pourrait suffire d'un regard, tel que l'a fait apparaître la création générative *Google Poetics*, une perspective grâce à laquelle le divers de l'expérience converge en un point de vue. Ce que nous avions appelé à cette occasion le « perpétuel printemps », c'est un Je toujours autre à lui-même qu'enfante un certain contact avec le monde, un Je qui advient comme prise de vue photographique sur un ensemble de données linguistiques et perceptives variant à chaque instant. C'est une saisie réflexive de sa propre présence, mettant au jour le « soi » en tant qu'opérateur d'un tressage entre les multiples stimuli du présent sensible selon un angle, une orientation, une proposition signifiante. Il nous semble que non seulement la poésie générative, mais aussi une large part de la création numérique même narrative peuvent donner lieu à cette forme de lecture de soi. Dans les points suivants, nous tenterons de décrire cette « identité poétique » tout en étayant le bien-fondé de notre hypothèse.

1) Définition. D'abord, que désigne-t-on exactement par le « poème » ? Si la textualité digitale nous invite à nous lire à la manière d'un poème plutôt que d'un récit, alors qu'est-ce qui caractérise la spécificité d'une lecture poétique ? Donner à la poésie une définition unique serait une tâche aussi vaine qu'arbitraire. « Les prétendues définitions de la poésie ne sont, et ne peuvent être, que des documents sur la manière de voir et de s'exprimer de leurs auteurs », écrivait Paul Valéry[680]. En réalité, chaque conception de la poésie est peut-être indissociable d'une certaine poétique, si bien que toute prétention à l'universalité serait vouée à l'échec. Dans un essai où il décrit justement *sa* propre façon d'envisager la poésie, le poète français Jean-Michel Maulpoix montre comment l'interrogation sur sa propre nature marque toute entreprise poétique : « l'inquiétude de la poésie sur son essence habite la poésie dès son commencement grec », rappelle-

[679] BLUMENBERG, H., *La Lisibilité du monde*, trad. P. Rusch et D. Trierweiler, Paris, Le Cerf, 2007.
[680] Cité par Jean-Michel Maulpoix, « Qu'est-ce que la poésie ? », http://www.maulpoix.net/definirlapoesie.htm.

t-il en citant Michel Deguy[681]. Suivre cette longue inquiétude et tenter d'en tirer cependant une propriété certaine déborderait largement le cadre de notre mémoire. Loin de définir « la poésie » en général ou ce qui serait le propre de tout texte poétique, nous voulons au moins, pour construire notre raisonnement, dessiner par quelques indices ce qui caractérise une *lecture* poétique telle qu'elle se distingue, notamment, d'une lecture narrative.

a – la **résistance**. Une des caractéristiques de la lecture de poème est certainement qu'elle nous surprend, qu'elle nous déconcerte, qu'elle nous résiste au point qu'il faut redoubler d'attention pour y prendre plaisir. C'est bien ce qu'affirme Paul Valéry en montrant combien, à l'appui de l'exemple de Mallarmé, une lecture poétique s'accomplit dans une autre temporalité et un autre rythme qu'une lecture narrative. A l'inverse de toute utopie de la transparence textuelle, Valéry écrit : « Quant à moi, je le confesse, je ne saisis à peu près rien d'un livre qui ne me résiste pas. Demander au lecteur qu'il tendît son esprit et ne parvînt à la possession complète qu'un prix d'un acte assez pénible ; prétendre, de passif qu'il espère d'être, le rendre demi créateur – mais c'était blesser la coutume, la paresse, et tout intelligence insuffisante »[682]. Loin d'ériger la littérature en amusement ou moyen de « *passer le temps* », une lecture poétique telle celle qu'impose l'œuvre de Mallarmé exige à l'inverse de prendre le temps, un temps dont on éprouve à la fois l'épaisseur et l'embarras, avec tous les obstacles que le poème oppose à une compréhension naturelle comme le serait celle d'un roman dont le suspense nous ferait hâtivement tourner les pages. Ainsi de la poésie symboliste et hermétique : « S'opposant à la résolution instantanée du discours en idées, elle exigeait du lecteur un travail souvent très sensible de l'intellect et une reprise attentive du texte : exigence dangereuse, presque toujours mortelle »[683].

b – la **pluralité**. Outre cette rugosité du texte lu que détaille Valéry, l'herméneutique du poème est solidaire de la saisie d'une essentielle pluralité, qui n'est pas celle de l'histoire avec la variété de ses événements mais celle du sens et des sens. Chaque lecteur d'une œuvre poétique, comme l'a montré le professeur et spécialiste de Cocteau David Gullentops, se confronte en effet à une double multiplicité : celle des signifiés (polysémie) et celle des espaces sensoriels dans lesquels ils s'incarnent. Si l'une et l'autre sont sans doute transversales à tous les genres littéraires, elles sont toutes deux particulièrement exacerbées dans le poème. La polysémie tout d'abord, parce que suivant Gullentops, ce n'est « pas aux concepts analytiques du langage que la pensée créatrice poétique a recours mais à d'autres dimensions expressives du langage, comme la polysémie et les autres possibilités sémantiques combinatoires », et parce que le poème est un « espace

[681] MAULPOIX, J.-M., *ibid*.
[682] VALERY, P., « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé… », *Variété, Œuvres*, Gallimard, Paris, 1957.
[683] VALERY, P., *ibid*.

tensionnel » caractérisé par un « ordre non linéaire, non narratif et non univoquement référentiel »[684]. La pluralité des espaces sensoriels ensuite, parce que le signifiant linguistique est sans cesse mêlé à des signifiants sonores et visuels qui tissent le sens esthétique : le poème est le lieu d'une « conjugaison du matériel verbal du langage et des dynamismes visuels de l'imaginaire », il met en scène la « relation entre le lisuel [néologisme créé par David Gullentops à partir des mots *lisible*, *visuel* et *visible*] et l'auditif, ou le musical, dans l'expression de l'expérience sensorielle »[685]. Cette chair sensible du signifiant graphique et sonore, qu'expriment tout particulièrement la scansion à haute voix ou la forme du calligramme, rejoint l'analyse que fait Roman Jakobson sur le propre du poème : « La poésie n'est pas le seul domaine où le symbolisme des sons fasse sentir ses effets, mais c'est une province où le lien entre son et sens, de latent, devient patent, et se manifeste de la manière la plus palpable et la plus intense »[686]. C'est une différence de degrés qui sépare l'œuvre poétique de l'œuvre narrative, la première étant celle où la polysémie et la matérialité du mot qui traversent toute littérature atteignent leur point de saturation. Cette double multiplicité du sens et des sens va de pair pour Gullentops avec une herméneutique spécifique, qui délaisse l'exigence de rassemblement propre à la narration ricœurienne au profit de l'articulation d'un matériau pluriel : « il s'agit moins de l'unifier que d'en proposer un mode d'articulation, où les sens multiples trouveraient une orientation commune ».

c – la **performativité**. En troisième lieu, si elle ne relate pas le déroulement d'une action comme le ferait un récit, la poésie n'en accomplit pas moins une forme d'action. Dans une réflexion où il s'interroge sur la spécificité du pacte de lecture poétique, l'écrivain et professeur de littérature québécois Joseph Bonenfant commence par identifier la poésie à l'action. Depuis les *Psaumes* d'Israël – « ces prières collectives [qui], le plus souvent constituées en énonciation personnelle, sinon individuelle ("Pitié pour moi, Seigneur, en ta bonté" ; "Des profondeurs, je crie vers toi, Seigneur") nomment régulièrement le destinataire divin, qu'elles veulent émouvoir et rendre agissant, selon sa Toute-Puissance »[687] – jusqu'au poème liminaire des *Fleurs du mal* qui apostrophe le lecteur – « Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère », prenant le destinataire à parti –, Joseph Bonenfant définit avant tout l'énoncé poétique par sa valeur opératoire. Cette performativité s'inscrirait dans la fonction expressive d'une situation d'énonciation ramenée à trois termes : « le *moi*, l'*ici*, le *maintenant* ». C'est tout le système référentiel de la poésie qui

[684] GULLENTOPS, D., *Poétique du lisuel*, Paris, édition Paris-Méditerranée, 2001, p.147.
[685] ANDRIOT-SAILLANT, C., « Lecture de la poésie sous forme d'esquisse », *Fabula*, n°194 [en ligne], http://www.fabula.org/cr/194.php.
[686] JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, trad. Ruwet, t.1, 1963, p.241.
[687] BONENFANT, J., « Pour une lecture pragmatique de la poésie », *Etudes littéraires*, vol.25, n°1-2, 1992, pp.65-82 [en ligne], http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1992/v25/n1-2/500997ar.pdf.

change par rapport à celui du récit : au lieu d'être renvoyée à un ailleurs hypothétique ou fictif, la référence des signifiants prend corps au sein de la situation de communication, avec le pacte d'un « je » lyrique qui se dit au présent, ici même à l'instant où il écrit. La performativité poétique est enfin véhiculée par diverses « stratégies énonciatives », des déictiques aux apostrophes ou à la ponctuation exclamative et interrogative, si bien que « tout poème, en décrivant un état du monde et du moi, ne peut le faire qu'en se créant comme texte et comme discours, autrement dit, qu'en s'énonçant une poétique […]. Comment mieux dire que le texte poétique est langage en acte ? et en interaction ? »[688].

d – la **co-création**. Parce qu'il résiste à toute réception passive et demande une attention redoublée, le poème est aussi chez Valéry un texte toujours co-écrit par l'auteur et le lecteur, un texte qui sollicite une herméneutique créative. Pour Joseph Bonenfant, cette dimension participative signe le propre de la lecture poétique : « C'est vraiment d'une lecture cocréative qu'il faut parler dans une tentative de recherche d'une spécificité de la pragmatique poétique » (plus encore que d'une simple « réception coopérative » dont parle Umberto Eco au sujet du récit). Là aussi c'est une variation de degré et d'intensité qui sépare la cocréation poétique de celle qui est à l'œuvre dans la narration : « Toute lecture, certes, doit recréer, à travers l'espace énonciatif, les éléments de discours qui portent sens et forment message. Devant l'objet poème, cette lecture est littéralement créatrice, au sens où les mises en relation d'éléments formels et de valeurs sémantiques doivent, en dépit des apparences, être créées de toutes pièces ». Ce surcroît participatif imposé au lecteur est sans doute la conséquence des autres spécificités que nous venons de mentionner – la résistance, la performativité, la polysémie et la pluralité des espaces sensoriels exigeant du lecteur qu'il en opère le tissage unitaire –, mais aussi pour J. Bonenfant du caractère particulièrement elliptique du poème (dont l'auteur « ne fournit à son lecteur, et toujours, même dans les textes les plus longs, qu'un minimum d'information »).

e – la **réflexivité**. Pour conclure ces indices non-exhaustifs d'une lecture poétique, revenons sur le propos de Michel Deguy que nous citions en préambule : « L'inquiétude de la poésie sur son essence habite la poésie dès son commencement grec ». Ainsi, renchérit Jean-Michel Maulpoix, « il est aussi dans la vocation de la poésie de travailler sans cesse à *se définir*, se redéfinir »[689]. Peut-être pourrions-nous alors affirmer que cette réflexivité, cette auto-interrogation qui se met en acte et en œuvre, cette énigme qu'elle est pour elle-même n'est pas étrangère non plus à son essence la plus profonde. Et peut-être qu'elle caractérise particulièrement la poésie moderne et contemporaine, comme le suggère Maulpoix :

[688] BONENFANT, J., *ibid*.
[689] MAULPOIX, J.-M., *op. cit*.

> C'est à coup sûr l'un des traits particuliers de la modernité que d'avoir *dégagé* la poésie de motivations extérieures, telles que « la morale » et « l'enseignement », pour la conduire à se pencher de plus en plus sur elle-même : s'observer, se scruter, se décrire… Egarant ses anciens repères, ils l'ont mise hors d'elle-même, hors du vers par exemple, voire hors du poème. Désireuse d'isoler ce qui lui est spécifique, pour savoir davantage ce qu'elle peut et ce qu'elle est, la poésie moderne a exaspéré sa propre dimension *critique.* Plus "problématique" que jamais, elle a engagé elle-même le procès de ses excès, jusqu'à remettre durablement en cause certains de ses plus anciens attributs : l'image, le sentiment, l'espérance, la célébration… Chez quelques-uns de nos contemporains les plus lucides, elle s'est voulue possible autrement : en prenant à rebours les excès et les chimères dont elle avait depuis longtemps fait son ordinaire, sans rien sacrifier cependant de ce rapport singulier à l'inexprimable qu'elle autorise, voire en le renforçant par un implacable travail de mise à nu de la parole[690].

La réflexivité participe donc tant de la nature du geste poétique que de son devenir historique : « Il semble que l'on puisse ainsi observer, au long de la Modernité, une pression croissante du questionnement philosophique dans la poésie : la question de son sens et de sa raison d'être se voit posée par le poète dans la poésie même qui en vient parfois à ne plus exister qu'à travers ces questions ». Mais, précise enfin Maulpoix, « Que la poésie moderne réfléchisse ainsi à haute voix ne signifie pas qu'elle soit devenue *spéculative* (elle l'a largement été aux temps classiques et romantiques), mais qu'elle est plutôt de plus en plus *spéculaire* : toute attachée à la mise en œuvre de la *réflexivité* interne au langage »[691].

Les contours d'un pacte de lecture poétique étant tracés à l'aide de ces propriétés ou intensités particulières – résistance, pluralité, performativité, co-création et réflexivité –, nous voudrions maintenant démontrer qu'il forme un cadre adéquat pour envisager la lecture en environnement numérique.

