

L'objet-livre et le lieu de l'œuvre: stratégies créatives et pratiques de lecture

Anne Isabelle FRANÇOIS

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Centre d'études et de recherches comparatistes (EA 172)

pages, pages –
 tourner la page –
 lire recto/verso, verso/recto
 pour localiser et focaliser –
 pages et manipulation –
 écrire, lire et contenir, là
 dans l'espace d'une page –
 ici/là, une page –
 l'une après l'autre ou
 l'une avant l'autre –
 lire – pages, pages,
 un livre¹.

En 2002 paraît dans la série « Media Works » du MIT un mince volume intitulé *Writing Machines*. Katherine Hayles s'interroge d'emblée : « Pourquoi n'avons-nous pas davantage entendu parler de matérialité² ? » [*Why have we not heard more about materiality?*] et y enjoint à « une forme de critique qui porte attention à l'appareil matériel produisant l'œuvre littéraire comme artefact physique³ » [*a kind of criticism that pays attention to the material apparatus producing the literary work as physical artifact*]. Elle regrette qu'on n'ait pas encore pris conscience de l'importance fondamentale de l'objet-livre [*the actual stuff of the book*] dans notre appréhension des œuvres, la recherche universitaire ayant été construite selon des présupposés spécifiques au format papier⁴. Ceux-ci seraient enracinés dans les conditions matérielles de l'impression : « à quelques exceptions près, la littérature imprimée a été considérée comme étant dépourvue de corps, comme étant seulement un esprit parlant » [*with significant exceptions, print literature was widely regarded as not having a body, only a speaking mind*]⁵. Pour Hayles, l'enjeu est de s'intéresser aux interactions entre les propriétés matérielles et les stratégies artistiques de l'œuvre : « comment l'œuvre mobilise ses ressources d'artefact physique aussi bien que les interactions de l'utilisateur avec l'œuvre et les stratégies interprétatives qu'il développe – des stratégies qui incluent la manipulation physique aussi bien que le cadre conceptuel » [*how the work mobilizes its resources as a physical artifact as well as the user's interactions with the work and the interpretive strategies it develops – strategies that include physical manipulation as well as*

1 Extrait de Peter Downsbrough : *Art Rite*, n° 14, traduit dans *Les Livres d'artistes. Une sélection*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1978, p. 9.

2 Katherine Hayles, *Writing Machines*, Cambridge, The MIT Press, 2002, p. 19. Sauf indication contraire, les traductions sont de nous.

3 *Ibid.*, p. 29.

4 *Ibid.*, p. 30 : « Lulled into somnolence by five hundred years of print, literary studies have been slow to wake up to the importance of MSA [media specific analysis] ».

5 *Ibid.*, p. 32.

*conceptual frameworks*⁶].

Il en irait de la *rematéralisation* des études littéraires : l'objet-livre ne doit plus être tenu pour acquis et familier, mais (re)devenir *visible*⁷. Ce changement de paradigme critique lui semble d'autant plus urgent à l'ère de la révolution dite numérique, la multiplication des supports (e-books, tablettes, liseuses, etc.) ayant mis fin à un principe de « transparence » du support⁸. C'est dans cette perspective que nous proposons, dans cet article, d'interroger la place de l'objet-livre dans la création contemporaine occidentale pour examiner sa fonction et son statut au sein des processus de création et de lecture. Ce jeu du matériel, de la consistance palpable et de l'immatériel nous semble mériter un examen approfondi dans des romans qui inscrivent, à même les dispositifs narratifs, l'objet-livre. Après un rappel théorique, nous analyserons un ensemble d'exemples paradigmatiques de manière à en dégager les potentialités (qui donnent aussi sa spécificité à ces œuvres à l'heure de la dématérialisation), les tensions et difficultés (notamment en termes pragmatiques, en lien avec la question de la lisibilité) ainsi que les filiations (en particulier avec la tradition du livre d'artiste).

Cadre théorique

Ce qu'on appelle communément le « *material turn* » dans les humanités est indissociable du tournant numérique et de l'annonce programmée (quoique indéfiniment repoussée) de « la mort du livre », prédisant la fin tout en même temps du livre et du roman, comme dans la tribune emblématique de Coover :

*Which would mean of course that the novel, too, as we know it, has come to its end. [...] Much of the novel's alleged power is embedded in the line, that compulsory author-directed movement from the beginning of a sentence to its period, from the top of the page to the bottom, from the first page to the last*⁹.

Ce qui signifierait bien sûr que le roman, également, tel que nous le connaissons, est arrivé à son terme. [...] L'essentiel du pouvoir présumé du roman est ancré dans la ligne, ce mouvement contraignant imposé par l'auteur du début de la phrase à son point final, du haut au bas de la page, de la première page jusqu'à la dernière.

Depuis l'article bien connu de Coover, jouant les Cassandra en 1992, ces annonces n'ont cessé de se multiplier, dans l'espace public comme dans le monde universitaire¹⁰. Nous serions ainsi en train de passer du papyrus à l'hypertexte¹¹, du *codex* ou

6 *Ibid.*, p. 33. Hayles met en pratique ce qu'elle prêche, s'associant avec une graphiste, Anne Burdick, pour créer un livre qui peut être apprécié à la fois comme un objet physique et un support d'idées.

7 À cet égard, on peut établir une convergence entre le paradigme des « *material studies* » et des « *translation studies* », par la contestation de l'illusion de transparence : il s'agit de sortir le support de son invisibilité tout comme d'aller à l'encontre de l'invisibilité supposée du traducteur. Cf. Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility*, Londres, Routledge, 2e éd. révisée, 2008.

8 Cf. Katherine Hayles, Jessica Pressman, *Comparative Textual Media : Transforming the Humanities in the Postprint Era*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013. Les auteures y appellent à un tel changement de paradigme dans les humanités, appelant de leurs vœux des *Comparative Textual Studies*.

9 Robert Coover, « The End of Books », *The New York Times*, 21/6/1992. URL: <https://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html> Consulté le 24/8/2016.

10 Par exemple : Robert McCrum, « Oh no, It's the Death of the Book... Again », *The Observer*, 8/5/2005 ; Jeff Gomez, *Print is Dead : Books in Our Digital Age*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007 ; Jan Dalley, « The Death of the Book, Yet Again », *The Financial Times*, 6/9/2008 ; Linda L. Richards, « Death of the Book : Again with the Falling Sky ? », *January Magazine*, 21/5/2009.

11 Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Boréal, 1999.

de la page à l'écran¹² – étant entendu que les supports sont indissociables non seulement de la création des œuvres mais aussi de leur lecture, nous allons y revenir. François Bon aussi remarque que l'idée du livre est secouée, quoiqu'il tempère les annonces de sa disparition inéluctable en rappelant qu'elle était déjà prophétisée par Walter Benjamin, sans pour autant intervenir :

Tout indique maintenant que le livre sous sa forme traditionnelle approche de sa fin. [...] Et si le fait que cette phrase ait été écrite et publiée en 1927 par un penseur essentiel indiquait seulement que l'idée de rupture est peut-être inhérente au livre qui n'a jamais vraiment eu de forme 'traditionnelle', en tout cas aucune qui puisse participer de la définition même du livre¹³.