2) Lecture poétique et lecture numérique. Quels sont les rapports entre la lecture poétique ainsi caractérisée et l'immense variété des œuvres de littérature numérique ? Notre hypothèse est que les pratiques de lecture qu'éveille cette dernière, quel qu'en soit le genre (hypertexte de fiction, génération ou poésie animée), ont une parenté avec les modes de lecture spécifiques au poème. Pour nous en convaincre, il faut revenir sur un certain nombre d'acquis de nos deux chapitres

[690] MAULPOIX, J.-M., *op. cit*.
[691] MAULPOIX, J.-M., *ibid.*

précédents pour les mettre en lumière, et les faire résonner avec les propriétés que nous venons de pointer ci-dessus.

a – la **résistance**. Ce caractère opaque qui selon Valéry caractérise la lecture poétique, surtout celle de Mallarmé dont il montre l'attention créative qu'elle engage, est aussi à l'œuvre dans la littérature nativement numérique que nous avons étudiée jusqu'à présent, dans ses ruptures par rapport à l'horizon d'attente hérité de l'imprimé. C'est ce que nous avions mis en évidence dès la lecture de *La Disparue* au premier chapitre, où nous remarquions les nombreuses résistances que l'œuvre opposait à une compréhension lisse, par lesquelles elle suscitait un effort actif d'interprétation. En s'appuyant sur les travaux de Jauss à propos de l'horizon d'attente, et sur ceux de Michel Charles qui distingue la transparence de la compréhension et l'opacité de l'interprétation, nous avons indiqué que ce texte, par ses innovations formelles et esthétiques (délinéarisation, multimédia, hypertextualité, interactivité), s'inscrivait dans la logique de l'« écart esthétique » qui dérange nos réflexes hérités des topiques et schèmes génériques familiers. C'est par le détour de ce qu'Umberto Eco appelle des « promenades inférentielles », en puisant dans des références intertextuelles connues, que nous sommes parvenus à interpréter le texte sans tout à fait en dissoudre l'illisibilité résiduelle. Patience et effort du lecteur, attention soutenue et changement constant d'horizon marquent la lecture poétique aussi bien que celle d'une œuvre nativement numérique.

b – la **pluralité**. A la diversité des espaces sensoriels mobilisés par le poème répond celle d'une textualité qui tend de plus en plus à devenir multimédia. L'insistance du poète sur les qualités sensibles du signifiant, la musicalité de ses rythmes et de ses rimes, l'allure graphique de l'ensemble de vers qu'il dessine, semble réactivée par un texte électronique qui fidèle à la définition de Barthes, ne se compose pas seulement d'éléments linguistiques mais d'un tissu de médiums d'expression variés : dans les cas que nous avons examinés, ambiances sonores, photographies (*The Simulator*), vidéos (*Etant donnée*), animations ou aquarelles numérisées (*Un conte à votre façon* version Gérard Dalmon). Enfin, la plasticité « patente » du signifiant poétique rejoint ce que Serge Bouchardon appelle l'« esthétique de la matérialité » propre à la création numérique : « Le récit littéraire interactif, qu'il soit hypertextuel, cinétique ou encore génératif, semble reposer davantage que le récit papier sur la matérialité du support. Un récit *imprimé* propose une matérialité qui nous paraît *naturelle*. En revanche, dans le récit littéraire interactif, les conventions de manipulation du dispositif de lecture ne sont pas établies, soit parce qu'elles sont encore en construction, soit parce qu'elles ne pourront pas se *naturaliser* […] Cette matérialité, nombre d'auteurs s'efforcent de l'exploiter à des fins littéraires et artistiques. Ainsi, si la littérature est traditionnellement définie comme "l'usage esthétique du langage écrit", on peut observer dans

les récits littéraires interactifs un déplacement de cet "usage esthétique du langage écrit" vers une esthétique de la matérialité[692]. Cette dernière, dont Serge Bouchardon montre qu'elle peut se manifester au niveau du texte, de l'interface et du support, caractérisait en effet l'expérience de *La Disparue* comme elle semble caractériser aussi celle du poème, où l'enveloppe charnelle du sens quitte sa fonction instrumentale pour participer pleinement de sa vibration.

c – la **performativité**. « Le moi, l'ici et le maintenant » par lesquels Joseph Bonenfant définit l'action poétique se retrouvent dans les différentes œuvres que nous avons rencontrées, dont la fonction référentielle s'actualise à chaque fois au sein de la situation d'énonciation et de réception. C'est peut-être davantage le « moi » du lecteur que celui de l'auteur qui se dit ainsi à même la situation de communication : si dans *The Simulator*, je choisis de prendre un pantalon marron, c'est alors *mon* choix que je lis comme action narrative, choix qui s'opère dans l'acte de lecture et non dans l'ailleurs improbable de la fiction. A partir du moment où elle est interactive, l'histoire que je découvre est celle de mes propres interventions matérielles sur le récit ; celui-ci est accompli en temps réel au lieu d'être rapporté dans une temporalité ultérieure. Contrairement à l'alternative entre deux visées de la conscience que décrivait Sartre au sujet du roman imprimé (« mais il faut choisir : vivre ou raconter »[693]), c'est en un même mouvement que s'enchevêtrent le vécu immédiat de l'action et sa narration – tout comme, dans le poème et la prière, la performativité du dire est en étroite relation avec l'objet du dit.

d – la **co-création**. Cette caractéristique de la lecture poétique que nous avons découverte avec Paul Valéry et avec Joseph Bonenfant se prête particulièrement, comme on l'a examiné tout au long de notre deuxième chapitre, à l'herméneutique renouvelée par la lecture numérique. C'est surtout par le biais de l'interactivité, avions-nous vu, que le lecteur tendait à devenir co-scripteur de l'œuvre, mais pas seulement : le dispositif multimédia lui aussi, en laissant à son destinataire le soin de faire dialoguer et d'articuler une pluralité d'éléments sensoriels, lui donne un rôle de monteur et de metteur en scène. Si nous avons conclu au deuxième chapitre que le lecteur n'est pas pour autant un auteur (ou du moins, qu'il l'est au sens d'*augmentateur* bien davantage qu'au sens d'*augure* et d'initiateur), cette même remarque s'applique tant au poème qu'à la textualité digitale. Dans les deux cas – celui d'une poésie, notamment médiévale et chantée à l'orale, dont Paul Zumthor faisait le creuset d'une lecture « performantielle », et celui d'une œuvre interactive dont il s'agit d'agencer et de faire *jouer* le divers sensible –, le lecteur n'est plus récepteur mais acteur d'une performance, qui se distingue autant de l'original que l'interprétation se distingue de la partition musicale.

[692] BOUCHARDON, S., « Une esthétique de la matérialité », *op. cit*.
[693] SARTRE, J.-P., *La Nausée*, *op. cit*., p.63.

e – la **réflexivité**. Pour faire écho à la réflexivité que Maulpoix attribue à la modernité poétique, nous pouvons nous rappeler des deux types de réflexivité que nous avons dégagés au sujet des créations littéraires numériques. Le premier type, c'est celui que nous avons découvert à l'aide des travaux de Serge Bouchardon sur la valeur heuristique du récit littéraire interactif : celui-ci, en tant que *révélateur*, nous instruit sur les notions fondamentales de l'art narratif qu'il ne cesse de questionner : les rôles respectifs du lecteur et de l'auteur, la frontière entre l'œuvre et l'objet banal, le poids de la contingence technique et du support sur les idéalités littéraires. Outre cette réflexivité proprement théorique (rejoignant les analyses d'Arthur Danto sur l'art contemporain et conceptuel comme profondément motivé par sa propre philosophie), nous avons au deuxième chapitre mis en évidence une réflexivité de type politique, qui fait des conditions de production et de réception de l'œuvre le miroir de la société dans laquelle elle prend place. Qu'elle soit une utopie (II.C.2) ou une hétérotopie (II.C.3), la lecture en milieu numérique devenait le lieu tantôt d'un reflet tantôt d'une transformation des relations sociales qui lui sont contemporaines ; et les modalités humaines de production et de réception du message devenaient un microcosme où se répercute et s'altère la structure d'une société donnée. Ainsi, par sa double réflexivité théorique et politique, la littérature numérique semble épouser le devenir spéculaire que Maulpoix attribue à la poésie moderne. Interrogeant constamment l'essence de la littérature à travers les mutations du support, interrogeant aussi les rapports de pouvoir à l'œuvre dans la circulation du langage, elle paraît habitée par une même « inquiétude » qui forme le matériau de nouvelles explorations esthétiques.

En articulant le « pacte de lecture poétique » esquissé plus haut aux résultats de nos recherches, nous venons donc de montrer en quoi les spécificités de l'œuvre électronique semblent renouer avec une pratique lectrice propre à la poésie. La matérialité du signifiant, le dérangement d'un support inédit qui ôte leur naturalité évidente aux processus de compréhension issus du papier, le retrait de la ligne au profit d'un parcours hypertextuel et multimédia, nous autorisent en effet à rapprocher l'herméneutique de la narration numérique et celle du poème. A partir de là, cherchons à savoir comment celle-ci peut s'articuler à l'herméneutique du sujet contemporain.

3) Lecture poétique et identité poétique. Que serait donc une herméneutique poétique du sujet ? Prenons un exemple. Comment puis-je me rencontrer moi-même à travers un poème comme le « Crépuscule du soir » de Baudelaire ? En lisant ces quatre strophes composées en alexandrins classiques, je m'identifie comme sujet de la situation que l'œuvre me fait sentir, sujet qui n'est pas médié par l'identification à un personnage mais qui s'éprouve lui-même dans l'intensité des sensations que le texte éveille en lui. Je *vois* ce tableau parisien d'une soirée vague et lugubre,

moment où le monde des vices et de la peur reprend le dessus sur le jour docile et civilisé ; mes yeux retrouvent ces « démons malades dans l'atmosphère » et ce ciel qui « se ferme lentement comme une grande alcôve », avec ses noces du plaisir et de l'angoisse ; j'*entends* « les cuisines siffler, / les théâtres glapis, les orchestres ronfler », de cette oreille qui les a déjà entendus hier et ailleurs ; j'entends aussi les malades saisis par le désespoir de la nuit, leurs cris de douleur et leurs gémissements quand « l'hôpital se remplit de leurs soupirs » ; j'*hume* l'odeur de la « soupe parfumée » qui attend de me réconforter dans la chaleur du foyer ; je vis réellement les émotions que ce paysage appelle, la pitié, la colère, le mélange si singulier du confort et du dégoût. C'est toute une conjonction unique d'odeurs et de pensées, de perceptions visuelles, de sons, de sentiments et de ressenti du corps propre, où le hasard de l'instant de lecture se mêle à la projection dans l'espace dépeint, qui fait émerger une conscience d'exister qui est mienne, une conscience propre à ce que *moi* j'éprouve face à la nuit. Ce tableau que dépeint le poème, d'ailleurs, je le connais et le reconnais, pour avoir déjà vécu les perceptions, émotions, sensations internes qu'il me fait goûter à la lecture, et que ce poème me permet de ré-identifier toutes les fois où je les ai déjà goûtées face à un semblable spectacle. Moi aussi, à ma façon, je me dis « Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment, Et ferme ton oreille à ce rugissement », mais pour la fermer d'un silence qui n'appartient qu'à moi et s'adosse au timbre particulier de mes voix intérieures ; tout ce que le tableau donne à sentir, je le ressens physiquement, en l'entremêlant à la chair singulière du moment où je lis le texte avec ses propres aléas, ses bruits de fond et mon humeur, cet arrière-plan d'images que je perçois flou de part et d'autre de la page. C'est dans la rencontre entre l'état de conscience que me procure un paysage suggéré et celui qui définit ma présence à l'heure où je lis le texte, que je saisis mon identité : ce que je suis dans une situation, ce « je » qui rassemble toutes les visées de la conscience et des sens. Je me constitue comme moi-même en tant qu'épreuve immédiate et intime d'une certaine étrangeté du monde[694].

La brève expérience que nous venons de mener permet de faire ressortir quelques traits définissant une interprétation poétique du sujet. Ici, la conscience réflexive ne repose pas sur une *variation* (une « transformation réglée » selon les mots que Ricœur reprend à Aristote), mais sur un *état* (un agencement des diverses données qui se présentent à moi, données sensorielles mais aussi intellectuelles, émotionnelles, imaginatives). Du même coup, l'unité rassemblée du sujet ne coïncide pas avec la cohérence d'une trajectoire temporelle (*diachronique*), mais avec celle d'une saisie instantanée de son être-au-monde (*synchronique*) : le soi comme horizon des multiples objets qu'embrasse la conscience à cet instant. La consistance du moi est alors compatible

[694] BAUDELAIRE, Ch., « Le crépuscule du soir », *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose*, Le Livre de Poche, 2003.

avec sa refonte permanente, puisqu'elle n'est pas tributaire d'une continuité dans le temps, mais s'éprouve comme proposition d'existence qui s'affirme absolument dans une situation donnée. Enfin, le sujet qui se met au monde par la lecture poétique ne se reconnaît pas en tant qu'*histoire* mais en tant que *regard*, point focal qui ordonne et donne sens à la disparité du sensible. L'identité du sujet-lecteur, dans le poème, n'est pas suspendue à l'intrigue mais à l'harmonie entre les rythmes et les images, c'est un sens qui se révèle dans l'unité d'une constellation de perceptions et non pas dans celle d'une série d'événements. La littérature peut ainsi servir de médiation vers une rencontre de soi-même, quand bien même cette médiation ne repose pas sur l'identification à un personnage mais sur l'incarnation de soi dans un paysage.

Nous voyons désormais que le poème peut constituer un authentique modèle d'herméneutique du sujet, qui paraît constituer une alternative crédible à l'identité narrative théorisée par Ricœur et être plus adéquat aux spécificités techniques et esthétiques de la lecture littéraire numérique. Et ce modèle n'en vérifie pas moins les exigences éthiques posées dans « Soi-même comme un autre ». Le sujet accède à une conscience réflexive qui lui permet de se recueillir dans la variété de ses expériences et de se rendre ainsi passible d'un jugement moral ; seulement, cette réflexivité est davantage spatiale que temporelle.

Pour terminer la construction de notre hypothèse – le poème comme modèle herméneutique du sujet numérique –, il reste à s'assurer de son adéquation avec les modes de lecture de soi propres à la sphère digitale. Mais aussitôt, un problème se pose. Comment savoir les manières dont on se lit soi-même aujourd'hui, avec le caractère vague et abstrait que renferme ce « on » que serait le sujet sur la Toile ? Un bon point de départ serait de s'intéresser à la façon dont les techniques contemporaines nous permettent d'*exprimer* nos lectures de nous-mêmes. Dans *La Démocratie Internet*, Dominique Cardon parle à l'heure des réseaux d'une identité plastique et processuelle, comme on le rappelait au premier chapitre : « Ce phénomène accompagne de nombreux aspects de la transformation de l'individualisme contemporain. L'identité personnelle se donne davantage comme un processus que comme un état, comme une activité plutôt qu'un statut. La fabrication identitaire épouse étroitement les potentialités des technologies numériques, dont la plasticité et l'interactivité favorisent ce travail de subjectivation, entendu comme un processus continu de (re)création de soi »[695]. Pour sa part, Marcello Vitali-Rosati, dans son bel ouvrage *Egarements* qui enquête sur les renouveaux numériques de l'identité personnelle, assimile celle-ci à une identité toujours mouvante, contemporaine de sa constitution et qui assume également sa disparité intime :

[695] CARDON, D., *La Démocratie internet*, *op. cit*.

> Et donc c'est quoi, moi ? Ce que je veux être au moment même où je me pose la question. L'identité numérique est virtuelle dans la mesure où elle n'est pas l'ensemble des traces que j'ai laissées et que je n'arrive pas à remettre ensemble : elle est plutôt ce que, en ce moment précis, dans le flux du mouvement, je produis pour être quelque chose. La photo que je choisis maintenant, la phrase à laquelle je pense maintenant, ce que j'aime maintenant, le nom que je décide ici et maintenant[696].

Performative, suspendue à l'immédiateté de l'instant de sa production que disent les déictiques – « Je suis ce que, réellement et concrètement je suis maintenant »[697] –, l'identité numérique est du même coup éclatée, fragmentée entre les divers moments et lieux où elle se fait éclore, mais d'une fragmentation joyeuse, ouvertement reconnue et acceptée comme telle. C'est une identité qui « change à chaque instant », observe Marcello Vitali-Rosati, « et dans des conditions différentes, sur des sites différents, à des moments différents, les productions sont elles aussi différentes : l'identité est multiple, elle se manifeste sous plusieurs formes, plusieurs noms. Comme si chaque action produisait une identité. Il est difficile, et même impossible, d'unifier ces fragments. Mais, dans l'espace virtuel, cette fragmentation n'est pas une source d'angoisse. La pratique identitaire sur Internet se base sur une fragmentation acceptée et c'est cette acceptation qui apaise l'angoisse de l'individuation »[698].