Ce qui est en jeu, c'est la prise en compte des pratiques culturelles en lien avec l'histoire des techniques, requérant une attention accrue au *maniement* des objets, contre une naturalisation qui occulte les processus de production et de diffusion. On assiste alors à la conception d'œuvres qui placent l'objet-livre même au cœur de la création : ils ne sont plus uniquement là pour être *lus*, mais exigent d'être regardés, manipulés, touchés, admirés, jusqu'à la fétichisation en *bibliobjets*¹⁴. Comme pour un tableau abstrait ou une installation d'art contemporain, il convient d'en donner une description quasi plastique.

Il est donc urgent de se pencher sur les stratégies romanesques et les contraintes lectoriales induites par les réalités matérielles : si le support détermine l'œuvre qu'il incarne ainsi que ses usages, c'est particulièrement vrai de romans qui se définissent fondamentalement par les processus qui les animent. Or, comment analyser ces dispositifs ? À quelles formes de lecture sommes-nous conviés ? Quels outils mobiliser pour appréhender cette matérialité du texte, qui affecte son organisation et sa manière d'être ? Que signifie, en termes d'expérience sensorielle, manier ce texte-corps, qui est à tenir en main, à faire glisser entre les doigts, à palper dans ses modes de présence et de tangibilité ? En quoi cela aboutit-il à des formes d'indétermination calculée et de désorientation cognitive, les œuvres trafiquant le sentiment de contrôle du lecteur sur la trame narrative ?

Si le fait de travailler le corps de la page et du livre n'a en soi rien d'inédit (qu'on pense à *Tristram Shandy* ou *Marelle*¹⁵), c'est la volonté de créer des œuvres *en réponse* à la « révolution numérique » qui retient l'attention dans le corpus contemporain. Loin d'œuvres où la matérialité se laisse oublier (du moins dans la mesure où le livre n'en programme pas l'emploi ou la reconnaissance), le corpus envisagé comprend des romans qui mettent en jeu l'objet-livre dans sa tangibilité, des romans dont la matérialité fait pleinement partie du processus de création et de réalisation, quitte à soulever de redoutables problèmes de lecture. Jessica Pressman qualifie de *aesthetic*

12 Roger Chartier, « Lecteurs dans la longue durée : du codex à l'écran », *Histoire de la lecture : un bilan des recherches*, éd. R. Chartier, Paris, IMEX, Éd. de la MSH, 1995, p. 271-283 ; Dominique Autié, *De la page à l'écran : réflexions et stratégies devant l'évolution de l'écrit sur les nouveaux supports de l'information*, Montréal, ELAEIS, 2000.

13 François Bon, *Après le livre*, Paris, Seuil, coll. « Débats », 2011.

14 Cf. Garrett Stewart, *Bookwork. Medium to Object to Concept to Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2011, p. 9 : « L'iconographie du codex est, de manière répétée, commémoré au moment même où son règne s'achève » [*The iconography of the codex is repeatedly memorialized at the moment of its own passing reign*]. Lire aussi Aurélien Berra, « Faire des humanités numériques », in *Read/Write Book 2*, dir. P. Mounier, Marseille, Open Edition Press, 2012, p. 25-43, en ligne. URL : <http://books.openedition.org/oep/238?lang=fr> Consulté le 2/11/2015.

15 On sait aussi que le genre du roman, depuis la fin du xx^e siècle au moins, pratique le fragment et l'intermédialité qui constituent aussi déjà des formes de composition et d'écriture qui travaillent la matérialité. Du reste, aucun moment de l'histoire littéraire narrative occidentale n'est étranger à de tels enjeux de supports et de plasticité. Ce qui donne son originalité et spécificité au corpus contemporain est la coïncidence avec la « révolution numérique ».

of *bookishness*¹⁶ cette tendance frappante depuis 2000, paradigmatique pour elle du moment culturel dans lequel nous nous trouvons. Mark Z. Danielewski, Steven Hall ou Jonathan Safran Foer expriment ainsi expressément le vœu de créer des romans qui ne puissent être dématérialisés¹⁷. Sortir le support qui n'est pas indifférent de l'invisibilité (critique notamment), exige donc aussi d'analyser la question des stratégies spécifiques à l'ère contemporaine, expressément embrassées par les auteurs. Safran Foer déclare ainsi, à propos de *Tree of Codes* : « c'est un livre qui se souvient qu'il a un corps. Lorsque le livre s'en souvient, nous aussi nous en souvenons. Le livre vous rappelle que vous aussi vous avez un corps¹⁸ » [*This is a book that remembers it has a body. When a book remembers, we remember. It reminds you that you have a body*]. Et J. J. Abrams, à propos de *S* :

It's intended to be a celebration of the analog, of the physical object. In this moment of e-mails, and texting, and everything moving into the cloud, in an intangible way, it's intentionally tangible. We wanted to include things you can actually hold in your hand¹⁹.

Nous voulions que ce soit une célébration de l'analogie, de l'objet physique. En cette période de mails et de SMS et de tout qui passe dans le *cloud*, d'une manière intangible, c'est intentionnellement tangible. Nous voulions y inclure des choses que vous pouvez effectivement tenir en main.

Anne Carson quant à elle estime que « même lorsque la chose que je fais est seulement d'écrire, j'essaie d'en faire un objet. J'essaie d'en faire quelque chose qui est regardé et expérimenté en plus d'être lu » [*even when the thing I'm doing is just writing I try to make it into an object. Try to make it something to look at or experience as well as read²⁰*].

La notion de littérature multimodale développée par Alison Gibbons offre une bonne entrée à la réflexion. La critique s'intéresse à la dimension cognitive et aux processus mentaux en jeu lors de la lecture de cette littérature qui utilise plus d'un mode sémiotique pour exprimer sa narration, « testant les limites du livre en tant qu'objet physique et tactile²¹ ». N'existant sous aucune autre forme ou format, ces romans emploient leur *corps* pour créer de la complexité narrative, mettant ainsi les lecteurs au défi à la fois en termes cognitifs et corporels. Concevant le roman en épaisseur, dans l'espace, les œuvres placent décidément le processus de la lecture au cœur de « la machine littérature²² », aussi en ce qu'il est dérangé dans ses

16 Ce serait en effet une réponse à la numérisation et dématérialisation croissantes : Jessica Pressman, « The Aesthetic of Bookishness in Twenty-First-Century Literature », *Michigan Quarterly Review*, n° 48.4, 2009, p. 465-482.

17 Quant à savoir si cette volonté doit être comprise comme un combat de *résistance*, voire d'arrière-garde, nous n'allons pas entrer dans ce débat.

18 Cité par Heather Wagner, « Jonathan Safran Foer Talks *Tree of Codes* and Conceptual Art », *Vanity Fair*, 10/11/2010. URL: <http://www.vanityfair.com/online/daily/2010/11/jonathan-safran-foer-talks-tree-of-codes-and-paper-art.html> Consulté le 2/11/2015.