C'est à partir de ces travaux que nous formulons la proposition qui sera la nôtre : ce faisant, le web 2.0 et les réseaux sociaux invitent aussi à une construction *poétique* de soi-même. Regardons cet objet particulier qu'est le « mur » Facebook : j'y dépose une collection d'instants, que moi-même ou mes amis peuvent venir lire et relire comme une mosaïque de « moi-ici-maintenant » sans lien narratif. La galerie de photos n'épouse pas elle non plus une quelconque continuité du sujet à travers le temps : c'est une fresque où s'agrègent des témoignages d'expériences disparates, d'images de moi qui sont à chaque fois celles d'un moi-en-situation, et que l'on peut consulter dans l'ordre de son choix sans viser l'unité d'une transformation réglée ou d'une progression téléologique. Il en est de même pour le « statut », ce court billet par lequel Facebook m'exhorte à formuler mon humeur ou mon activité du moment. Chaque statut est aussi une proposition d'existence ancrée dans le triple déictique « moi-ici-maintenant » – *moi*, ce que je suis en train de ressentir au moment où j'écris avec un pacte implicite de sincérité, *ici* attesté par les données de la géolocalisation, *maintenant* appuyé par le marquage automatique du jour

[696] VITALI-ROSATI, M., *Egarements. Amour, mort et identité numériques*, Hermann, 2014, aussi disponible en version électronique sur *Papyrus* : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/12982/Egarements_Vitali-Rosati.pdf?sequence=1&isAllowed=y, chapitre IV, §9 (« La virtualité de l'identité »), p.111.
[697] VITALI-ROSATI, M., *ibid*., p.111.
[698] VITALI-ROSATI, M., *ibid*., chapitre IV, §10 (« Multiplicité et fragmentation »), p.112.

et de l'heure de publication –, un « moi-ici-maintenant » qui ne vaudra peut-être plus demain mais qui trace fidèlement mon être-au-monde présent, selon une prise de vue instantanée. Je m'identifie à chaque fois par la médiation du monde, par le contact avec un ou plusieurs objets qui se présentent aujourd'hui à ma conscience : le fait d'être avec cette personne en écoutant cette musique, de me dire, me déclarer comme joie ou comme fatigue par une formule concise qui rappelle la *brevitas* de la rhétorique latine. Le statut exprime une lecture de soi vécue sur le mode du haïku, de l'impression brève et fugace qui ne s'enchaîne pas aux autres mais fait sens avec elles à la relecture, ou sur le mode encore d'une identité impressionniste : ce que je suis à cette heure et dans ce paysage, en fonction des couleurs et de l'inclinaison de la lumière.

Avec un réseau social comme Facebook, on découvre donc une fabrique de l'identité solidaire de celle du poème : identité *multimédia* qui exige d'articuler des matérialités multiples (vidéos, billets textuels, photos, émoticons), identité *performative* où chaque écriture invite à une action (clic, like) ou à une réponse (commentaire), identité *co-créée* dans la mesure où le « moi » qui émerge de cette disparité de données est toujours dépendant du regard d'autrui qui le rassemble en tant que tel. Cette multitude de fragments signifiants, de *moi-à-cet-instant* sans progression narrative, n'exclut pas en effet le recueillement propre à une conscience *réflexive*. A la relecture, ces divers états du sujet dans son identité synchronique peuvent s'articuler et résonner de concert tout comme, à la lecture d'un recueil de poèmes, le parcours interprétatif décèle une « cohérence non-unitaire »[699] et une perspective, à défaut d'une intrigue, par où « les sens multiples trouveraient une orientation commune »[700]. Je me découvre et m'expose sur Facebook comme un recueil de poèmes, une série d'impressions sur moi-même et le monde dont aucune linéarité ne lisse les imprévus, mais qui conspirent toutes vers le même horizon qu'est le regard qui en résulte.

S'il y a lieu de penser que le poème est un modèle de lecture de la vie adéquat avec l'imaginaire existentiel du numérique, alors il peut constituer le point de départ de toute une métaphorologie nouvelle. C'est sur cette dernière que nous voudrions refermer nos analyses, en nous bornant à pointer quelques pistes qu'elle pourrait ouvrir. Nous avons souligné plus haut (III.A.3) les métaphores que notre interprétation de soi-même emprunte aux techniques du livre imprimé dans leur empiricité contingente, et en particulier au livre-roman avec ses technologies intellectuelles (page, chapitre), ses catégories de personnages (héros, adjuvant, opposant), et son schéma narratif (situation initiale, péripéties, dénouement). Nous avons vu comment celles-ci, avec leur

[699] GULLENTOPS, D., *op. cit*.
[700] ANDRIOT-SAILLANT, C., *op. cit*.

réalité matérielle et culturelle « de fait », pouvaient structurer l'appareil herméneutique par lequel on rend raison des continuités et ruptures de sa propre existence, comment elles pouvaient contaminer les idéalités que sont le soi ou l'identité personnelle, et comment aussi elles constituaient l'impensé de nombre de théories du sujet-lecteur dont il s'agit de déconstruire le référent implicite. Peut-être alors que, loin de la ligne, du chapitre et de la page ou se conjuguant avec eux, la textualité numérique fait-elle jaillir une nouvelle source de métaphores qui nous aident à mettre en images notre propre présence, où la vie perdrait sa *ligne* de progression ou d'ascension continue au profit du *lien*, de l'aubaine que l'on ouvre vers un moment du soi dont l'ensemble se lit sous forme de réseau ; où le *chapitre* cèderait place au bloc ou *fragment* multimédia qui vaut en tant que tel et non par son intégration dans un projet diégétique ; où la perception d'une totalité vécue n'épouserait plus le déploiement d'une *histoire* mais les multiples entrées qu'articule un *recueil*. Si la médiation de l'œuvre numérique me permet de m'identifier comme poème plutôt que comme récit, c'est toute la matérialité des nouvelles pratiques d'écriture et de lecture qui est alors à l'œuvre dans une nouvelle lecture de soi, quittant la stabilité du caractère pour celle du point de vue, laissant la quête d'une connexion intime de ma vie entière au profit d'une connexion intime à chacun de ses moments. Une étude plus poussée de ces métaphores existentielles empruntées aux technologies de lecture réticulaires serait précoce et pècherait par excès de généralité ; nous avons seulement cherché, ici, à en indiquer la nécessité et un possible point de convergence qu'est l'identité poétique.

C'est en effet cette dernière qui constitue notre proposition de réponse aux problématiques que nous avons soulevées tout au long de ce mémoire et surtout de ce dernier chapitre. Nous avons voulu montrer que l'empiricité des matériaux de lecture de texte, loin d'être anodine, contamine à son tour la lecture que le sujet fait de lui-même, prémisse que nous avons consolidée à l'aide des réflexions de Foucault sur les « techniques de soi », de Ricœur sur la médiation narrative et de Manguel sur la pluralité historique et culturelle des métaphores lectrices. Dans cette dernière section, nous avons cherché à étayer l'hypothèse selon laquelle les bouleversements organologiques et herméneutiques actuels prennent la forme d'une lecture de soi comme regard poétique, et de sa vie comme recueil de poèmes. Cette idée a pris appui sur l'adéquation, que nous venons de mettre en évidence, entre l'expérience de lecture propre à la poésie, l'expérience de lecture renouvelée par la textualité numérique, et l'expression du « soi » que favorisent les dispositifs réticulaires. Peut-être alors que le récit n'a été qu'un moment de la généalogie de soi-même, une des figures de la subjectivité qui va de pair avec une certaine épistémè, un milieu technique, et un imaginaire de la vie. Et peut-être que si la lecture est, comme l'a montré Alberto Manguel,

le creuset de métaphores mettant en image une vision de l'individu et du monde, la figure d'un sujet comme poète vient-elle s'ajouter à celles qu'il a désignées – le voyageur, l'ermite dans sa tour d'ivoire et le rat de bibliothèque –, dans un monde où la relation à soi comme à l'autre est bouleversée par de nouvelles médiations. Le sujet se lirait comme poème et comme poète avec ses multiples visages, avec son besoin d'avoir toujours une voix, une voix entendue pour se dire et chanter son impression du monde, avec son inquiétude et son épanchement émotionnel toujours intense, avec sa capacité à saisir l'absolu d'un présent sans transcendance et sa difficulté, peut-être, à entrevoir sur le long-terme le sens d'une vie qui lui rendrait sa sérénité.

Résultats et questions

Si nos perceptions et conceptions de la vie imitent la représentation que l'art en propose, disait le Vivian d'Oscar Wilde, alors que deviennent-elles quand l'art n'est plus le même, et que toute l'esthétique est bouleversée par de nouveaux matériaux de communication ? Quand les repères sur lesquels s'est longuement appuyée notre herméneutique existentielle ne sont plus ni uniques ni certains, que de nouvelles formes d'expression coexistent avec celles qui one structuré notre regard, faut-il nous résoudre à nous lire nous-mêmes, et à lire autrui, selon des prismes inédits ? Et en particulier, lorsque la grande quête linéaire qui nous a jadis permis d'identifier la vie à un roman, avec ses catégories narratives (une intrigue dont je suis le héros, avec ses retournements et ses péripéties) et ses catégories techniques (le page, le chapitre, le livre) compose avec des alternatives (le fragment, l'hyperlien, le réseau, l'interactivité), qu'en résulte-t-il quant aux métaphores grâce auxquelles nous nous construisons et nous comprenons nous-mêmes ?

Après avoir montré ce que nous enseignait la lecture littéraire numérique sur les métamorphoses du sujet esthétique (chapitre I) et celles du sujet social dans un monde réticulaire (chapitre II), ce troisième chapitre constitue l'aboutissement de nos recherches. Au sein de la problématique générale de ce mémoire – comment les transformations de la lecture nous forment et nous transforment, « nous » en tant que lecteur d'un texte, d'une société et de soi-même –, son objectif a été de tirer des analyses qui précèdent une méditation sur les métaphores littéraires de l'identité. Pour ce faire, notre premier travail a été de construire un cadre théorique qui vérifie l'idée d'un lien entre mutation organologique et mutation herméneutique (**A**). Avant toute chose, nous nous sommes demandés ce que pouvait bien signifier le terme « sujet », ou, à défaut d'une définition

essentialiste, plutôt comment penser la notion de subjectivité *telle qu'*elle puisse être sans cesse le résultat de ses propres pratiques. Il a donc fallu se plonger dans trois herméneutiques du sujet qui attestent du rôle constituant et constitutif des médiations – médiations phénoménologiques des objets du monde, médiations littéraires des textes ou médiations techniques des instruments de lecture – en tant que matrices de subjectivation. Nous avons alors retenu de l'herméneutique foucaldienne l'idée d'un sujet comme devenir et effort, dont le projet est moins de se connaître que de se transformer en se travaillant lui-même grâce aux techniques de soi (lecture et écriture, exercices corporels et spirituels) qui répondent à l'injonction socratique du « souci de soi ». De Ricœur, nous avons retenu l'une de ces techniques de soi qui nous intéressent particulièrement dans ce travail : la lecture littéraire, qui permet au « soi » d'advenir à la lumière des « variations imaginatives » qui l'altèrent par l'identification au personnage d'un récit. Et de Manguel enfin, nous avons retenu l'idée que si la lecture littéraire est un détour qui nous constitue, une prise de distance par rapport à soi qui aide paradoxalement à se trouver, elle est un vivier de métaphores dans lequel puisent les différentes cultures et sociétés pour construire leur identité en se mettant en images. C'est donc à force de détours qu'advient l'intimité du soi, à force de déplacement et d'altérité métaphorique que le « je » se rencontre dans ses pratiques (III.A.1).

Ces recherches nous ont amenés à constater que les différentes herméneutiques que nous avons étudiées cristallisaient leur problématique sur la question de l'identité, que nous avons cherché ensuite à approfondir. En abordant l'articulation entre l'identité personnelle et la médiation textuelle, nous avons pu mettre au jour, chez les différents auteurs que nous avons mobilisés, une commune dialectique entre l'éclatement multiple de l'expérience sensible et temporelle et l'exigence d'un rassemblement unitaire, en lequel consisterait le salut ou au moins la vérité du sujet. Dialectique qui, chez Augustin, permet à la mémoire de surmonter l'écoulement de l'âme dans le temps, qui chez Sénèque interprété par Foucault permet à l'écriture (des *hupomnêmata* ou de la correspondance) de surmonter la *stultitia* d'une lecture abondante et éparse, qui chez Ricœur fait du récit l'outil de rassemblement éthique du « qui » subjectif (III.C.2). Le dernier moment de nos fondations a constitué à articuler ces herméneutiques à un souci organologique, une prise en compte de l'empiricité même des médiations subjectivement constituantes. On a pu montrer en effet que loin d'être dichotomiques, la question du signifié et celle de son corps matériel sont étroitement liées, au point que les technologies particulières du livre papier ont formé un socle métaphorique fécond pour mettre en mots et en images notre existence (III.C.3).

Dans la section suivante, nous avons cherché à mettre ces interrogations à l'épreuve de terrains dont nous questionnions la valeur de modèles herméneutiques (**B**). Nous avons en premier lieu confronté l'analyse foucaldienne des *hupomnêmata* à deux expressions contemporaines de cette

pratique : le dispositif Renkan qui permet de cartographier notre interprétation d'un texte, et le recueil *Twittérature* qui entend rendre les grands canons littéraires accessibles aux modes de lecture contemporains. Entre l'*hupomnêmaton* et la pratique de la correspondance, ces deux cas semblent être des matrices de subjectivation de soi et d'autrui propres à ce que Bernard Stiegler appelle le « temps-lumière », qui entre en tension avec la lente patience réclamée par Sénèque (III.B.1). En second lieu, nous avons cherché à confronter la théorie ricœurienne du récit à des formes textuelles reconfigurées par le numérique. Trois exemples nous ont permis d'interroger l'identité personnelle telle qu'elle est médiée par ses nouvelles pratiques de la lecture littéraire : *The Simulator* de Garnet Hertz (III.B.2), *Etant donnée* de Cécile Portier (III.B.3), puis *Google Poetry* de Sampsa Nuotio (III.B.4). Les deux premiers cas sont des narrations dont chacune ne semble vérifier que l'une des deux branches de la dialectique théorisée par Ricœur – l'identité purement *ipse* du protagoniste-fantôme de *The Simulator*, l'identité purement *idem* de l'héroïne pétrifiée d'*Etant donnée* – ; tandis que le troisième est un recueil de poèmes automatiquement générés par la fonction auto-complétion du moteur de recherche. Au fil de nos lectures, nous en sommes venus à discuter le présupposé tacite de Ricœur à partir duquel nous menions nos analyses : l'assignation de toute lecture de soi à un genre esthétique particulier, le récit.

C'est cette discussion que nous avons continuée dans la section réservée à nos conclusions (**C**). Nous avons d'abord tenté de construire un débat entre la thèse ricœurienne du *moi en tant que récit* et sa réfutation par le philosophe Galen Strawson, qui conteste la validité à la fois psychologique et éthique de l'injonction à se voir soi-même comme une histoire, à rassembler sa vie comme si elle était l'œuvre d'un romancier. A l'intérieur de ce débat, nous avons construit notre propre position qui, tout prenant au sérieux les objections de Strawson, entend cependant greffer une phénoménologie sur son herméneutique, rendre raison de l'expérience concrète du monde dans la lecture de soi qu'il veut réduire à une simple « disposition psychologique » individuelle. Ceci nous a permis d'ouvrir la variété des modèles d'interprétation de soi à des facteurs historiques, culturels et techniques négligés par Strawson, qui seuls peuvent rendre concevables leur devenir et leur renouvellement (III.C.1). A partir de là, la proposition qui a conclu notre travail s'est bâtie sur l'idée d'une lecture de soi poétique, qui serait propre aux spécificités techniques et esthétiques de la textualité digitale. Pour donner corps à cette hypothèse, nous avons d'abord tracé les contours d'un pacte de lecture poétique tel qu'il se distingue de celui du récit, avant de montrer qu'il peut aussi caractériser l'expérience de lecture propre aux œuvres numériques que nous avons étudiées. Cette adéquation entre lecture poétique et lecture numérique a été épaulée par une brève herméneutique de l'expression de soi sur les réseaux sociaux, que nous avons pu également interpréter comme celle d'un sujet qui se dit et s'assemble sous forme poétique, qui

se recueille non comme une histoire mais comme un regard, qui se réfléchit non par l'identification à un personnage mais par l'incarnation de soi dans une situation (III.C.2).