19 Joshua Rothman, « The Story of "S": Talking With J. J. Abrams and Doug Dorst », *The New Yorker*, 23/11/2013. URL: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/the-story-of-s-talking-with-j-j-abrams-and-doug-dorst> Consulté le 2/11/2015.

20 Will Aitken, « Interview », *The Paris Review* n° 171, 2004. URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/5420/the-art-of-poetry-no-88-anne-carson> Consulté le 2/5/2015.

21 Alison Gibbons, « Multimodal Literature and Experimentation », in *The Routledge Companion to Experimental Writing*, éd. J. Bray, A. Gibbons, B. McHale, Londres, Routledge, 2012, p. 420-421 : « expérimenter avec les possibilités du livre comme forme, jouer avec les dimensions graphiques du texte, incorporer des images, et tester les limites du livre en tant qu'objet physique et tactile. [...] Il repousse souvent ses propres frontières ontologiques, [...] mettant au défi le lecteur en termes à la fois cognitifs et physiques » [*experimenting with the possibility of book form, playing with the graphic dimensions of text, incorporating images, and testing the limits of the book as a physical and tactile object. [...] It often pushes at its own ontological boundaries, [...] challenging the reader in both cognitive and physical terms*].

22 Italo Calvino, « Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire », in *La machine littérature*, trad. M. Orcel, F. Wahl, Paris, Seuil, 1993, p. 15 : « Le processus de la

habitudes. Ces romans instaurent des protocoles de réception qui se cherchent, défaisant en particulier la continuité d'une lecture linéaire, exigeant de nouveaux modes d'appréhension permettant de faire jouer configurations spatiales, visuelles, tactiles, plastiques²³. Le livre, « interface singulière de l'œuvre en tant que telle, sans ou hors de laquelle elle ne saurait exister²⁴ », est dans l'attente du parcours lectorial qui l'actualisera, ce parcours pouvant cependant varier ou rester inaccessible, voire hermétique.

Commençons par quelques exemples assez simples de ce type de dispositifs. Dans *Extremely Loud and Incredibly Close*²⁵, Foer réinvestit ainsi le *flipbook*, objet à mi-chemin entre livre et animation : en faisant défiler les pages, le lecteur inverse la chute des tours jumelles, lors de laquelle est mort le père du jeune narrateur. VAS : *An Opera in Flatland*²⁶, œuvre collaborative entre l'écrivain Steve Tomasula et l'artiste graphique Stephen Farrell, travaille la succession des pages reliées, le toucher propre entre pages paires et impaires qui rythme la lecture. L'incipit met d'emblée en avant une signification corporelle, le toucher : « D'abord la Douleur / Puis la Connaissance : une coupure de papier » [*First Pain / Then Knowledge : a paper cut*²⁷]. Cette première phrase se déploie sur deux pages successives et leur positionnement dans le livre impose d'avoir à tourner une page, le texte comme le maniement plaçant la sensation (*First Pain*) avant la connaissance (*Then Knowledge*). Les auteurs s'assurent de la sorte que le lecteur va être *immédiatement affecté* par la matérialité du roman pris en mains, mettant au premier plan l'aspect incarné de la lecture, l'interaction physique, sensorielle, perceptuelle²⁸.

Linéarité et (il)lisibilité

Cette première série d'exemples certes mobilise la matérialité mais sans que cela ne perturbe la lecture ni son ordre (linéaire) : le *flipbook* se trouve à la fin du roman ; Tomasula et Farrell tablent sur la succession des pages. La deuxième complique décidément ce parcours mettant à l'épreuve la lisibilité même des romans, lisibilité qu'il convient d'examiner en l'articulant à l'analyse du support et des contraintes qu'il induit aussi bien qu'aux théories de la lecture littéraire sinon de la lecture de texte en général (tel que développé par exemple par les psychologues cognitivistes²⁹) – en

composition littéraire une fois démonté et remonté, le moment décisif de la littérature deviendra la lecture ».

23 Cet enjeu était déjà souligné par Tiphaine Samoyault : « Les processus modernes d'éclatement des caractères linéaires et successifs du texte, qui donnent celui-ci à voir autant qu'à lire, n'affectent pas seulement le poème : le roman se trouve lui aussi atteint » (« Textes visibles », *Études littéraires* n° 31.1, 1998, p. 15).

24 Stéphane Vanderhaeghe, « Le Livre – Aller-retour, et au-delà », *L'Atelier* n° 5.1, 2013, p. 92.

25 Jonathan Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close* (2005), traduit de l'anglais par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso : *Extrêmement fort et incroyablement près*, Paris, Points, 2007.

26 Steve Tomasula et Stephen Farrell, VAS : *An Opera in Flatland*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, traduit de l'anglais par Anne-Laure Tissut : *Ligature : un Opéra en pays-plat*, Orléans, éditions HXX, 2013.

27 *Ibid.*, p. 9-10.

28 Cf. aussi Shelley Jackson (*HalfLife*, New York, Harper, 2006), qui joue avec le partage de la page qu'on lit comme ce partage impossible entre Nora et Blanche, sœurs siamoises qui se contestent l'écriture même du roman. Seules les pages paires du livre sont numérotées. Dans l'articulation problématique de la double page, le roman matérialise à la fois la monstruosité qu'il thématise et l'origine incertaine de son écriture.

29 Par exemple : Teun A. van Dijk, « Story comprehension : An introduction », *Poetics* n° 9, 1980, p. 1-21 ; Roger Schank, *Reading and Understanding*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum, 1982 ; Bruce K. Britton, Arthur C. Graesser, dir., *Models of Understanding Text*, Mahwah, Lawrence Erlbaum, 1996 ; Walter Kintsch, *Comprehension : A Paradigm for Cognition*, Cambridge, Cambridge UP, 1998.

plus de l'analyse plus traditionnelle croisant programmation du parcours lectoriel et genres littéraires³⁰. Le plus important paradigme de lecture en lien avec les évolutions technologiques reste la différence entre lecture non-linéaire et lecture séquentielle. Cette dernière s'est imposée et a dominé l'Occident avec la forme-codex, une série de pages écrites et placées sous une couverture, bref un livre³¹.

On peut en l'occurrence définir plus spécifiquement la lisibilité comme le respect d'un code partagé des lecteurs de prose, d'abord de la successivité (enchaînement des séquences), puis de la compréhension. Les œuvres que nous examinons vont déranger radicalement l'une et plus que partiellement l'autre, allant jusqu'à nous interdire à leur égard l'illusion d'une lecture complète, i.e. l'impression que l'intégralité du sens serait portée par la successivité. Un texte est donc techniquement lisible si, dans un contexte donné, rien ne s'oppose à sa compréhension. Dans les romans, la matérialité devient un des facteurs qui conditionne l'accessibilité au sens d'un texte et il n'est pas sûr du tout qu'il le soit pleinement.

C'est ainsi le cas des « romans-clepsydes » [*Clepsydra-Novel*], pour reprendre la belle expression de Milorad Pavić dans son essai « The Beginning and the End of Reading – The Beginning and the End of the Novel³² ». Dans *Only Revolutions*³³, Danielewski prend le parti d'exploiter physiquement la page en proposant une intrigue qui repose entièrement sur la matérialité de l'objet qui l'incarne, dans sa réversibilité : le roman propose deux entrées, demandant en permanence qu'on le retourne pour le lire. C'est aussi le cas de *Unutrašnja strana vetra*³⁴, qui récrit le mythe grec de Héro et Léandre : le roman a deux couvertures et deux débuts, la fin se trouvant au milieu, au moment où les amants se rencontrent. Pavić a recours dans son essai à une métaphore architecturale pour décrire le dispositif et la lecture qu'il engage :

A *Clepsydra-Novel*. It has two front pages, and it is best to read it one and half times, as the famous archeologist Gragoslav Srejović says. The end is in the middle. [...] Just like a house, The Inner Side of the Wind has two entrances and an exit in the middle, in its inner part, but that exit leads into a closed garden, into a closed courtyard, where instead of a waterfall the reader comes upon a sea he is going to swim over, just as Leander swims over the Greek myth.³⁵

Un roman clepsydre. Il a deux couvertures et le mieux est de le lire une fois et demi, comme dirait le célèbre archéologue Gragoslav Srejović. La fin se trouve au milieu. [...] Comme dans une maison, *L'Envers du vent* a deux entrées et une sortie au milieu, dans sa partie centrale, mais cette sortie mène dans un jardin clos, dans une cour close, où au lieu d'une cascade le lecteur arrive à une mer qu'il va traverser à la nage, tout comme Léandre la traverse dans le mythe grec.

30 Cf. Raphaël Baroni, « Genres littéraires et orientation de la lecture », *Poétique* n° 134, 2003, p. 141-157. Plus généralement : Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007. Baroni analyse, aussi à l'aide des apports des théories cognitivistes, le fonctionnement de la « compréhension narrative » qui est aussi toujours « une attente de sens » (p. 19).

31 Lire par exemple Lev Grossman, « From Scroll to Screen », *New York Times*, 2/9/2011. URL : http://www.nytimes.com/2011/09/04/books/review/the-mechanic-muse-from-scroll-to-screen.html?_r=0. Consulté le 29/12/2013. Cf. Roger Chartier, Cavallo Guglielmo, dir., *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997 ; Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, trad. C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1998 ; Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck : The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, The MIT Press, 1997 ; Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Londres, Johns Hopkins UP, 2001.

32 Milorad Pavić, « The Beginning and the End of Reading – The Beginning and the End of the Novel », *Review of Contemporary Fiction* n° 18.2, 1998, p. 142-146.

33 Mark Z. Danielewski, *Only Revolutions*, New York, Pantheon Books, 2006, traduit de l'anglais par Claro : *Ô révolutions*, Paris, Denoël et D'ailleurs, 2007.

34 Milorad Pavić, *Unutrašnja strana vetra* (1991) traduit du serbo-croate par Madeleine Stevanov : *L'Envers du vent*, Paris, Belfond, 1992.

35 Milorad Pavić, « The Beginning and the End of Reading – The Beginning and the End of the Novel », *op. cit.*, p. 144.

L'écrivain serbe confronte ainsi les arts réversibles (architecture, sculpture, peinture), qu'on peut approcher de tous les côtés, et cet art non-réversible qu'est la littérature, son ambition étant justement de transformer cette dernière en art réversible³⁶ – ce qui l'amène à une réflexion plus large qui rejoue le débat sur la « mort » du livre et du roman :

*Is the end of the novel approaching? Is the end of the novel before us or already behind us? [...] I believe it cannot be said so, unless we are struck by some nuclear cataclysm of cosmic proportions. Rather, I am more inclined to say that we are at the end of one manner of reading. It is the crisis of our way of reading the novel and not the novel itself. The novel as a one-way road is in a crisis. Something else is in a crisis as well. It is the graphic sight of a novel. This is to say: the book is in crisis.*³⁷

La fin du roman approche-t-elle ? La fin du roman est-elle devant nous ou l'avons-nous déjà dépassée ? [...] Je ne pense pas qu'il en soit ainsi, sauf si nous sommes frappés par une catastrophe nucléaire de proportions cosmiques. Plutôt, je suis enclin à dire que nous sommes à la fin d'une manière de lire les romans non des romans eux-mêmes. Le roman en tant que route unidirectionnelle est en crise. Quelque chose d'autre est aussi en crise. C'est l'apparence graphique d'un roman. Ce qui revient à dire que le livre est en crise.

Ces romans-clepsydras exposent en quoi la linéarité avec laquelle on associe le livre n'est jamais qu'un parcours parmi d'autres, le résultat d'un « programme » singulier qui aura eu tendance à se répéter, trouvant à s'exprimer au mieux dans la forme matérielle du codex, en tant que support privilégié à la prose, et la succession des pages qui le compose. Ils rappellent par conséquent que ce programme n'est qu'une habitude de lecture, une contrainte liée à une technique, qu'on peut bousculer et dont on peut s'émanciper. Avec des textes n'imposant ni début ni fin, mais des parcours « libres », refusant l'impression d'exhaustivité et de complétude, la linéarité deviendrait alors rien d'autre qu'une qualité accidentelle³⁸.

Cela se vérifie aussi avec le cas des romans combinatoires ou aléatoires. Dans *Poslednja ljubav u Carigradu*³⁹, Pavić invite le lecteur à manier les 22 arcanes majeurs d'un jeu de tarot (ce jeu se trouve dans la jaquette du roman) pour créer et choisir son chemin de lecture. C'est seulement une fois qu'il ou elle a tiré les cartes, qu'il ou elle dispose d'une « table des matières » ordonnant les séquences et indiquant le chemin de lecture. L'antécédent célèbre, précédant la révolution numérique, est *Composition n° 1* de Marc Saporta, en 1962. Le roman est composé de 150 fragments narratifs, présentés sous forme de feuillets détachés dans une pochette. Chaque feuillet, qui décrit une scène centrée sur un personnage, constitue un module romanesque, même

36 *Ibid.* : « Certains arts sont réversibles et permettent au récepteur d'approcher l'œuvre par différents côtés, ou même d'en faire d'abord le tour pour le regarder une première fois, de changer la perspective et la direction dans laquelle regarder, en fonction de ses propres envies. [...] J'ai toujours espéré faire de la littérature, qui est un art non-réversible, un art réversible » [*Some arts are reversible and enable the recipient to approach the work from various sides, or even to go around it and have a good look at it, changing the spot of the perspective, and the direction of his looking at it according to his own preference. [...] I have always wished to make literature, which is a nonreversible art, a reversible one.*]

37 *Ibid.*

38 Pour Roger Chartier, il s'agit d'« une révolution des structures du support matériel de l'écrit comme des manières de lire » (*Le Livre en révolutions*, Paris, Textuel, 1997, p. 12-13). La représentation électronique des textes commanderait ainsi de nouveaux rapports à l'écrit : à la matérialité du livre se substituerait l'immatérialité de textes « sans lieu propre » ; « à la saisie immédiate de la totalité de l'œuvre, rendue visible par l'objet qui la contient » succéderait « la navigation au long cours dans des archipels textuels aux rivages mouvants » (Roger Chartier, « Lecteurs dans la longue durée : du codex à l'écran », *op. cit.*, p. 275).