Cette proposition, qui nous a permis à notre tour de rassembler les acquis de nos recherches et de nos précédents chapitres, se veut justement une proposition herméneutique à entendre d'une double manière. Elle est herméneutique au sens où il s'agit de soutenir l'idée du poème en tant que modèle herméneutique ouvert par le devenir numérique de la subjectivité lectrice ; elle l'est aussi, sur le plan méthodologique, au sens où l'on cherche à travers elle à donner sens, à donner une figure symbolique aux transformations qui nous concernent. L'hypothèse du poème comme genre heuristique de lecture de la vie n'est guère qu'*une lecture* des transformations de l'identité et de son rapport aux textes ; lecture qui, si elle veut être cohérente avec toutes nos prémisses, gagnerait à entrer en dialogue avec d'autres lectures. En portant un regard réflexif sur le statut de nos recherches, nous ne pouvons maintenant qu'assumer ce caractère pleinement herméneutique de nos résultats. Face à l'incertitude et à la mise à mal de nos anciens repères interprétatifs, nous avons seulement cherché à donner sens, donner ou redonner du sens à ce qui change grâce à une manière imagée de le penser, persuadés que l'image même contingente donne plus à vivre et à réfléchir qu'un silence déconcerté. C'est toute l'efficacité de la métaphore, efficacité symbolique et heuristique qui a été le fil directeur de notre investigation et nous impose à notre tour, loin de chercher la vérité nue, sans détour et transparente du sujet numérique, de l'approcher à l'aide de métaphores qui n'en seront jamais que l'asymptote.

Conclusion

Une lecture des nouvelles lectures

S'il convient de conclure ici une recherche qui aimerait continuer à se nourrir et à évoluer, nous voulons avant tout revenir à son point de départ : une surprise. Par notre expérience personnelle et notre expérience collective, nous sommes tellement habitués à lire que l'environnement pratique de nos lectures tend à s'estomper sous l'histoire, les délices, les ravissements et les espoirs qu'elle nous procure, si bien qu'il faut un choc esthétique pour que l'importance cruciale de ce dernier se révèle. Derrière nos mécanismes de compréhension familiers, derrière le plaisir pris à tout texte même s'il nous maltraite et nous obsède se trouve, dans un espace d'ombre, tout un monde de matière et de détail, de reliures cousues ou à plats rapportés, d'encre pâteuse, liquide, sèche ou électronique, de techniques d'impression ou d'algorithmes de programmation qui ont l'air d'être aux antipodes des idéalités littéraires et qui pourtant, tiennent les ficelles de nos joies et de nos peines. Notre première rencontre avec les technologies numériques de la lecture s'est donc apparentée à une étrangeté, une étrangeté redécouverte dans ce que tout le monde du livre a paru avoir de nécessaire et dans la dette que notre compréhension de la vie a envers lui : une étrangeté qui a fait naître notre étonnement.

C'est à partir de ce dernier, et dans le but sinon de le dissiper, du moins de l'éclaircir, que nous nous sommes lancés dans ce travail. Si les recherches que nous venons de présenter paraissent peut-être larges, peut-être avides d'explorer les dimensions si protéiformes de notre objet, elles n'en sont pas moins structurellement liées par une question fédératrice qui est allée de pair avec un geste méthodologique. Par notre problématique et par notre méthode, nous avons essayé en effet de proposer une lecture des nouvelles lectures, lecture qui semblable à son objet prend une forme littéraire : celle de la figure. C'est la figure que nous avons cherchée dans les trois pistes ouvertes par ce mémoire : figure de la technique dans son rapport avec l'expérience esthétique au chapitre I (révélateur), figure du microcosme du texte dans son rapport avec le macrocosme social de son temps au chapitre II (miroir), figure de l'œuvre numérique dans son rapport avec la subjectivité qu'elle découvre au chapitre III (poème). La figure, à laquelle Genette a consacré de longues et belles analyses, c'est la forme du fond, la manifestation primordiale de leur réalité indissociable, c'est le fait, selon sa formule que nous avions citée au second chapitre, que « ce que dit l'énoncé est toujours en quelque sorte dédoublé, accompagné par ce que dit la manière

dont il le dit ». Si tout notre travail a consisté à s'intéresser à la chair des mots, au corps absolument singulier des idées et du sens, à la plasticité sensible de toute beauté et de tout imaginaire, alors nous voulions aussi mettre notre processus de réflexion à l'école de cette solidarité intime du dit et du dire, et de ces figures qui l'expriment. C'est pourquoi chacun de nos chapitres, avançant dans sa propre interrogation particulière, a eu pour horizon la recherche d'une figure capable de dire la relation entre la lecture numérique et le sujet contemporain. Cette relation figurée a pris le visage d'une hypotypose au premier chapitre (la lecture digitale comme mise en évidence vive des propriétés de toute lecture littéraire, révélation qui les rend plus frappantes encore) ; d'une métonymie au deuxième chapitre (la lecture digitale comme microcosme exemplaire où se répercutent et s'altèrent les dynamiques politiques de la société réticulaire), et d'une métaphore au troisième chapitre (la lecture digitale comme déplacement et mise en image de l'identité).

Mais, plutôt que de replonger en détail dans les étapes successives de notre raisonnement dont nous avons restitué les moments-clé à chaque fin de chapitre (« Résultats et questions »), nous désirons maintenant insister sur ce qui les rassemble, ce rassemblement qui nous a tant occupés dans les derniers temps de notre réflexion. Et puisque nous nous sommes souciés jusqu'à présent des figures, des genres et des images, ce rassemblement devrait prendre une forme propre qui est celle de l'essai visant à proposer une thèse, avec son intuition fondamentale et ses difficultés, ses apports et les questions irrésolues qu'il soumet à d'autres recherches.

L'intuition de départ, d'abord, pourrait se résumer par la confrontation entre deux idées et deux circonstances. La première idée, c'est celle qu'exposait le narrateur proustien cité en introduction : « Chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même ». La circonstance, c'est précisément ce que Proust appelle ici de façon imagée un « instrument optique », ouvrant un champ lexical de la technique et de la lecture comme technologie du soi qui coïncidait alors, chez lui, avec la technologie imprimée. Si l'ouvrage de l'écrivain est un instrument optique, s'il est, dit-il aussi, un « verre », une lentille, une lunette, c'est que le discernement réflexif de soi-même peut sans cesse être altéré par les qualités empiriques de cet instrument. C'est ce que prouve d'ailleurs le registre métaphorique utilisé par Proust : la vue, toute spécifique à un système du livre lu dans l'intimité du silence, qui s'adresse aux yeux davantage qu'à l'ouïe qu'enchantait jadis la lecture à voix haute, et que retrouvera, bien plus tard, l'œuvre multimédia à l'écran. Autrement dit, la découverte de soi est absolument contemporaine de son instrument de détection, et puisque cet instrument change aujourd'hui, il devrait s'ensuivre que l'on se découvre autrement à la lumière

des textes numériques. La deuxième idée est d'Augustin dans les *Confessions*, narrant comment un lecteur de Saint-Antoine fut transfiguré par sa lecture au point d'être appelé à la conversion : « Il lisait, et il changeait au-dedans ». Quant à la circonstance, c'est celle que nous avions analysée au chapitre III comme une technologie et une praxéologie de la lecture qui s'accomplit pour l'une des toutes premières fois en silence, autorisant dès lors la réception intime et solitaire d'une parole qui n'a plus à passer par l'extériorisation mondaine. Les travaux de Jacques Darriulat nous ont aidés à mettre en relation d'une part, le mouvement d'intériorisation nécessaire à la découvre d'un « moi » métamorphosé par la foi et, d'autre part, le mouvement d'intériorisation corrélative d'une lecture qui se passe à présent de toute déclamation rhétorique. Ces deux complicités – entre la conscience de soi proustienne et son instrument de lecture singulier, entre la renaissance de soi augustinienne et la technique lectrice qu'elle requiert –, ont délimité l'espace de notre réflexion. C'est en explorant la formation et la transformation de soi médiées par l'exercice de la lecture que nous avons interrogé notre objet : l'instrument numérique, qui vient désormais coexister avec l'instrument optique.

Notre cheminement intellectuel à présent ouvert par ce point de départ, nous avons constaté que celui-ci était semé de difficultés. Des difficultés méthodologiques qui ont principalement été de deux ordres : celles qui sont liées à la définition d'un corpus et celles qui ont trait à l'épistémologie disciplinaire. En réalité, ces deux sources d'embûches sont les deux facettes d'une même épreuve, l'épreuve de la pluralité, de l'inépuisable diversité des textes et des références à l'aune desquels nous pouvions construire notre propos. L'une des spécificités de notre travail est bien qu'il est délimité par un objet – la lecture littéraire numérique – ou plus encore par l'articulation entre deux objets – cette lecture et la subjectivité qui l'accomplit –, bien plutôt que par un corpus théorique ou littéraire fermé qu'il s'agirait d'approfondir au maximum pour en tirer les conclusions possibles. Dès lors, le danger qui nous a guettés a été de perdre en consistance à force de percevoir l'immense variété, à la fois des expressions numériques de la lecture avec ses œuvres et dispositifs si hétérogènes, et des outils de réflexion conceptuels qui pouvaient nous permettre de les appréhender. Nous avons donc dû opérer des choix, des choix sélectifs et nécessairement partiels qui auraient affaibli notre travail s'ils n'étaient pas guidés par l'unité d'un point de vue. Ce point de vue étant celui d'une herméneutique textuelle du sujet, c'est lui qui nous a aidés à fédérer, en ce qui concerne nos références théoriques, trois courants de pensée que sont 1) l'herméneutique soucieuse de la phénoménologie des symboles, 2) la pensée de la technique qui permet de comprendre les variations organologiques de notre lecture de soi, 3) l'esthétique et en particulier l'esthétique de la littérature, qui, en se concentrant sur l'expérience que le sujet a de l'œuvre, donne autant d'outils pour aborder l'expérience que par son truchement il a de lui-

même. Ces références et ancrages disciplinaires pluriels répondent donc directement à l'identité spécifique de notre démarche, qui est précisément de les faire dialoguer, de questionner une interprétation de soi qui se tient à la rencontre de l'esthétique et de ses médiums. En ce qui concerne notre corpus littéraire, étant donné le foisonnement créatif toujours vivant qui le caractérise où aucune œuvre a priori n'a plus de portée heuristique qu'une autre, nous avons fait le choix d'épouser cette diversité même, non dans le but de l'épuiser mais de proposer un échantillon exemplaire de cette pluralité. C'est pourquoi nous avons tenté d'étudier au moins une œuvre pour chaque grand genre de la création numérique – poétique ou narrative, hypertextuelle ou générative – afin d'exemplifier un nombre significatif de ses propriétés. Cette même volonté de former un échantillon heuristique a présidé au choix des dispositifs que nous avons retenus, qu'il s'agisse d'espaces numériques de lecture (bibliothèques, réseaux sociaux de lecteurs), d'outils dédiés à l'appropriation du texte en vue du commentaire (Renkan, Ligne de Temps, Textus) et de la recherche (le Répertoire du NT2), ou d'interfaces qui incarnent la nouvelle matérialité de nos lectures (les différents types d'écrans).

C'est non sans se frotter à ces difficultés que nous avons pu faire progresser notre raisonnement en trois temps, qui nous ont menés à certaines conclusions. Nous retiendrons deux d'entre elles en particulier : le premier est la formulation d'un problème, le deuxième est la proposition d'une réponse ou au moins, d'une piste interprétative. Notre tâche principale fut en effet de construire un problème, problème qu'il s'agissait de fonder scientifiquement et de lier à des enjeux spécifiquement contemporains, dans le but d'ouvrir un champ de questionnement qui puisse être mis à l'épreuve de plusieurs examens pratiques. C'est ce à quoi nous nous sommes attelés dans nos différents chapitres, en essayant à chaque fois de construire une armature théorique féconde qui permette d'explorer, dans les domaines esthétique, politique et existentiel, cette liaison que nous cherchions entre les technologies de lecture littéraire et le devenir du sujet. A travers ces sphères variées de la vie humaine, nous avons à chaque fois voulu interroger le poids de l'empiricité du lire sur les modes de représentation du monde et de soi-même, la perméabilité qui se joue entre le monde sensible de l'outil et l'idéalité d'un imaginaire. De ce point de vue, notre premier apport a été d'affirmer la réalité cruciale de ce dialogue à l'heure où de nouvelles façons de lire commencent à enfanter de nouveaux regards sur la subjectivité. C'est donc avant tout un espace d'exploration que nous avons cherché à ouvrir, un prisme de lecture des textualités numériques qui sonde en elles les traces d'une métamorphose de notre rapport à soi, en tant qu'individu ou que société.

La seconde conclusion que nous pouvons mettre en avant au terme de ce travail est qu'en effet, en vertu des expériences textuelles auxquelles nous avons confronté cette question, l'instrument

numérique qu'est devenu « l'ouvrage de l'écrivain » tend à altérer le moi que l'on y découvre. Il s'agit bien de voir cette idée dans toute sa nuance, en gardant à l'esprit que l'on n'en aperçoit encore certainement que les prémices. Ecartant à la fois la thèse d'une indépendance de l'idéalité à l'égard de ses conditions matérielles, et celle à l'inverse d'un déterminisme technique qui ferait ces dernières le moteur unique de toute variation dans l'histoire et les cultures, nous pensons que le « comment » du lire s'inscrit dans une convergence de facteurs qui influencent le devenir du sujet. Ainsi, loin d'affirmer au premier chapitre que l'expérience du texte numérique rompt avec toute l'histoire de la littérature et de l'esthétique, nous avons montré qu'elle les réinstancie l'une et l'autre en une figure spécifique et révélatrice, et que ce qui change véritablement, c'est l'ambiance de réception de l'œuvre, cette « berceuse » portée par mille détails sensibles qui accompagne nos lectures et participe pleinement de notre manière de les vivre. C'est aussi pourquoi, au deuxième chapitre, nous avons dû renoncer à l'utopie du numérique comme radicale révolution sociale qui abolirait les frontières entre auteur et lecteur, producteur et consommateur ou gouvernants et gouvernés, au profit d'une causalité plus nuancée et multiple. Les évolutions propres aux sociétés redessinées par le web se reflètent bien dans les relations entre les acteurs du texte, qui toutefois sont aussi capables de les infléchir à leur tour, nous invitant à entrevoir un rapport circulaire entre les processus esthétiques et ce que Jauss appelle la « création sociale ». C'est ce qui nous a enfin conduits, au troisième chapitre, à réaffirmer l'efficacité symbolique et pratique du texte comme mode de lecture du monde et de soi-même, à maintenir, contre le fatalisme d'une perte de toute forme de certitude dans un univers postmoderne, l'idée que Blumenberg défend sous le nom de « lisibilité du monde ». Le numérique n'a pas rendu le monde illisible, ni frappé d'une incompréhension définitive notre rencontre de l'autre ou de nos propres consciences : avec les nouvelles métaphores qui la sculptent, s'articulant aux nouvelles matérialités de la lecture, la lisibilité de l'être se vérifie seulement à travers des figures inédites. Et parmi ces figures, nous avons choisi d'en étudier une en particulier : la vie comme un recueil de poèmes. C'est en associant à la fois les modes de lecture spécifiques à l'œuvre numérique et l'imaginaire du « soi » véhiculé par les réseaux sociaux que nous avons proposé de regarder la lecture poétique comme une métaphore de l'identité contemporaine.