39 Milorad Pavić, *Poslednjaj ljubav u Carigradu* (1991), traduit du serbo-croate par Jean Descat : *Dernier amour à Constantinople*, Monticher, Suisse, Les Editions Noir sur Blanc, 2000.

si l'ouvrage impose une conclusion où interviennent tous les personnages. On peut donc lire les 149 feuillets dans n'importe quel ordre, comme dans un bricolage : « 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 X⁴⁰ ». Le nombre de combinaisons possibles est clairement de nature à décourager toute velléité de lecture exhaustive⁴¹.

Le roman de Saporta a en l'occurrence donné lieu à une très belle réédition en 2011 par une maison d'édition indépendante, créée à Londres en 2010, dont c'est le troisième titre. Le mot d'ordre de « Visual Editions » s'inscrit expressément dans le paradigme matériel actuel :

We publish books as cultural objects [...] that are all, in some way, about making Great Looking Stories. We believe in celebrating books that tell stories in a visual way, creating new, surprising and delightful reading experiences, both on and off the screen. We call it visual writing⁴².

Nous publions les livres comme objets culturels [...] qui sont tous, d'une manière ou d'une autre, des Histoires à Belle Figure. Nous croyons qu'il faut célébrer les livres qui racontent les histoires d'une manière visuelle, qui créent des expériences de lecture nouvelles, surprenantes et merveilleuses, à la fois sur écran et sur papier. Nous appelons cela l'écriture visuelle.

Pour la réédition de *Composition n° 1*, a été entrepris un double travail : la création d'une application iPad qui en respecte le « mode d'emploi » ; Tom Uglow, directeur du *Creative Lab* de Google à Sidney, a rédigé une introduction qui souligne l'intérêt de la création pionnière de Saporta en termes de narration non-linéaire (*non-linear storytelling*) qui occupe largement l'industrie culturelle.

Un des cas les plus intéressants et élaborés est S⁴³, dont le journaliste du *New Yorker* affirme d'emblée que c'est « sans doute le plus beau livre qu'il a jamais vu⁴⁴ ». J. J. Abrams, le concepteur, en rappelle la genèse⁴⁵, son association avec Doug Dorst, le rédacteur, ainsi que le plaisir pris à la conception graphique de cet objet en effet splendide. S se présente comme un ensemble complexe : un coffret, scellé par une

40 Marc Saporta, *Composition n° 1*, Paris, Seuil, 1962, « mode d'emploi ».

41 Cf. aussi B. S. Johnson : *The Unfortunates* (1969), roman qui propose 27 sections non reliées dans une boîte. Seuls le premier et le dernier chapitre sont spécifiés. L'œuvre a donné lieu à une réédition par New Directions en 2008. Cf. Charles Taylor, « Piece This One Together », *The New York Times*, 22/8/2008. URL: http://www.nytimes.com/2008/08/24/books/review/Taylor-t.html?_pagewanted=all&r=0 Consulté le 3/5/2015.

42 URL: <http://visual-editions.com/about> Consulté le 24/8/2016. Le (court) catalogue de la maison d'édition est du reste éloquent : *Tristram Shandy* (nommé pour le prix « Design of the Year », 2011, London Design Museum) ou *Tree of Codes* de Foer.

43 J. J. Abrams et Doug Dorst : *S*, New York, Mulholland Books, Slp Edition, 2013, traduit de l'anglais par S. Filippini et J.-N. Chatain : *S*, Paris, Michel Lafon, 2014.

44 Joshua Rothman, « The Story of "S" », *op. cit.*

45 *Ibid.* : « L'idée m'est venue à l'aéroport. J'ai vu un livre de poche sur un banc et je suis allé le prendre. À l'intérieur, quelqu'un avait écrit au stylo, "À celui ou celle qui trouvera ce livre - lisez-le, emportez-le à l'endroit de votre choix et laissez-le pour que quelqu'un d'autre le trouve". Cela m'a fait sourire, cette idée optimiste et romantique de laisser un livre avec un message pour un.e inconnu.e. Cela m'a rappelé mon temps à l'université et les notes que les gens laissaient dans les marges des livres empruntés à la bibliothèque. Et alors, je me suis dit : et s'il y avait un livre vraiment cool qui était complètement annoté - couvert intégralement de notes et commentaires manuscrits entre deux personnes ? Et si alors une conversation, une relation, commençait ainsi à l'intérieur du livre ? » [*The idea came to me when I was at the airport. I saw a paperback novel sitting on a bench, and I went to pick it up. Inside, someone had written, in pen, "To whomever finds this book - please read it, take it somewhere, and leave it for someone else to find it." It made me smile, this optimistic, romantic idea that you would leave a book with a message for someone. It reminded me of being in college, and seeing the notes that people would leave in the margins of the books they'd checked out of the library. And then, I started to think: what if there were a very cool book that was completely annotated - just covered in marginalia and notes between two people? And - what if a conversation, or a relationship, began inside a book?*].

bandelette de papier, contient la reproduction minutieuse d'un roman, *Le Bateau de Thésée* de V. M. Straka, auteur imaginaire qui aurait écrit sous pseudonyme dans la première moitié du xx^e siècle. Ce livre « normal », en caractère d'imprimerie, apparaît comme emprunté d'une bibliothèque (il a une cote et indique les dates des précédents emprunts) et se lit comme un texte « normal ». Deux écritures manuscrites couvrent par ailleurs très largement les marges du livre : il s'agit des échanges entre deux étudiants (*book geeks*), Jen et Eric, passionnés par le mystère Straka, qui vont se découvrir l'un l'autre et chacun lui ou elle-même, à mesure qu'ils mènent une enquête semée d'embûches où le volume leur sert de journal de liaison. Enfin, est glissé entre les pages du roman, tout en ensemble de documents avec leur matérialité propre (lettre manuscrite, cartes postales, photocopies de journaux, une serviette en papier griffonnée, etc.), dont on comprend qu'ils ont été insérés par les deux lecteurs-protagonistes comme autant de découvertes et pièces à conviction dans leur enquête. Comme le souligne Anne Besson, « S se présente [...] comme un roman qui raconte plusieurs histoires, en même temps⁴⁶ », toutes charriant leur imaginaire spécifique, ce qui est matérialisé dans l'objet : une histoire de complot et de trahisons, plusieurs *love stories*, un *college* ou *campus novel*, une histoire de bateau fantôme, etc.

Or la difficulté tient ici en particulier à l'ordre de lecture, question expressément posée par S. Une fois ouvert le coffret, où convient-il de commencer et comment appréhender ce dispositif ? Par les annotations d'Eric et Jen, qui correspondent elles-mêmes à une successivité marquée par la couleur de l'encre (gris, orange, vert, rouge, bleu, noir, violet)⁴⁷, mais ce qu'on ne sait pas d'entrée de jeu ? Par la lecture intégrale du roman de Straka, sachant que le texte est lui-même précédé d'une préface ? Par les objets insérés ? (mais on a l'intuition qu'ils ne font pas sens en eux-mêmes, que leur placement résulte d'une stratégie, mais laquelle ?), etc. La *saisie* de S, quel que soit le parcours suivi, montre d'ailleurs que plusieurs trames narratives coexistent dans le même « livre » aux multiples héros (le personnage S du roman de Straka, l'auteur Straka et sa traductrice, le groupe artistico-politique, le « S », auquel ils appartiennent, les deux étudiants-enquêteurs, leurs ennemis universitaires, etc.), dans un ensemble qui délibérément déjoue la linéarité, repose sur la fragmentation (est-il encore nécessaire ou possible de lire *intégralement* ?), assume le « problème d'encombrement, d'engorgement, inévitable à force de vouloir tout dire et tout être *en même temps*⁴⁸ ». Si une cohérence minimale peut être atteinte, l'exhaustivité paraît en tout cas clairement hors de portée (si tant est que ce soit encore l'objectif visé par les auteurs).

Romans ou livres d'artiste ?

On en arrive ainsi à des expériences singulières, génériquement aussi incertaines que difficilement lisibles, à supposer que la *lecture* en soit encore l'enjeu central. *A Humument : A Treated Victorian Novel* de Tom Phillips est une œuvre fragmen-

46 Anne Besson, « J. J. Abrams ou l'art des possibles », colloque « Lost in Philosophy », programme « Philoséries », coordonné par Sylvie Allouche et Sandra Laugier, Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 4-5 juillet 2014, à paraître.

47 Cf. *David Feldts efterladte papirer* (*Les lettres posthumes de David Feldts* 1997), où Mads Brenøe utilise la couleur pour construire *matériellement* le sens du roman, i.e. la possible nature schizophrène de la psyché de Feldt : l'encre noire pour le journal de Feldt ; l'encre bleue pour le récit d'un homme tuant la femme qu'il aime.

48 Anne Besson, « J. J. Abrams ou l'art des possibles », *op. cit.* Par exemple, J. J. Abrams, Doug Dorst : « Pas facile de lire ce que S. a écrit [...]. Et quant à savoir si ces éléments forment un récit cohérent, c'est une tout autre question », S, *op. cit.*, p. 394-395.

taire et en constante évolution depuis 1966⁴⁹. Ce « roman victorien modifié » combine les particularités d'être la réinvention d'un texte plus ancien, *A Human Document* (1892) de William J. Mallock, et un travail toujours en chantier. Phillips continue de réaliser de nouvelles variations sur le texte de Mallock, maximalisant ses potentialités : il retravaille chaque page du roman victorien, isolant certains mots pour créer un nouveau sens et recouvrant le reste de la page d'un motif visuel. Chaque page fonctionne en tant qu'unité indépendante, même si elles sont présentées dans l'ordre original du livre de Mallock. Le cas est d'autant plus singulier que le travail est voué à demeurer inachevé, le cœur de l'entreprise étant de révéler les possibilités potentiellement infinies d'un texte source, au sens plastique aussi bien que sémiotique. Jonathan Safran Foer cite d'ailleurs *A Humument* comme une influence majeure pour son entreprise dans *Tree of Codes*, où il retravaille un recueil de Bruno Schulz⁵⁰, *Les Boutiques de cannelle*, quoique selon un procédé différent : là où Phillips recouvre des pages pour leur ajouter un sens, Foer soustrait du sens en découpant les mots de la traduction américaine des nouvelles, pour en extraire un nouveau récit, lacunaire et linéaire tout en même temps.

Est ainsi soulevée la question de la filiation entre ces entreprises et la tradition des livres d'artiste⁵¹, qui a connu son plus grand essor dans les années 1970 au moment de l'intensification de l'art conceptuel. Le livre d'artiste est à penser comme les installations ou la performance, où l'artiste travaille de l'œil au moyen du travail plastique ainsi que de l'intérêt porté à l'objet-livre comme production culturelle devenue matière artistique : le livre est par lui-même une œuvre et non un simple moyen de diffusion. *Tree of Codes* ou *A Humument*, par leur caractère difficilement lisible, par leur caractéristique de « bel objet » s'inscrivent ainsi pleinement dans la catégorie des livres d'artiste, avec une même volonté d'interroger la forme matérielle et conceptuelle du livre. C'est le cas de l'œuvre classique de l'artiste italien Maurizio Nannucci, *Universum*⁵², un folio de 18 x 12 cm, avec une belle reliure en cuir et un emboîtement en carton simili marbre. Or ce volume soigné prenant la forme classique du codex, lorsqu'on le retire de sa boîte, se révèle relié des deux côtés et ne peut par conséquent être ouvert. Une tranche annonce « Vol. I » et l'autre « Vol. II », transformant ces deux volumes en une sorte de créature bicéphale, dont le contenu est scellé à jamais contre toute forme d'intrusion⁵³, matérialisation du livre-monde infini.

Le déchiffrement du sens mobilise ainsi les multiples appréhensions et il apparaît clairement que la lecture, au sens de compréhension d'une histoire suivie, n'y est pas l'activité première et exclusive, ni même une activité soutenue. Le livre d'artiste peut certes contenir du texte, mais l'écrit n'y est pas une condition nécessaire. L'artiste pense visuellement et plastiquement son livre, comme forme particulière pour travailler un concept, qu'il s'agisse ou non d'un roman.

49 La première édition date de 1970 ; on en est actuellement à la cinquième (Londres, Thames & Hudson, 2012). URL: <http://www.tomphillips.co.uk/humument> Consulté le 24/8/2016.

50 Cf. Bruno Schultz, *Sklepycynamonowe* (1933), traduit du polonais par Thérèse Douchy et Jerzy Lisowski : *Les Boutiques de cannelle*, Paris, Gallimard, 2005. Il n'est pas anodin que Schulz soit lui-même l'auteur d'une œuvre littéraire et graphique.

51 Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Le mot et le reste/BNF, 2012, p. 11 : « Le livre [d'artiste] n'est pas un simple contenant indifférent au contenu [...] : la forme-livre y est partie prenante de l'expression de la signification de l'œuvre réalisée par le livre (plutôt qu'en lui) ».

52 Maurizio Nannucci, *Universum*, Rome, Bianconero, 1969. Renvoyons aussi à *A Passage* (New York, Granary Books, 1994) de Buzz Spector et *Boundless* (San Francisco, auto-publié, 1983 & 1990) de David Stairs. Chacun de ces livres est tous les livres, les titres suggérant les spéculations infinies ouvertes par le travail sur le livre-objet, quand il est reliure et artefact, non texte.