Tout en nous acheminant vers ces résultats, nous avons en même temps laissé de côté des pistes de réflexion qui permettraient de nourrir le débat ou d'ouvrir d'autres voies d'exploration. Pour certaines d'entre elles, c'est parce qu'il convenait de nous tenir à notre ligne problématique que nous avons déclinée à travers plusieurs sphères d'investigation, pour d'autres, c'est que le recul nécessaire à pousser nos conclusions plus loin nous fait défaut. Ainsi, le travail que nous avons présenté au premier chapitre gagnerait à se combiner à une étude plus vaste sur les autres genres

de l'art numérique (image, musique, réalité virtuelle) pour voir dans quelle mesure nos conclusions – notamment la réunification entre pratique et théorie artistiques que nous avons rapprochée de l'esthétique de Baumgarten – peuvent s'appliquer à d'autres formes d'expression électronique. Nos réflexions du deuxième chapitre resteraient incomplètes si elles ne s'articulaient pas à une enquête approfondie sur l'évolution du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle à l'heure des nouveaux modes d'appropriation textuelle que sont l'interactivité, le commentaire, et les différentes formes de participation des lecteurs au devenir de l'œuvre. L'analyse de l'identité poétique à laquelle nous ont menés nos réflexions devrait, pour sa part, être instruite par des études psychologiques et sociologiques de terrain qui s'intéressent aux façons dont une variété de personnes et de groupes sociaux se représentent effectivement leur existence, afin de mieux donner corps à cet imaginaire de la vie que nous avons tant cherché.

C'est tout notre espoir que d'autres recherches viennent étayer ou contester les pistes de lecture que nous avons proposées ici.

Annexe A – *Un Conte à votre façon*, Raymond Queneau

1 – Désirez-vous connaître l'histoire des trois alertes petits pois ?

si oui, passez à 4

si non, passez à 2.

2 – Préférez-vous celle des trois minces grands échalas ?

si oui, passez à 16

si non, passez à 3.

3 – Préférez-vous celle des trois moyes médiocres arbustes ?

si oui, passez à 17

si non, passez à 21.

4 – Il y avait une fois trois petits pois vêtus de vert qui dormaient gentiment dans leur cosse. Leur visage bien rond respirait par les trous de leurs narines et l'on entendait leur ronflement doux et harmonieux.

si vous préférez une autre description, passez à 9

si celle-ci vous convient, passez à 5.

5 – Ils ne rêvaient pas. Ces petits êtres en effet ne rêvaient jamais.

si vous préférez qu'ils rêvent, passez à 6

sinon, passez à 7.

6 – Ils rêvaient. Ces petits êtres en effet rêvent toujours et leurs nuits sécrètent des songes charmants.

si vous désirez connaître ces songes, passez à 11

si vous n'y tenez pas, vous passez à 7.

7 – Leurs pieds mignons trempaient dans de chaudes chaussettes et ils portaient au lit des gants de velours noir.

si vous préférez des gants d'une autre couleur passez à 8

si cette couleur vous convient, passez à 10.

8 – Ils portaient au lit des gants de velours bleu.

si vous préférez des gants d'une autre couleur, passez à 7

si cette couleur vous convient, passez à 10.

9 – Il y avait une fois trois petits pois qui roulaient leur bosse sur les grands chemins. Le soir venu, fatigués et las, ils s'endormaient très rapidement.

si vous désirez connaître la suite, passez à 5

si non, passez à 21.

10 – Tous les trois faisaient le même rêve, ils s'aimaient en effet tendrement et, en bons fiers trumeaux, songeaient toujours semblablement.

si vous désirez connaître leurs rêves, passez à 11

si non, passez à 12.

11 – Ils rêvaient qu'ils allaient chercher leur soupe à la cantine populaire et qu'en ouvrant leur gamelle ils découvraient que c'était de la soupe d'ers. D'horreur, ils s'éveillent.

si vous voulez savoir pourquoi ils s'éveillent d'horreur, consultez le Larousse au mot « ers » et n'en parlons plus

si vous jugez inutile d'approfondir la question, passez à 12.

12 – Opopoï ! s'écrient-ils en ouvrant les yeux. Opopoï ! quel songe avons-nous enfanté là ! Mauvais présage, dit le premier. Ouida, dit le second, c'est bien vrai, me voilà triste. Ne vous troublez pas ainsi, dit le troisième qui était le plus fûté, il ne s'agit pas de s'émouvoir, mais de comprendre, bref, je m'en vais vous analyser cela.

si vous désirez connaître tout de suite l'interprétation de ce songe, passez à 15

si vous souhaitez au contraire connaître les réactions des deux autres, passez à 13.

13 – Tu nous la bailles belle, dit le premier. Depuis quand sais-tu analyser les songes ? Oui, depuis quand ? ajouta le second.

si vous désirez aussi savoir depuis quand, passez à 14

si non, passez à 14 tout de même, car vous ne le saurez pas plus.

14 – Depuis quand ? s'écria le troisième. Est-ce que je sais moi ! Le fait est que je pratique la chose. Vous allez voir !

si vous voulez aussi voir, passez à 15

si non, passez également à 15, car vous ne verrez rien.

15 – Eh bien voyons, dirent ses frères. Votre ironie ne me plaît pas, répliqua l'autre, et vous ne saurez rien. D'ailleurs, au cours de cette conversation d'un ton assez vif, votre sentiment d'horreur ne s'est-il pas estompé ? effacé même ? Alors à quoi bon remuer le bourbier de votre inconscient de papilionacées ? Allons plutôt nous laver à la fontaine et saluer ce gai matin dans l'hygiène et la sainte euphorie ! Aussitôt dit, aussitôt fait : les voilà qui se glissent hors de leur cosse, se laissent doucement rouler sur le sol et puis au petit trot gagnent joyeusement le théâtre de leurs ablutions.

si vous désirez savoir ce qui se passe sur le théâtre de leurs ablutions, passez à 16

si vous ne le désirez pas, passez à 21.

16 – Trois grands échalas les regardaient faire.

si les trois grands échalas vous déplaisent, passez à 21

s’ils vous conviennent, passez à 18.

17 – Trois moyens médiocres arbustes les regardaient faire.

si les trois moyens médiocres arbustes vous déplaisent, passez à 21

s’ils vous conviennent, passez à 18.

18 – Se voyant ainsi zyeutés, les trois alertes petits pois qui étaient fort pudiques s’ensauvèrent.

si vous désirez savoir ce qu’ils firent ensuite, passez à 19

si vous ne le désirez pas, vous passez à 21.

19 – Ils coururent bien fort pour regarder leur cosse et, refermant celle-ci derrière eux, s’y endormirent de nouveau.

si vous désirez connaître la suite, passez à 20

si vous ne le désirez pas, vous passez à 21.

20 – Il n’y a pas de suite le conte est terminé.

21 – Dans ce cas, le conte est également terminé.

Raymond Queneau, « Un conte à votre façon », *Contes et propos*, Folio Gallimard, préface de Michel Leiris, Gallimard, Paris, 1981, pp.255-259. Texte original en français.

Annexe B – *L'Etranger* de Camus, version Twittérature

Mom dead. Not sure if it was today or yesterday.

At the funeral now. Bored. People seem sad. Text, don't call. This old man was totally schtupping mom!

Funeral took forever. Spotted a woman on the way home. Will see her tomorrow, maybe get lucky.

At the beach, day is hot. I guess I find myself aroused by Marie – I guess.

Jesus, Raymond hit his woman again. Apparently we're friends.

Making omelets. Marie drops L-bomb. Too soon I think! Why must women always play hate 'n' shit?

Work sucks. Boss is such a douche. Don't worry, I'm not moving!!

Marie's gotten over herself. Women. Doing to the beach with Raymond and her.

God, it's hot. Long ride, lunch soon.

DRRRRUNNNKKKKK!!!!!!!!!

Atmosphere heavy, taking a way. Taking the revolver too, Arabs abroad. Still hot and still drunk. Good combination.

The sun is so oppressive and sickening. Becoming mad. Fever from the light, and eyes are tired.

Arab in the distance. Those folks are trouble. KNIFE! THIS SHIT JUST GOT HEAVY!!!

May have shot Arab. Four times. The heat had beaten madness into my brow. Who's got 200 francs for bail?

Trial starting today. Why does everyone tell me I didn't do it? They ask if I am sure.

Just finished my statement. Told it all like it was. Lawyer seems regretful, judge angry, Marie wistful. I am confused.

Priest still bothering me. I feel guilty without knowing it (nor will I ever) then yelled at him until I was called a devil. What a tool.

It is such a burden to see Marie, although it comforts me. She may stop coming one day.

Big day tomorrow. Feeling pretty good. One last favor: please come to the execution. Represent with your howls of hatred.

Found an exit.

Alexander Aciman et Emmett Rensin, *Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, Penguin Books, 2009. Texte original en anglais.

BIBLIOGRAPHIE

Sommaire

I – Philosophie générale……P.430
II – Esthétique et philosophie de l'art……..P.433
III – Théorie politique et sociologie……P.434
IV – Pensée de la technologie et du numérique……...P.437
V – Théorie de la littérature et de la lecture……..P.439
VI – Enjeux de la lecture numérique……...P.441
VII – Œuvres littéraires mentionnées ou étudiées……...P.445
VIII – Ressources diverses……P.447

Remarque

Les ressources que nous recensons ici sont toutes celles que nous avons consultées et citées au cours de nos recherches. La présentation que nous en proposons suit deux spécificités de notre approche.

1 – Si nous nous sommes interrogés sur la catégorisation d'ouvrages, nous avons nous-mêmes fait l'épreuve des difficultés qu'elle suscite lorsqu'il s'est agi de classer en rubriques le corpus trandisciplinaire que nous avons mobilisé. Dans cette bibliographie, les ressources sont moins réparties en disciplines au sens strict que selon des grands champs de pensée, où l'ensemble des rubriques permet de se faire une idée de nos principaux appuis théoriques. En tentant de classer les œuvres, nous nous sommes aperçus en effet qu'un même titre pouvait être rangé à différentes places et que les frontières étaient souvent poreuses. Ainsi par exemple avons-nous choisi, dans la rubrique « philosophie générale », de regrouper en un même ensemble l'épistémologie et la métaphysique, car nombre de penseurs que nous avons cités au sujet de la catégorisation sont à la rencontre des deux disciplines, voire suggèrent (chez Kant) un glissement de la métaphysique vers l'épistémologie (des choses-en-soi vers les conditions de la connaissance). Cette typologie étant dès lors purement indicative, elle ne fait que refléter les grands ancrages de notre démarche et se veut ouverte à la discussion.

2 – Nous avons essayé autant que possible de fournir, quand il y avait lieu, les éditions électroniques des œuvres que nous citons. Ce choix est précisément lié à notre objet, le renouvellement de la lecture à l'heure de l'accessibilité numérique des textes, dont nous avons ici encore essayé de faire l'épreuve à même le processus de recherche. C'est pourquoi nous trouverons dans cette

bibliographie de nombreux hyperliens renvoyant à des éditions électroniques, sous la condition que celle-ci obéisse à plusieurs critères : a) que l'œuvre soit libre de droit, b) que sa version en ligne soit vérifiée et s'inscrive dans une plateforme reconnue, c) qu'elle se rattache à une édition de référence et, le cas échéant, à une traduction préexistante sur papier. Nous avons pris également le parti de citer des ressources provenant de contenus nativement numériques, comme par exemple Wikipédia. Ce choix qui mérite bien sûr d'être discuté s'explique par le fait que nous avons essayé de démontrer, tout au long de notre deuxième chapitre, que des savoirs contributifs peuvent avoir une autorité équivalente à celle qui émane de dispositifs plus classiques, à partir du moment où ils obéissent à une stricte procédure de vérification mutuelle. C'est donc dans un souci de cohérence entre nos hypothèses et nos pratiques que nous avons choisi de nous « fier » à l'intelligence collective, lorsque celle-ci se dote des outils et de la discipline qui lui confèrent une légitimité.

I – Philosophie générale

1/ Métaphysique et épistémologie

ARISTOTE, « Catégories » in *Organon*. *Catégories et De l'interprétation : Organon I et II*, trad. Jules Tricot, Vrin, Paris, 2000.

BENVENISTE, E., « Catégories de pensée et catégories de langue », in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.

BERGSON, H., *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, PUF Quadrige, Paris, 2012. Disponible sur le site des Classiques de Sciences Sociales, http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson_le_rire.pdf.

DARRIULAT, J., « Le Livre XI des *Confessions* », in *Introduction à la philosophie esthétique*, cours de Master II en Esthétique et Philosophie de l'art à Paris-IV Sorbonne (2008), en ligne sur le site http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Augustin/AugustinConfXI.html.

DERRIDA, J., « La Pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972.

DESCARTES, R., Seconde Méditation, *Méditations métaphysiques* (1641), Garnier, Paris.

DESCARTES, R., « Du vrai et du faux » (IV^{e} méditation), *Méditations Métaphysiques*, Flammarion, Paris, 2009.

FRED, M., « Categories in Aristotle », in *Studies in Aristotle*, Dominic O'Meara, Washington, Catholic University Press, 1981, pp. 1-25.

HUSSERL, E., *L'Origine de la géométrie*, trad. et intro. Jacques Derrida, PUF Epiméthée, 2010.

HUSSERL, E., *Recherches logiques*, T.III, Recherche VI : « Eléments d'une élucidation phénoménologique de la connaissance », trad. Hubert Elie, Lothar Kelkel et René Schérer, PUF, Paris, 1963.

LEIBNIZ, G. W., Préface des *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, Garnier Flammarion, Paris, 1966.

PLATON, *Le Phèdre*, traduction Mario Meunier, édition électronique sur Wikisource, [en ligne] https://fr.wikisource.org/wiki/Ph%C3%A8dre_(Platon,_trad._Meunier).

PLOTIN, *Ennéades*, Traité 47 (ou chapitre III livre 2), « De la providence », trad. Bouillet. Les éditions intégrales, bilingues et annotées des *Ennéades* sont disponibles sur le site web de Philippe Remacle, « L'antiquité grecque et latine » [en ligne], http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/plotin/enneade32.htm.

POINCARE, H., *L'Invention mathématique*, conférence à l'Institut Général Psychologique, Paris, 1908 [en ligne], https://archive.org/stream/linventionmath00poin#page/n1/mode/2up.

STRAWSON, G., « Contre la narrativité », traduit de l'anglais par Malika Combes, avec le concours de Marielle Macé, *Fabula-LhT* n°9, « Après le bovarysme », mars 2012 [en ligne], http://www.fabula.org/lht/9/index.php?id=367.

UEXKÜLL, J. Von, *Mondes animaux et monde humain*, suivi de *Théorie de la signification*, trad. P. Muller, illustration G. Kirszat, Paris, Denoël, 1965.

2/ Phénoménologie et herméneutique

BLUMENBERG, H., *La Lisibilité du monde*, trad. P. Rusch et D. Trierweiler, Paris, Le Cerf, 2007.

BLUMBENBERG, H., *Naufrage avec spectateur : paradigme pour une métaphore de l'existence*, L'Arche, Paris, 2014.

FOUCAULT, M., *Herméneutique du sujet*, cours au Collège de France, première leçon, texte disponible sur le site des archives Michel Foucault, [en ligne] http://michel-foucault-archives.org/?Cours-au-College-de-France-L.

FOUCAULT, M., « L'écriture de soi » in *Corps écrit* n°5, 1983, repris dans *Dits et écrits II*, Gallimard, 2001.

FOUCAULT, M., « Les techniques de soi » (« Technologies of the Self », Université du Vermont, 1982, trad. F. Durant-Bogaert, in HUTTON, P.-H., GUTMAN, H., et MARTIN, L.-H., *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, Anherst, The University of Massachusetts Press, 1988, pp.16-49, repris dans *Dits et écrits* vol. IV, n°363, Gallimard, Paris.

IHDE, D., *Experimental Phenomenology – An Introduction*, SUNY Press, 1986.

LEVINAS, E., *Ethique et infini*. *Dialogues avec Philippe Nemo*, Fayard, Paris, 1982.

LEVINAS, E., *Totalité et infini : essai sur l'extériorité*, Poche, Paris, 1990, t.1, ch. III.

LYOTARD, J.-F., *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

MANGUEL, A., *Le Voyageur et la tour. Le lecteur comme métaphore*, traduit par Christine Le Bœuf, Actes Sud, 2013.

MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, chapitre « La Spatialité du corps propre et la motricité », p.147, édition numérique sur le site des *Classiques des sciences sociales* [en ligne] http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/phonomenologie_de_la_perception/phonomenologie_de_la_perception.html.

METAIS, F., *Toucher l'autre par le monde, approche phénoménologique, éthique et érotique de la technologie*. Thèse présentée pour l'obtention du grade de Docteur de l'UTC, sous la direction de François-David Sebbah et soutenue le 31 mai 2013, p.12.

RICŒUR, P. *Le Conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Points, Paris, 2013.

RICŒUR, P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Points Essais, Paris, 1998.

RICŒUR, P., *Soi-même comme un autre*, cinquième et sixième études, Seuil, Paris, 1990.

SEBBAH, F.-D., « Visage de clone », *Presses Universitaires de France*, « Les études philosophiques », 2006/3, n°78, pp.353 à 366.

VITALI-ROSATI, M., *Egarements. Amour, mort et identité numériques*, Hermann, 2014, aussi disponible en ligne sur *Papyrus* : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/12982/Egarements_Vitali-Rosati.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

3/ Ressources variées (éthique, histoire culturelle, sciences humaines…)

ARTISTOTE, *Ethique à Nicomaque*, Livre VI, Chapitre 4, traduction Pascale-Dominique Nau, Rome, 2014 [en ligne], https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89thique_%C3%A0_Nicomaque/Livre_VI.

BENVENISTE, E., *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Editions de Minuit, 1969.

HUIZINGA, J., *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), Gallimard, Paris, 1988.

LACAN, J., *Le Séminaire*, Livre V du Séminaire, *Les Formations de l'inconscient* (1957), Seuil, Paris, 1998.

LEVI-STRAUSS, C., « L'efficacité symbolique », *Revue de l'histoire des religions*, vol.135, n°1, p.5-27 (1949), republié dans le premier volume d'*Anthropologie structurale*.

PANOFSKY, E., *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. et postface Pierre Bourdieu, Les Editions de Minuit, Paris, 1967.

ROUSSEAU, E., *Emile ou de l'éducation*, GF, Paris, 2009. Livre IV, « Profession de foi du vicaire savoyard », §1038.

II – Esthétique et philosophie de l'art

1 – Fondements de l'esthétique

BAUMGARTEN, A. G., *Aesthetica*, trad. J.-Y. Pranchère.

DUBOS, J.-B., *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Pierre Jean Mariette, 1733, disponible sur Wikisource [en ligne], https://fr.wikisource.org/wiki/R%C3%A9flexions_critiques_sur_la_po%C3%A9sie_et_la_peinture.

KANT, E. *Critique du jugement*, trad. J. Barni, Librairie philosophique de Ladrange, Paris, 1846, [en ligne] http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/Kant_Critique_du_jugement.pdf.

LA FONT DE SAINT YENNE, E., *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, Chez Jean Neaulme, 1747, édition numérisée sur Google Books.

MALINOWSKI-CHARLES, S., « Baumgarten et le rôle de l'intuition dans les débuts de l'esthétique », *Les Etudes Philosophiques*, 2055/4 (n°75), pp. 537-558 [en ligne], https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2005-4-page-537.htm.

MARCUSE, H., *La Dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste*, Seuil, Paris, 1979.

RACINE, J., Préface de *Bérénice*, Les Classiques Hachette, 2006.

2 – Esthétique contemporaine (continentale et analytique)

AZIOSMANOFF, F., *L'Art numérique (Living Art)*, CNRS Editions, Paris, 2010.

BENJAMIN, W., *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*, trad. F. Joly, Payot, Paris, 2013.

BESSON, C., *Abductions : treize essais sur des œuvres du temps présent suivi de L'œuvre et son interprétant*, Genèse, Mamco, 2006.

DANTO, A., *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia Classics in Philosophy, 2005.

GOODMAN, N., *Languages of art*, Hackett Publishing Company, 1976.

GOODMAN, N., *Manières de faire des mondes*, trad. Marie-Dominique Popelard, Gallimard, 2006.

LICHTENSTEIN, J., Cours sur la philosophie et l'histoire des discours sur l'art, Paris-IV Sorbonne, Master I en Esthétique et philosophie de l'art, semestre d'automne 2008.

LYOTARD, J.-F., « Quelque chose comme : “communication… sans communication” », *L’inhumain. Causeries sur le temps*, Klincksieck, 2014, p.109.

QUINZ, E., « La condition de recherche. L’art programmé et le design critique : deux méthodologies paradoxales », colloque « Méthodologies recherche-création » organisé les 19, 20 et 21 mars 2014 à l’Université du Québec à Montréal (UQAM).

VALERY, P., *Degas Danse dessin*, Folio Essais, Paris, 1998.

WILDE, O., « Le déclin du mensonge », *Intentions*, trad. Dominique Fernandez, Editions Complexe, coll. « Le Regard Littéraire », Bruxelles, 1986.

III – Théorie politique et sociologie

1 – Philosophie politique

AGAMBEN, G., *Qu’est-ce qu’un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Payot & Rivages, Paris, 2007.

ARENDT, H., « Qu’est-ce que l’autorité ? », in *La Crise de la culture*, trad. Patrick Lévy (dir.), Folio Gallimard, 1989, Paris.

DERRIDA, J., *Force de loi*, « Du droit à la justice », Editions Galilée, Paris, 2005.

FOUCAULT, M., « Des espaces autres », Conférence au Cercle d’études architecturales, 14 mai 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp.46-49.

FOUCAULT, M., « Le sujet et le pouvoir », *Dits et écrits*, vol. IV, *1980-1988*, n°306, Gallimard, Paris.

LE CROSNIER, H., et BESNIER, J.-M., « Le numérique peut-il aider à résoudre les inégalités qu’il engendre ? », CIPPA – Séminaires IGEP, vol.1, 2013-2014, n°5, disponible sur http://cippa.parissorbonne.fr.

MARX, *Contribution à la critique de l’économie politique*, Edition la Pléiade, 1859.

PLEKHANOV, G., *Questions fondamentales du marxisme*, Paris, Editions sociales, 1927.

ROUVROY, A. et BERNS, Th., « Gouvernementalité algorithmique et perspectives d’émancipation. Le disparate comme condition d’individuation par la relation ? », *Réseaux*, 2013/1, n°177, pp.163 à 196.

ROUVROY, A., « De la gouvernementalité algorithmique de fait à l’état de droit qu’il nous faut », Communication présentée au séminaire Digital Studies organisé par l’IRI, séance du 7 octobre 2014. Compte-rendu en ligne : http://digital-studies.org/wp/antoinette-rouvroy-et-bernard-stiegler-07102014/.

STIEGLER, B., « Du temps-carbone au temps-lumière », in ARS INDUSTRIALIS, *Pour en finir avec la mécroissance*, Flammarion, Paris, 2009.

WEBER, M., « La domination légale à direction administrative bureaucratique », *Economie et Société*, Plon, 1971, Paris.

2 – Sociologie

ANGENOT, M. et ROBIN, R., *La sociologie de la littérature : un historique*, Ciadest, coll. « Discours social », Montréal, 1993, disponible en ligne : http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/26-la-sociologie-de-la-litterature-un-historique.

BELIN, E., *Une Sociologie des espaces potentiels. Logique dispositive et expérience ordinaire*, Préface de Daniel Bougnoux, De Boeck Université, Bruxelles, 2002.

BELL, D., *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, trad. Marie Martignon, PUF, Paris, 1979.

BOURDIEU, P., avec WACQUANT, L., *Réponses : pour une anthropologie réflexive*, Paris, Seuil, 1992, p.73.

BOURDIEU, P., *Choses dites*, Les Editions de Minuit, Paris, 1987, p.168.

BOURDIEU, P., « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1991, vol.89, n°1, pp.3-46.

BOURDIEU, P., « La représentation politique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°36-37, 1981.

BOURDIEU, P., « Quelques propriétés des champs », *Questions de sociologie*, Les Editions de Minuit, 1984.

CARDON, D., « Histoire et démocratie à l'heure du numérique », Communication lors du séminaire « Digital Studies » organisé par l'IRI, séance 3 (21 octobre 2014). Compte-rendu publié en ligne : http://digital-studies.org/wp/wp-content/uploads/2015/01/Compte-rendu-21-octobre-2014.pdf.

CARDON, D., « Dans l'esprit de PageRank. Une enquête sur l'algorithme de Google », *Réseaux*, 2013/1, n°177, pp.63-95.

CARDON, D., *La Démocratie internet : Promesses et limites*, Seuil, Paris, 2010.

FLICHY, P., *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Seuil, Paris, 2010.

LUSSAULT, M., « L'instrument sanitaire. Rôle et valeurs de la santé publique dans les politiques territoriales tourangelles », in FASSIN, D., *Les Figures urbaines de la santé publique. Enquête sur des expériences locales*, La Découverte, Paris, 1998.

MAILLE, C., « Approche intersectionnelle, théorie postcoloniale et questions de différence dans les féminismes anglo-saxon et francophone », *Politique et Société*, vol. 33, n°1, 2014, pp.41-60 [en ligne], http://erudit.org/revue/ps/2014/v33/n1/1025586ar.pdf.

3 – Sciences de l'information et de la communication

ANGER, I. et KITTL, C., « Measuring Influence on Twitter », Proceedings of the i-KNOW'11 – 11th International Conference on Knowledge Management and Knowledge Technologies, Article n°31, 2011 [en ligne], http://www.l2f.inesc-id.pt/~fmmb/wiki/uploads/Work/misnis.ref07.pdf.

BONENFANT, M., Communication sur la notion de « profil » présentée au séminaire Editorialisation co-organisé par l'IRI (Nicolas Sauret) et l'Université de Montréal (Marcello Vitali-Rosati), séance du 14 avril 2016. On trouvera plus d'information sur ce séminaire ainsi qu'une vidéo de cette séance sur le site : http://seminaire.sens-public.org/.

BONINO, A., « L'autorité sans auteur. L'économie documentaire du web selon Google », Colloque « Médiations informatisées de l'autorité », 17 mars 2016, Celsa/Gripic/ISCC.

CHA, M., HADDADI, H., BENEVENUTO, F., GUMMADI, K., « Measuring Influence in Twitter: The Million Follower Fallacy », Proceedings of the Fourth International Conference on Weblogs and Social Media.

CHIKHI, N. F., *Calcul de centralité et identification de structures de communautés dans les graphes de documents*, thèse en vue de l'obtention du doctorat de l'Université de Toulouse, Intelligence Artificielle, sous la direction de Nathalie Aussenac-Gilles, soutenue le 17 décembre 2010 [en ligne], https://tel.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/619177/filename/These_Nacim_Chikhi_v8.0.pdf, p.23.

ERTZSCHEID, O., « Accroche-toi au pinceau de la contribution, j'enlève l'échelle de la participation », *Affordance*, octobre 2010 [en ligne] http://affordance.typepad.com/mon_weblog/2010/10/accroche-toi-au-pinceau-enleve-echelle.html.

JEANNERET, Y., « Les médiations de l'autorité neutralisées », colloque « Médiations informatisées de l'autorité », organisé par le le Gripic (Celsa Paris-Sorbonne), l'Institut des sciences de la communication et le laboratoire Communication et solidarité (de l'Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand) les 17 et 18 mars 2016.

HUYGHE, F.-B., « Entre autorité et influence », billet de blog sur la médiologie datant du 7 janvier 2012 [en ligne], http://www.huyghe.fr/actu_355.htm.

KLEINBERG, J., « Authoritative Sources in a Hyperlinked Environment » (1998)

MASSET, D., Editorial du dossier « Art, participation et démocratie », *Emulations*, n°9, 2012, Presses Universitaires de Louvain.

MERZEAU, L., « Twitter, ou la machine à faire et défaire l'autorité », *Médium* n°34, 2013 [en ligne], https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00837547.

NOVEL, A.-S., « Quelle est la répartition des internautes participatifs, contributifs et collaboratifs ? », octobre 2010 [en ligne], http://www.co-lab.fr/web-2-0/quelle-est-la-repartition-des-internautes-participatifs-contributifs-et-collaboratifs/.

PROULX, S., GARCIA, J. L. et HEATON, L. (dir), *La Contribution en ligne. Pratiques participatives à l'ère du capitalisme informationnel*, Presses de l'Université du Québec, 2014, Québec, p.4.

SAHUT, G., « La citation des sources dans une communauté d'encyclopédistes amateurs : enjeux et limites de l'autorité importée dans Wikipédia », Colloque « Médiations informatisées de l'autorité », 17 mars 2016, Celsa/Gripic/ISCC.

SAURET, N. et MAYER, A., « L'autorité dans *Anarchy*. Les constructions de l'autorité et de l'auctorialité dans un dispositif de production littéraire collaborative : le cas de l'expérience transmédia *Anarchy.fr* » (article à paraître, dans le cadre du colloque « Médiations informatisées de l'autorité »).

VITALI-ROSATI, M., « La fin de l'autorité ? », blog *Culture numérique – Pour une philosophie du numérique*, 3 avril 2014 [en ligne], http://blog.sens-public.org/marcellovitalirosati/la-fin-de-lautorite/.

VITALI-ROSATI, M., « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? », trad. Servanne Monjour, *Sens Public*, 18 mars 2016 [en ligne], http://www.sens-public.org/article1184.html?lang=fr.

4 – Théorie économique

KAPLAN, F., « Vers le capitalisme linguistique. Quand les mots valent de l'or », *Le Monde diplomatique*, novembre 2011 [en ligne], http://www.monde-diplomatique.fr/2011/11/KAPLAN/46925 ; et communication sur le capitalisme linguistique au séminaire Digital Studies (IRI, 2 décembre 2014), compte-rendu et vidéo en ligne : http://digital-studies.org/wp/frederic-kaplan-et-warren-sack-02122014/

LARCENEUX, F. et BERGER, R., *Tests statistiques sur l'hyperchoix et les stratégies du consommateur*, Centre de Recherche pour l'Etude et l'Observation des Conditions de Vie (CREDOC), Cahier de Recherche n°226, Paris, novembre 2006 [en ligne], http://cdt64.media.tourinsoft.eu/upload/C226.pdf.

SEN, A., « Capability and Well-Being », in NUSSBAUM, M. et SEN, A., (éd.), *The Quality of Life*, 1993.

SEN, A., *Commodities and Capabilities*, Oxford University, North-Holland, 1985.

SEN, A., *Inequality Re-examined*, Oxford, Clarendon Press, trad. P. Chemla, *Repenser l'égalité*, Seuil, Paris, 2000.