53 Johanna Drucker: « une créature bicéphale, à tête de Janus – mais qui constamment regarde à l'intérieur d'elle-même, son contenu scellé contre toute forme d'intrusion » [*a Janus-faced, two-headed creature – but one which always looks inside on itself, its contents sealed against intrusion*], *The Century of Artists' Books*, New York, Granary Books, 1995, p. 178

Vertiges et plaisirs du rouleau

Il convient de mentionner enfin l'œuvre tutélaire qui reste un horizon central dans ce champ d'expérimentations : le fameux manuscrit de *Sur la route*⁵⁴. Les potentialités du rouleau se trouvent ainsi exploitées dans *Nox* (2010) d'Anne Carson, œuvre composée suite à la mort du frère aîné de l'auteure en 2000, ainsi qu'à partir de l'épigramme 101 de Catulle. Carson explique s'être mise à écrire dans un cahier, y incorporant photos, poèmes, collages, notes manuscrites, dessins, traductions de Catulle, timbres, et une lettre de son frère, avec la nécessité d'en faire un *objet* qui matérialise le souvenir et le deuil : « C'est lorsque vous posez la question que vous prenez conscience que vous avez vous-même survécu, et alors qu'il faut poursuivre, ou le transformer en un objet qui se porte lui-même » [*It is when you are asking about something that you realize you yourself have survived it, and so you must carry it, or fashion it into a thing that carries itself*⁵⁵]. C'est ce cahier qu'elle décide ensuite de faire publier, mais dans une forme qui en respecte la texture et le caractère artisanal, pour en restituer la sensualité et granularité, aspects centraux à l'expérience du lecteur :

*I made the book myself at first. I bought an empty book and filled it with stuff, painted it, glued it, stapled it and so on. It was a grand day when I discovered you would staple instead of gluing, that was really an advance in method. Anyway, [Robert] Currie, my husband, said that the thing about this book is, because it's handmade, when you read it, you're pulled into these people and these thoughts and the thing that it is. If you want to reproduce it, it has to have that quality still. So he fooled around with ways of Xeroxing to make the pages look, as you say, three-dimensional. If you Xerox and scan something perfectly, it looks glossy like a cookbook, but if you let a little light into the Xerox machine and make it a bad Xerox, you get all those edges and life, you get what Currie calls the "decay" put back in. So it was really important to me to have that in the experience of the reader. [...] I gave myself the task of trying to do something different on each page than I had done on any page previous, mechanically, physically.*⁵⁶

J'ai d'abord fabriqué le livre moi-même. J'ai acheté un cahier vide et l'ai rempli de trucs, j'y ai dessiné, collé, agrafé des choses. Cela a été un grand jour quand j'ai découvert le fait d'agrafer au lieu de coller, cela a vraiment été un avancement en termes de méthode. Quoi qu'il en soit, Currie, mon mari m'a dit que ce qui est important avec ce livre, c'est que, puisqu'il est artisanal, lorsqu'on le lit, on devient ces gens et ces pensées et la chose qu'il est. Si je veux le reproduire, il doit garder cette qualité. Il a alors expérimenté avec les manières de photocopier, pour que les pages gardent une apparence tridimensionnelle. Si vous photocopiez ou scannez quelque chose de manière parfaite, cela donne une impression lisse, du papier glacé comme un livre de cuisine, mais si vous laissez un peu de lumière pénétrer dans la photocopieuse, si vous faites une mauvaise copie, vous obtenez toutes ces bordures et ces effets de vie, vous retrouvez ce que Currie appelle le « temps qui passe ». Il était donc vraiment important pour moi que cela ait lieu lors de l'expérience de lecture. [...] Je me suis imposée d'essayer de faire quelque chose de différent à chaque page, différent de ce que j'avais fait à toutes les pages précédentes, d'un point de vue mécanique, physique.

L'œuvre se présente sous la forme d'une boîte couleur cendre dans laquelle se trouvent 27 feuillets d'épais papier blanc, 21 x 93 cm, collés pour constituer un long parchemin d'environ 25 mètres plié en accordéon. L'œuvre est imprimée en couleur d'un seul côté, le verso est blanc. Comme l'observe Carson, non sans plaisir, *Nox* est

54 On le sait, Kerouac l'a écrit en 1951 d'un seul jet sur un rouleau de papier de 36,50 mètres de long. Ce manuscrit a été dactylographié sur des feuilles de papier à calligraphie japonaise, collées bout à bout. À l'occasion du cinquantième anniversaire, les éditions Viking ont publié le tapuscrit original (*On the Road : The Original Scroll*, 2007), tout comme Gallimard, traduction de Josée Kamoun : *Sur la route - le rouleau original*, 2010.

55 Anne Carson, *Nox*, New York, New Directions, 2010, section 1.1. Les feuillets ne sont pas numérotés.

56 Eleanor Wachtel, « An Interview with Anne Carson », *Brick Magazine*, juin 2011. URL: <http://brickmag.com/interview-anne-carson> Consulté le 4/5/2015.

par conséquent totalement « *un-Kindle-isable* »⁵⁷.

Ainsi, même si l'œuvre est reproduite de manière industrielle, Nox ressemble à un livre d'artiste, qui nous pousse aussi à le traiter comme un objet unique pourvu d'une « aura »⁵⁸, requérant un maniement délicat. L'édition facsimilé reproduit tellement bien la matérialité artisanale du cahier originel qu'on a en permanence envie de toucher les feuillets, de les sentir, de palper les inscriptions en surface et en épaisseur – quitte à ressentir une certaine frustration lorsqu'on constate que la surface est lisse, qu'il s'agit d'effets en trompe-l'œil. Ainsi dans la section 2.1 apparaît la question « WHO WERE YOU », lettres blanches sur fond anthracite de crayon à papier. La trace de l'inscription « WHO » est encore visible sur les quatre prochains feuillets, inversé sur les pages verso, à l'endroit sur les pages recto, mais de moins en moins lisible et visible plus on avance dans la couche de papier, comme la trace laissée par la technique de frottage et de calque. Le grain du papier ainsi que la texture produite par la mine du crayon sont parfaitement visibles. L'œuvre comprend plusieurs versions du poème de Catulle : la première, en latin, ouvre le livre ; la deuxième est une traduction en anglais dans la section 7.2 ; la dernière clôt Nox, mais où la traduction est rendue presque illisible par les larmes qui maculent le bout de papier vieilli, dont les bords paraissent brûlés. Le facsimilé reproduit aussi le papier percé par l'agrafe, qui apparaît sur le recto et le verso (deux feuillets consécutifs juste avant la section 7.1), ou l'effet d'une tache traversant l'épaisseur du papier pour maculer la page suivante, comme avec le cas de l'ombre dessinée au crayon par-dessus l'ombre photographique (fin de la section 1.1).

Tous ces éléments procurent l'impression que nous *manipulons* en effet un objet unique produit par les mains de l'artiste, même si nous savons que le rouleau en est une reproduction – donnant l'illusion qu'on peut *toucher* l'absence, soulignant les blancs entre les fragments, avant toute lecture qui établit les connexions, en dépit d'une forme éminemment successive. Carson propose ainsi une quête herméneutique à ses lecteurs à qui il revient de mettre en relation les mots, d'établir des liens entre les feuillets, une arborescence de sens plutôt que de suivre une (classique) progression narrative linéaire⁵⁹. Nox est bien un dispositif et processus, une figuration en *passant* (*passing* est utilisé trois fois dans la section 9.1) par le biais de l'absence – absence capturée par l'image de l'escalier représenté dans plusieurs photos, dessins ou passages en prose. Le lecteur est invité à remplir les blancs, à stimuler son imagination créatrice, ce principe d'assemblage conférant également à l'œuvre sa dimension d'expérience métafictionnelle sur l'acte même de lecture⁶⁰.