IV – Pensée de la technologie et du numérique

1 – Philosophie de l'écriture et de la technique

ARS INDUSTRIALIS, Association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit, *Vocabulaire* (rédigé par Victor Petit dans *Pharmacologie du Front National* de Bernard Stiegler et publié aux éditions Flammarion en 2013). Accessible en ligne : http://arsindustrialis.org/vocabulaire. Articles consultés :

- « Grammatisations du lecteur »
- « Organologie générale »
- « Pharmacologie »
- « Prolétarisation »
- « Rétention »

DERRIDA, J., *De la Grammatologie*, Les Editions de Minuit Paris, 1967.

DE WARREN, N., « L'éveil de Husserl à la parole et son écriture », Séminaire *Digital Studies* organisé par l'Institut de Recherche et d'Innovation, séance du 27 janvier 2015. Vidéo et compte-rendu de la séance sur le site *Digital Studies* [en ligne], http://digital-studies.org/wp/nicolas-de-warren-et-giuseppe-longo-270115/.

GOODY, J., *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, traduction et présentation de Jean Bazin et Alban Bensa, Les Editions de Minuit, Paris, 1979 p.86-87.

2 – Spécificités de la cybernétique

BACHIMONT, B., « Le numérique comme support de la connaissance : entre matérialisation et interprétation ». Ghislaine Gueudet et Luc Trouche, *Ressources vives. Le travail documentaire des professeurs en mathématiques*, PUR et INRP, pp. 75-90, Paideia [en ligne], https://www.hds.utc.fr/~bachimon/dokuwiki/_media/fr/chap4-bachimont-final.pdf.

BACHIMONT, B., « Signes formels et computation numérique : entre intuition et formalisme ». *Arts et sciences du numérique : ingénierie des connaissances et critiques de la raison computationnelle*, Mémoire d'habilitation à diriger des recherches, Université de Technologie de Compiègne, 2004. Article en ligne sur le site de l'UTC : http://www.utc.fr/~bachimon/Publications_attachments/Bachimont.pdf.

BRAND, S., *Whole Earth Catalog*, ensemble de catalogues publiés entre 1968 et 1972 que l'on peut maintenant consulter en ligne (en anglais) à cette adresse : http://www.wholeearth.com/index.php. Une version française a été proposée par Philippe Bone, *Le Catalogue des ressources* (Editions Alternatives, trois volumes : 1975, 1976, 1977).

BUSH, V., « As We May Think », *Atlantic Monthly*, juillet 1945 [en ligne], http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/.

DOUEIHI, M., *La Grande conversion numérique*, Seuil, 2008.

ENGELBART, D.-C., *Augmenting Human Intellect : A Conceptual Framework*, compte-rendu publié par le *Stanford Research Institute*, Menlo Park, Californie, USA, octobre 1962.

GUENEAU, C., « L'interactivité : une définition introuvable », in *Communication et langage*, n°45, 2005, pp.117-129.

HÖRL, E., « Autres commencements d'une culture participative du sens : mentalités primitives, écologie spéculative et transgression des hypothèses cybernétiques ». Communication lors du séminaire « Digital Studies » organisé par l'IRI (9 décembre 2014). Compte-rendu publié en ligne : http://digital-studies.org/wp/wp-content/uploads/2015/02/Compte-rendu-9-d%C3%A9cembre-2014.pdf.

LICKLIDER, J. C. R., *Man-Computer Symbiosis*, System Research Center, 1960.

MOATTI, A., « *Le* numérique, adjectif substantivé », in coll., *Le Débat*, mai-juin 2012, n°170, « Le livre, le numérique », Gallimard, Paris.

STIEGLER, B., « L'âge numérique du cinéma », 2013, texte disponible sur la solution open-source Co-ment [en ligne] : https://lite.co-ment.com/text/WdQY8huiz6U/view/.

TURNER, F., *Aux Sources de l'utopie numérique : de la contre-culture à la cyberculture*. *Steward Brand, un homme d'influence*, trad. Laurent Vanini, préface Dominique Cardon, C&F éditions.

ZACKLAD, M., « Organisation et architecture des connaissances dans un contexte de trans-média documentaire : les enjeux de la pervasivité », *Etudes de communication*, n°39, 2012, p.41-63 [en ligne], https://edc.revues.org/4017.

V – Théorie de la littérature et de la lecture

1 – Théorie et critique littéraire

AUDIN, M., « L'OuLiPo a cinquante ans », 11 octobre 2010, *Images des mathématiques*, *CNRS* [en ligne], http://images.math.cnrs.fr/L-Oulipo-a-cinquante-ans,812.html.

BARTHES, R., « La mort de l'auteur » (1968), *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984.

BARTHES, R., *Le Plaisir du texte*, Editions du Seuil, Paris, 1973.

BARTHES, R., « Théorie du texte », *Encyclopedia Universalis*, 1973 [en ligne], http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/.

BLANCHOT, M., *L'Espace littéraire*, Folio Essais, Paris, 1988.

CALVINO, I., *La Machine littérature*, trad. Michel Orcel et François Wahl, Seuil, Paris, 1993.

CHARLES, M., *Introduction à l'étude des textes*, Editions du Seuil. Coll. Poétique, 1995.

FOUCAULT, M., « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et écrits*, vol. I, Gallimard, 1994.

GENETTE, G., « La littérature et l'espace », *Figures II*, pp.45-48, Seuil, Paris, 1969.

GENETTE, G., *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.

GENETTE, G., *Seuils*, éditions du Seuil, Paris, 1987.

GULLENTOPS, D., *Poétique du lisuel*, Paris, édition Paris-Méditerranée, 2001, p.147.

JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, trad. Ruwet, t.1, 1963, p.241.

MAULPOIX, J.-M., « Qu'est-ce que la poésie ? », http://www.maulpoix.net/definir-lapoesie.htm.

MELANÇON, « Histoire de la littérature québécoise contemporaine », blog *L'Oreille tendue*, 19 mai 2012 [en ligne], http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/.

MELOT, M., « Le lieu, le lien : à la recherche de la bibliothèque », in « Imaginaire de la bibliothèque », *Revue de la BnF*, n°15, 200.

RIFFATERRE, M., « Describing Poetic Structures », in *Yale French Studies*, n°36-37 (1966), republié en français dans *Essais de stylistique structural* (Paris, 1971).

ROBBE-GRILLET, *Pour un Nouveau Roman*, Editions de Minuit, Paris, 2012.

SARTRE, J.-P., *Qu'est-ce que la littérature ?*, Folio Essais, Paris.

VALERY, P., « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé… », *Variété, Œuvres*, Gallimard, Paris, 1957.

2 – Penser l'acte de lecture

ANDRIOT-SAILLANT, C., « Lecture de la poésie sous forme d'esquisse », *Fabula*, n°194 [en ligne], http://www.fabula.org/cr/194.php.

BONENFANT, J., « Pour une lecture pragmatique de la poésie », *Etudes littéraires*, vol. 25, n°1-2, 1992, pp.65-82 [en ligne], http://www.erudit.org/revue/etudlitt/1992/v25/n1-2/500997ar.pdf.

CAVALLO, G. et CHARTIER, R., texte de présentation de « Choses vues, choses lues », exposition de la BNF sur la lecture, 2010. Site de l'exposition : http://expositions.bnf.fr/lecture/.

CAVALLO, G., et CHARTIER, R. (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Seuil, Paris, 2001. Chapitres étudiés en particulier :

- Introduction générale ;
- SVENBRO, J., « La Grèce archaïque et classique. L'invention de la lecture silencieuse » ;
- GRAFTON, A., « Le lecteur humaniste » ;
- WITTMAN, R., « Une révolution de la lecture à la fin du XVIII^{e} siècle ? ».

CERTEAU, M. de, « Lire : un braconnage », chapitre XII de *L'Invention du quotidien*, t.1, « Arts de faire » (1980), Gallimard, Paris, 1990.

ECO, U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes littéraires*, trad. Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1979.

GOULEMOT, J.-M., « Représentations de la lecture », in CHARTIER, R. (dir.), *Pratiques de la lecture*, Payot et Rivages, 1993.

ILLICH, I., *Du lisible au visible : la naissance du texte. Sur l'Art de lire de Hugues de Saint-Victor*, Editions du Cerf, 1991.

ISER, W., *L'appel du texte*, trad. Vincent Platini, éditions Allia, 2012.

JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, Gallimard, 1990.

JENKINS, H., *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, Routledge, 1992.

MANGUEL, A., *La Bibliothèque la nuit*, Actes Sud, 2006.

MANGUEL, A., « La physiologie de la lecture », *Une histoire de la lecture*, Actes Sud, 1998.

PROUST, M. *Sur la lecture*, Actes Sud, 1993.

REVEL, J., « La lecture comme scandale », séminaire de recherche sur la lecture animé à l'Université Paris-Ouest Nanterre par Judith Revel et Michèle Cohen-Halimi. Première séance, mardi 20 octobre 2015.

SENEQUE, *Lettres à Lucilius*, trad. Jean Baillard, Hachette, Paris, 1911. Lettre LXXXIV : « La lecture. Comment elle sert à la composition. Les abeilles ».

TASINATO, M., *L'œil du silence : éloge de la lecture*, présentation Pierre Klossowski, trad. de l'italien Jean-Paul Manganaro et Camille Dumoulié, éditions Verdier, 1989.

WOLF, M., *Proust and the Squid. The Story and Science of the Reading Brain*, Harper Perennial, 2008.

ZUMTHOR, P., *Performance, réception, lecture*, Préambule, Longueuil, 1990, chapitre I, « Autour de l'idée de performance ».

VI – Enjeux de la lecture numérique

1 – Etude des arts et littératures numériques

ARCHIBALD, S., *Le Texte et la technique. La lecture à l'heure des nouveaux médias*, Edition Le Quartanier, Montréal, 2009. Thèse de doctorat en sémiologie soutenue en 2008 à l'Université du Québec à Montréal, accessible en ligne : http://www.lequartanier.com/pdf/EE06_Texte.pdf.

BALPE, J.-P., « Pour une littérature informatique : un manifeste », in VUILLEMIN, A. et LENOBLE, M. (dir.), *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*, Artois Presses Université, 1990.

BALPE, J.-P., « Un roman inachevé – dispositifs », *Littérature* n°96, Larousse, Paris, 1994,

BARBOSA, P., « Sintext : un générateur de textes littéraires », *in* LENOBLE, M. et VUILLEMAIN, A., (dir.), *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*, Artois Presses Université, 1990.

BOOTZ, Ph., *Les Basiques : la littérature numérique*, Leonardo/Olats, décembre 2006 [en ligne], http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php.

BRIDLE, J., « Network Realism », communication lors d'une conférence à Sydney, octobre 2010, dont un résumé et un enregistrement peuvent être consultés sur le blog de l'écrivain [en ligne] : http://shorttermmemoryloss.com/portfolio/project/network-realism/.

BOUCHARDON, S., « Une esthétique de la matérialité », *E-formes : écritures visuelles sur support numérique,* sous la direction de M. Maza et A. Saemmer, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, pp.135-144.

BOUCHARDON, S., *Le Récit littéraire interactif. Narrativité et interactivité.* Thèse pour l'obtention du grade de docteur, Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de Dominique Bouillier, soutenue le 7 décembre 2005 [en ligne], http://www.utc.fr/~wprecip//modules/interactive/ados/co/R_Queneau_2.html.

BOUCHARDON, S., « Les récits littéraires interactifs », in *Formules* (« revue des littératures contraintes »), n°10, « Littérature numérique et caetera », avec Serge Bouchardon, Eduardo Kac et Jean-Pierre Balpe, Noesis, Paris, 2006 [en ligne], http://www.formules.net/pdf/formules-10.pdf.

BROUSSEAU, S., « L'art génératif. Quand la création flirte avec la programmation », Dossier Thématique du laboratoire NT2 (2008) [en ligne], http://nt2.uqam.ca/fr/dossiers-thematiques/lart-generatif.

CARTER, M. et GIBBS, M., « eSports in EVE Online: Skullduggery, Fair Play and Acceptability in an Unbounded Competition » (*FDG* 2013).

CLEMENT, J., « De quelques fantasmes de littérature combinatoire », Communication présentée au colloque « Ecritures en ligne : pratiques et communautés », Rennes, septembre 2012, texte de l'intervention en ligne, http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/fantasmes.html.

COOVER, R., « The End of Books », *New York Times*, 21 juin 1992 [en ligne], https://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html.

CORTOPASSI, G., « Cartographier le réel : Google Street View et l'art actuel », Délinéaire du laboratoire NT2 (2013) [en ligne], http://nt2.uqam.ca/fr/delineaires/cartographier-le-reel-google-street-view-et-lart-actuel.

GERVAIS, B. et le COLLECTIF NT2, « Arts et littérature hypermédiatiques : éléments pour une valorisation de la culture de l'écran », *Digital Studies/Le Champ numérique*, vol.1, n°2, 2009 [en ligne], http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/171/221.

GERVAIS, B., *et al.*, *Nouvelles expériences de la textualité*, un site web créé par le département des études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, qui « présente un discours critique sur les nouvelles formes de textes et de fiction. On y traite d'hypertextes et d'hypermédias, de théories littéraires et d'informatisation du texte et de la culture ».

LANDOW, G., *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins University Press, 1992, chapitre III.

SAEMMER, A., « Le Prévisible et l'Imprévisible dans la littérature programmée », in *Formules* (« revue des littératures contraintes »), n°10, « Littérature numérique et caetera », avec Serge Bouchardon, Eduardo Kac et Jean-Pierre Balpe, Noesis, Paris, 2006 [en ligne], http://www.formules.net/pdf/formules-10.pdf.

SIMONEAU, M., « *Paranoid Poetry Generator* de Leon Cmelewski et Josephine Starrs », fiche du répertoire des Arts et Littératures Hypermédiatiques, NT2, UQAM [en ligne], http://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/paranoid-poetry-generator (l'œuvre n'est plus accessible).

SUZOR, N. et WOODFORD, D., « Evaluating Consent and Legitimacy Amongst Shifting Community Norms: an EVE Online Case Study » (*Journal of Virtual Worlds Research,* 2013)

YEE, N., « Maps of Digital Desires: Exploring the Topography of Gender and Play in Online Games » (*Beyond Barbie and Mortal Combat: New Perspectives on Gender and Gaming*, 2008)

2 – Autour de la lecture numérique : psychologie, économie, communication

ARCHIBALD, S., « Epître aux geeks. Pour une théorie de la culture participative », *Kinephanos*, vol.1, 2009 [en ligne] : http://www.kinephanos.ca/2009/epitre-aux-geeks-pour-une-theorie-de-la-culture-participative/.

BOULAY, S., MARQUENE, G. et ROGER, C., *Nouveaux auteurs, nouveaux lecteurs. Les fan-fictions : un renouvellement du statut d'auteur et des habitudes de lecture*, mémoire de Master I en Information et Communication, Spécialité Métiers du livre, mention Edition, 2011. Ce mémoire a été publié sur un site web consacré aux études scientifiques menées sur les fan-fictions [en ligne] : http://etude.fanfiction.free.fr/master_index.php.

BEUVE-MERY, A., « La tentation de l'autoédition », *LeMonde.fr*, janvier 2011 [en ligne], http://www.lemonde.fr/livres/article/2011/01/13/la-tentation-de-l-autoedition_1464988_3260.html.

CARR, N., « Est-ce que Google nous rend idiot ? », traduit par Penguin, Olivier et Don Rico, publié sur le site du *Monde*, 2009, [en ligne] http://www.lemonde.fr/technologies/article/2009/06/05/est-ce-que-google-nous-rend-idiot_1203030_651865.html.

DARNTON, R., « La bibliothèque universelle, de Voltaire à Google », *Le Monde Diplomatique*, mars 2009 [en ligne], https://www.monde-diplomatique.fr/2009/03/DARNTON/16871 (consulté le 10 mai 2016).

GIFFARD, A., « Critique de la lecture numérique. *The shallows* de Nicholas Carr », *Bulletin des bibliothèques de France* [en ligne], n°5, 2011, http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2011-05-0071-013.

GIFFARD, A., « Des lectures industrielles », in ARS INDUSTRIALIS, *Pour en finir avec la mécroissance*, Flammarion, Paris, 2009.

GUILLAUD, H., « Le papier contre l'électronique (1/4) : nouveau support, nouvelle culture », janvier 2009 [en ligne], http://www.internetactu.net/2009/01/30/le-papier-contre-l%E2%80%99electronique-14-nouveau-support-nouvelle-culture/.

GUILLAUD, H., « Le papier contre l'électronique (3/4) : vers de nouvelles manières de lire », 2009, [en ligne] http://www.internetactu.net/2009/03/31/le-papier-contre-l%E2%80%99electronique-34-vers-de-nouvelles-manieres-de-lire/.

HAYLES, K., « Hyper and Deep Attention: the Generational Divide in Cognitive Modes », *Profession*, 2007, pp.187-199.

KELLY, K., « Will We Let Google Make Us Smarter? », *The Technium* [en ligne], 2008, http://www.kk.org/thetechnium/archives/2008/06/will_we_let_goo.php.

MELANÇON, B., intervention lors du séminaire Editorialisation, 20 novembre 2014, co-organisé par l'Institut de Recherche et d'Innovation (Paris) et l'Université de Montréal (UdeM, Montréal). Une vidéo annotée de cette séance se trouve sur le site de *Sens Public* [en ligne], http://seminaire.sens-public.org/spip.php?article44.

MENON, B., « Web et bibliothèques, entre métaphore et mimèsis », Journée d'étude du groupe TICIS-SFSIC : « Le web a-t-il un sens ? », décembre 2010, Paris [en ligne], https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00647868/document.

NUNBERG, G., « Google's Book Search: a Disaster for Scholars », in *The Chronicle of Higher Education*, août 2009 [en ligne], http://chronicle.com/article/Googles-Book-Search-A/48245/.

SERVET, M., « Les bibliothèques troisième lieu », *Bulletin des bibliothèques de France* (*BBF*), n°4, 2010, pp.57-63 [en ligne], http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2010-04-0057-001.

SHIRKY, C., « Why Abundance is Good: a Reply to Nicholas Carr », *Encyclopedia Britannica Blog*, juillet 2008.

SOUCHIER, E., JEANNERET, Y. et LE MAREC, J., *Lire, écrire, récrire*, Bibliothèque publique d'information, coll. Etudes et recherche, Paris, 2003.

TREMBLAY, J.-M., « Philosophie du fondateur », des *Classiques des sciences sociales* [en ligne], http://classiques.uqac.ca/inter/philosophie_JMT.php.

WEISSBERG, J.-L., « Figures de la *lectacture*. Le document hypermédia comme acteur », *Communication et langages*, 2001, vol. 130, n° 1, pp. 59-69 [en ligne], http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_2001_num_130_1_3107.

WOITIER, C., « Le livre numérique commence à reculer aux Etats-Unis », *Le Figaro*, 23 septembre 2015 [en ligne], http://www.lefigaro.fr/medias/2015/09/23/20004-20150923ART-FIG00276-le-livre-numerique-commence-a-reculer-aux-etats-unis.php.

VII – Œuvres littéraires mentionnées ou étudiées

1 – Œuvres littéraires imprimées

ACIMAN, A., et RENSIN, E., *Twitterature. The World's Greatest Books in Twenty Tweets or Less*, Penguin Books, 2009.

ALLAIS, A., *Un drame bien parisien*, in *A se tordre*, présentation Daniel Grojnowski, Flammarion, Paris, 2002.

AUGUSTIN, *Les Confessions*. Texte établi par Poujoulat et Raulx, édition L. Guérin et Cie, 1864, disponible en format électronique sur Kindle et sur Wikisource.

BAUDELAIRE, Ch., « Le crépuscule du soir » ; « Laquelle est la vraie ? », *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose*, Le Livre de Poche, 2003.

BAUDELAIRE, Ch., Spleen LXXVIII (« Quand le ciel bas et lourd… »), *Les Fleurs du mal*, Poche, 1996.

BOAL, A., *Théâtre de l'opprimé*, trad. Dominique Lémann, Edition François Maspero, Paris, 1977.

BUTOR, M., *La Modification*, Editions de Minuit, Paris, 1980.

CAMUS, A., *L'Etranger*, Gallimard, Folio, Paris, 1971.

CERVANTES, M. de, *Don quichotte de la Manche*, trad. Jean Canavaggio et Claude Allaigre, Gallimard, 2015.

CONAN DOYLE, A., *Les Aventures de Sherlock Holmes*, trad. Eric Wittersheim, illustrations Sidney Paget, Omnibus, 2005.

DANIELEWSKI, M. Z., *La Maison des feuilles* (2002), trad. Christophe Claro, Denoël, Paris, 2013.

FLAUBERT, G., Lettre à Louise Colet, le 16 janvier 1852, *Correspondance*, édition Danielle Girard et Yvan Leclerc, Rouen, 2003).

FLAUBERT, G., *Madame Bovary*, édition de Thierry Laget, Folio Classique, Paris, 2011.

HUGO, V., « A qui la faute ? », in *L'Année terrible* (1872), Gallimard, Paris, 1985.

JOYCE, J., *Ulysse*, trad. Et édition Jacques Aubert, Folio Classique, 2013.

OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1981, p.211.

PROUST, M., *Le Temps retrouvé*, Garnier Flammarion, Paris, 2011.

QUENEAU, R., *Cent mille milliards de poèmes* (1961), Gallimard, 1982.

SARTRE, J.-P., *La Nausée* (1938), Gallimard, Folio, Paris, 2014.

ZOLA, E., *Le Roman expérimental*, Flammarion, Paris, 2006.

2 – Œuvres littéraires numériques

AIGRAIN, Ph., *Saucissonnets*, sur son blog « Atelier de bricolage littéraire », http://www.atelierdebricolage.net/?page_id=2035.

Auteurs inconnus, *SCIgen – An Automatic CS Paper Generator* avant-propos (« about ») [en ligne], https://pdos.csail.mit.edu/archive/scigen/ (consulté le 19 juillet 2016).

BALPE, J.-P., *La Disparition du Général Proust*, 2006, « hyperfiction en flux et expansion continue » dont on peut consulter les entrées à cette adresse : http://www.balpe.name/.

BALPE, J.-P., *Proverbes à ma façon* [en ligne], http://www.balpe.name/Proverbes-a-ma-facon.

BAUDOT, J., *La Machine à écrire, mise en marche et programmée par Jean A. Baudot*, Les Editions du Jour, Montréal, 1964.

BOOTZ, Ph., « A propos de *Désir insuffisant* de Philippe Bootz », *Doc(k)s* / Akenaton », [en ligne] : http://www.akenaton-docks.fr/DOCKS-datas_f/collect_f/auteurs_f/B_f/BOOTZ_F/TEXTES_f/Desir_Insuffi.htm

BOUCHARDON, S., *Déprise*, 2010 [œuvre en ligne], http://lossofgrasp.com/.

DALMON, G., *Un Conte à votre façon* (2009). Texte de Raymond Queneau (1967), scénographie Alexandra Loewe et Gérard Dalmon [en ligne], http://www.e-critures.org/conte/.

FEREY, C., *Muti*, fiction policière interactive, publié en quinze épisodes sur le site du quotidien *Le Monde*, 2010.

GLEYZE, J.-F., *Dicotron* (« Générateur de mots imaginaires »), version restreinte [en ligne], http://jf.gleyze.free.fr/Dicotron.html.

GUENARD, M., *Anarchy. Ils ont écrit la France du chaos*, éditions Les Petits Matins, Paris, octobre 2015.

HERTZ, G., *The Simulator* (1997), œuvre de littérature numérique en ligne, http://conceptlab.com/simulator/morning/clock800_a.html.

JOYCE, M., *Afternoon, a story*, Eastgate Systems, 1990.

NUOTIO, S., « What is Google Poetics? » (2012), site de *Google Poetics* [en ligne] http://www.googlepoetics.com/post/35060155182/info.

Orange et Bibliothèque Nationale de France, édition enrichie de *Candide ou l'optimisme* de Voltaire, avec la voix de Denis Podalydès, 2013 [en ligne], https://candide.bnf.fr/.

PORTIER, C., *Etant donnée* (2013), œuvre de littérature numérique en ligne, http://etantdonnee.net/.

RUSHKOFF, D., *Exit Strategy*, Soft Skull Press, édition annotée disponible sur liseuse ou sur tablette, 2002.

SEGUIN, S., IRAN, C. et LULIN, M., *La Disparue*, janvier 2013, sur la revue *bleuOrange* [en ligne], http://revuebleuorange.org/bleuorange/05/iran_lulin_seguin/.

SCHREIBER, R. et A., *Un Conte à votre façon* (1997). Texte de Raymond Queneau (1967). Désormais hors-ligne.

SUEL, L., *Miscellanées littéraires*, site d'écrivain http://luciensuel.blogspot.fr/.

3 – Autres œuvres (vidéo, jeu vidéo…)

Eve Online, Jeu de rôle en ligne massivement multijoueur développé par CPP. Site web du jeu : https://www.eveonline.com/fr/.

LINHART, V., *Vincennes, l'Université perdue.* Long-métrage documentaire de 96 minutes diffusé sur Arte France, mai 2016.

RESNAIS, A., *Toute la mémoire du monde*, Court-métrage documentaire de 22 minutes sur la Bibliothèque Nationale, 1956.

VIII – Ressources diverses

1/ Dictionnaires

BAILLY, A., *Abrégé du dictionnaire grec ancien*, [en ligne] http://home.scarlet.be/tabularium/bailly/. Articles consultés :
- « *Αίσθησις* »
- « *Κατηγορια* ».

GAFFIOT, F., *Dictionnaire latin-français* dont la version numérique est établie par Gérard Jeanneau, http://www.prima-elementa.fr/Gaffiot/Gaffiot-dico.html. Articles consultés :
- « *Auctor* »
- « *Auctoritas* »
- « *Augeo* »

TLFI (Trésor de la Langue Française Informatisé), élaboré par le Centre Nationale des Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne], http://www.cnrtl.fr/lexicographie/. Articules consultés :
- « Compréhension »
- « Hypotypose »
- « Pensée »
- « Technique »
- « Texte ».

2/ Encyclopédies

WIKIPEDIA, Encyclopédie libre [en ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikipédia:Accueil_principal. Articles consultés :

- « Fan-fiction »
- « Jeu de rôle en ligne massivement multijoueur »
- « Lecteur multimédia »
- « Lettrisme »
- « Métadonnée »
- « Neutralité du réseau »
- « Open-source »
- « Théorie des jeux »
- « TiddlyWiki »
- « Web 2.0 »
- « Web 3.0 »
- « Wiki ».

WIKISOURCE, Projet de bibliothèque libre soutenu par la Wikimédia Foundation [en ligne], https://fr.wikisource.org/wiki/Wikisource:Accueil. Articles consultés :

- « Aide : Qualité des textes »
- « Qu'est-ce que Wikisource ? »

3/ Textes juridiques

Assemblée nationale, XIII^{e} législature, session ordinaire, de 2010-2011, compte-rendu intégral de la discussion sur le prix du livre numérique [en ligne], http://www.assemblee-nationale.fr/13/cri/2010-2011/20110121.asp#P467_87534.

Code de la Propriété Intellectuelle, Article L 112-1, https://www.legifrance.gouv.fr/affichCodeArticle.do?idArticle=LEGIARTI000006278873&cidTexte=LEGITEXT000006069414.

LEGIFRANCE, Article « Folksonomie », *Vocabulaire de l'Internet (liste de termes, expressions et définitions adoptées*, Légifrance, 2009 [en ligne], http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000021530619&dateTexte=&categorieLien=id.

LISTE DES FIGURES

Images du chapitre I :

Figure 1 – *L'Etranger* de Camus lu sur Microsoft Word, avec surlignage……...……P.58
Figure 2 – *L'Etranger* de Camus lu sur iPad, une page qui se tourne……..……. P.63
Figure 3 – Bureau de l'Inspecteur Harry, extrait de l'hypertexte de fiction *La Disparue*…. P.71
Figure 4 – Une page d'annotation sur Open Shakespeare (projet Textus)……..….. P.83
Figure 5 – Conférence « Centre Pompidou virtuel » annotée sur Lignes de Temps (IRI).....P.84
Figure 6 – La page du *Château* de Kafka sur Babelio……..…..… P.91
Figure 7 – Enluminure : « Un copiste dans son atelier ». *Histoire des nobles princes de Hainaut*, Flandre, milieu du XV^{e} siècle (exposition BNF sur la lecture)…….P.101
Figure 8 – Parchemin : « Averroès dialogue avec Porphyre », Monfredo di Monte Imperiali, *Liber de herbis*, Italie, première moitié du XIV^{e} siècle, (exposition BNF sur la lecture)… P.101

Images du chapitre II :

Figure 9 – *Un Conte à votre façon*, version hypertextuelle de Gérard Dalmon……P.198
Figure 10 – L'ensemble des parcours de lecture possibles d'*Un Conte à votre façon* de Raymond Queneau (graphe de Michèle Audin, mathématicienne et oulipienne)…….. P.200
Figure 11 – *Un conte à votre façon* « à ma façon » créé sur Queneauddly……. P.204
Figure 12 – Dans *Anarchy.fr* : profil d'Isis, personnage de Ndish……... P.211
Figure 13 – Dans *Anarchy.fr* : extrait de la time-line d'Isis……..… P.211
Figure 14 – Dans *Anarchy.fr* : zoom sur un billet d'Isis avec mention de personnages..… P.211
Figure 15 – Dans *Anarchy.fr* : topologie générale du réseau de personnages, graphe réalisé par Nicolas Sauret avec le logiciel Gephi……... P.216
Figure 16 – Dans *Anarchy.fr* : centralité de vecteur propre des personnages, *Anarchy.fr*, graphe réalisé par Nicolas Sauret grâce au logiciel Gephi…….. P.216
Figure 17 – Première page de recherche d'un « roman historique » sur Google Livres….. P.225
Figure 18 – Portail « Renaissance et humaniste » sur Wikisource…….. P.233
Figure 19 – Répartition du comportement des internautes en ligne (graphe d'Olivier Ertzscheid, d'après Forrester)…….…....P.258

Images du chapitre III :

Figure 20 – Carte Renkan sur *Madame Bovary* (plateforme de l'IRI)…….. P.334

Figure 21 – *The Simulator* de Garnet Hertz, hypertexte de fiction, première séquence….. P.347
Figure 22 – « Journal intime » dans *The Simulator* de Garnet Hertz……..... P.350
Figure 23 – *Etant donnée* de Cécile Portier, hypertexte de fiction, page d'ouverture…….. P.356
Figure 24 – *Etant donnée* de Cécile Portier, chapitre « Disparition »…….. P.361
Figure 25 – Poésie googlienne à partir de la requête « pourquoi mourir »…… P.377

Tableaux :

Tableau 1 – Les dispositifs d'interprétation numérique……. P.95
Tableau 2 – Position des problèmes : lecture, espace et pouvoir……..… P.191

Schéma :

Schéma 1 – La notion de pouvoir : distinctions et circulations…… P.178