Il ne fait pas de doute qu'au *xxi*^e siècle, le livre imprimé n'est qu'une des formes du roman – d'où ces œuvres qui (ré)investissent la matérialité, l'intègrent au projet narratif, non seulement dans l'écriture expérimentale mais jusque dans la produc-

57 Parul Sehgal, « Anne Carson: Evoking the Starry Lad », *The Irish Times*, 19/3/2011. URL: <http://parulsehgal.com/2011/03/20/anne-carson-evoking-the-starry-lad/> Consulté le 3/11/2015.

58 On sait que c'est dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935) que Walter Benjamin développe l'idée que la reproductibilité permise par les moyens modernes de production aurait comme conséquence la perte de l'aura propre à l'œuvre d'art.

59 Carson utilise l'image du *réseau* : « Fouiner les sens d'un mot, fouiner dans l'histoire d'une personne, inutile d'espérer un flot de lumière. Les mots humains n'ont pas d'interrupteur général. Mais tous ces petits ravissements dans le noir. Et ensuite le réseau, lumineux, énorme, tremblotant, abandonné, impénitent, aboyant, des mots qui occupent votre esprit lorsque vous vous tournez de nouveau vers la page que vous étiez en train d'essayer de traduire » [*Prowling the meanings of a word, prowling the history of a person, no use expecting a flood of light. Human words have no main switch. But all those little kidnaps in the dark. And then the luminous, big, shivering, discandied, unrepentant, barking web of them that hangs in your mind when you turn back to the page you were trying to translate*] (section. 7.1).

60 Cf. Liedeke Plate, « How to Do Things with Literature in the Digital Age : Anne Carson's Nox, Multimodality and the Ethics of Bookishness », *Contemporary Women's Writing* n° 9.1, 2015, p. 93-111.

tion la plus grand public (même si la question se pose de savoir si *S* ne restera pas un *hapax*). Dans le texte placé en exergue, l'artiste Peter Downsbrough décrit de manière éloquente l'attrait qu'exerce sur lui l'objet-livre, mettant en évidence la structure formelle du codex qui repose sur la succession des pages. Si cependant le maniement est aussi au cœur de la création, apparaissent plusieurs conséquences en termes de pratiques : d'une part, cela pousse à redécouvrir notre corporéité, à relocaliser notre propre matérialité physique en relation avec le livre, bref à remettre la « motion » dans l'« émotion »⁶¹. De l'autre, ce sont des œuvres qui font faire des choses aux lecteurs, i.e. qui génèrent sinon encouragent les manipulations et remédiations. S'intéresser à ces œuvres singulières, requiert donc aussi de prendre en compte les retours d'expérience, les appropriations effectives sur lesquelles nous voudrions conclure. *Nox* a ainsi donné lieu, en 2011, à une performance dansée⁶² ainsi qu'à une installation dans le cadre de l'exposition *A Novel Idea* (une nouvelle idée ou un roman-idée)⁶³. L'écrivain Andrew Kooman note dans son weblog (3 février 2011) : « j'ai dû réarranger mon salon pour lire et apprécier le livre d'Anne Carson, *Nox* » [*I had to rearrange my living room to read and appreciate Anne Carson's book Nox*], une photo montrant comment le livre déplié investit tout l'espace, à travers plancher, canapés, étagères, fauteuils⁶⁴. Sur son site web, Mike Hoolboom accompagne en 2012 sa rencontre avec *Nox* d'images, à commencer par une photo de ses mains en train de l'ouvrir :

*I open this tomb of a book, and I find the other part, the accorded guts, waiting inside. It's the word they use in the book biz, don't you know, the guts. [...] And the guts come out of these covers clean and sharp and strangely uncut. I won't cut him. Is that what this book is saying? I can't cut my brother's body, or I can't cut him any more than I already have. All that is left of him are fragments, the already fading memories of him. And I'm going to wind them together in a single sheet, a single uncut shroud. To suggest, perhaps, some of the mysterious continuities that these broken pieces might possess. What is it that joins me to you?*⁶⁵

J'ouvre ce livre-tombeau et je trouve l'autre partie, les entrailles en accordéon, qui m'attendent à l'intérieur. C'est le mot qu'ils utilisent dans le monde de l'édition, vous savez, les entrailles. [...] Et les entrailles sortent de cette couverture : propres et coupants et étrangement non coupés. Je ne vais pas les couper. Est-ce cela que le livre dit ? Je ne peux pas découper le corps de mon frère, ou je ne peux pas plus le découper que je ne l'ai déjà fait. Tout ce qu'il reste de lui ce sont des fragments, les souvenirs de lui déjà en train de disparaître. Et je vais les rassembler en une page unique, une enveloppe unique et continue. Pour suggérer, peut-être, certaines des mystérieuses continuités que ces morceaux brisés possèdent peut-être. Qu'est-ce qui exactement me relie à toi ?

Dans un autre blog de lecteur, une image du verso blanc de *Nox* déplié sur un drap blanc est accompagnée de cette remarque : « Étrangement, ce qui m'a le plus captivé, c'est le dos vierge des pages. Je suis resté assis pendant quelques minutes, prétendant les lire, mais bien sûr j'étais simplement en train de fixer du vide. L'histoire désassemblée se trouvait de l'autre côté, et pourtant ici aussi il semblait y en avoir une. Mais laquelle ? DIS-MOI ! » [*I was most captivated, oddly, by the empty sides of the pages. I sat for a few minutes pretending to read them, but of course I was just staring at blankness. The disassembled story was on the other side, yet there seemed to be one here too. What is it?*

61 Cf. Alison Gibbons, « Multimodal Literature 'Moves' Us: Dynamic Movement and Embodiment in VAS », *HERMES* n° 41, 2008, p. 107-124.

62 Anne Carson, Rashaun Mitchell, *NOX: A Collaborative Poetry and Dance Performance*. O, Miami Poetry Festival, 7 avril 2011.

63 Alexis Fedorjaczenko, *Philyra*, Hampden Gallery, Fine Arts Center, Amherst, 11 déc. 2011-23 fév. 2012. URL: <http://www.alexisf.com> Consulté le 4/5/2015.

64 URL: <http://andrewkooman.com/nox-anne-carson/> Consulté le 3/11/2015.

65 URL: <http://mikehoolboom.com/?p=2023> Consulté le 3/11/2015.

TELL ME!⁶⁶]. Ces romans- et livres-objets engendrent ainsi fondamentalement cet acte de « faire quelque chose » avec eux, de les *saisir* à tous les sens du terme. Les choix impliqués par les processus et dispositifs mettant en jeu la matérialité revêtent dès lors une importance cruciale, où, en somme, chaque actualisation devient le nouveau livre que nous « lisons ».

NB: La communication dont est tirée cet article prenait place dans un atelier, « *Material turn* ou tournant diégétique ? », où son propos s'articulait avec celui des deux autres interventions. On consultera donc avec profit, en parallèle de celui-ci, l'article d'Anne Besson dans le présent volume. La communication de Claire Cornillon sera intégrée dans un livre à paraître.

66 URL: <http://othersideofeyreor.wordpress.com/2012/11/15/tree-of-codes-and-nox-familiar-media/> Consulté le 3/11/2015.