

Université de Montréal

**La lecture augmentée, entre l'écran et la page. À partir de *1984* d'Éric
Plamondon et *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah**

Par Jean-François Thériault

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Août 2016

Résumé

En prenant comme point de départ la trilogie *1984* d'Éric Plamondon et *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah, romans tous publiés sur papier, ce mémoire se consacre à saisir ce qui change dans la lecture du texte à une époque où l'omniprésence des outils numériques bouscule nos modes de production et de réception des contenus. La réflexion se développe autour du constat que la littérature, même celle qui se publie et se lit toujours sur support imprimé, ne peut être considérée en marge de ces remaniements dont les ramifications s'étendent bien au-delà de l'usage de l'ordinateur et des écrans. Avec la conviction que ces changements doivent se penser dans la continuité et non dans la rupture, la lecture sera ici considérée comme une *pratique* et, en refusant son essentialisation, il s'agira de revisiter certaines théories canoniques afin de saisir la teneur de ces modulations dans le « savoir-lire » du texte. À travers diverses lectures des romans à l'étude, le premier chapitre dessine les contours d'une lecture *connectée*, qui se fait sous l'égide du réseautage. Le deuxième chapitre, via une lecture des théories d'Umberto Eco, soutient que ces changements affectent tout particulièrement la question de la compétence du lecteur, qui est réinterrogée à la lumière de l'accessibilité de l'information inhérente à l'époque numérique et des glissements épistémologiques que cette accessibilité sous-entend. Le troisième et dernier chapitre propose, à partir des textes de Plamondon et de Farah, des parcours de lecture qui alternent entre la page du livre et l'écran d'ordinateur où sont réinterrogées les frontières du littéraire et de l'informationnel. Des relations qui se tissent entre les pratiques de lecture et l'usage des outils numériques émerge une façon de lire définie ici comme une « lecture augmentée » du texte, qui suppose un lecteur actif qui, à travers ses parcours particuliers, questionne, doute, et prend position. Un lecteur, bref, qui ne se contente pas d'actualiser un contenu, mais qui le performe.

Mots clés : Théories de la lecture – Culture numérique – Lecture augmentée – Parcours de lecture – Littérature contemporaine – Alain Farah – Éric Plamondon

Abstract

Taking as a starting point Éric Plamondon's *1984* trilogy and Alain Farah's *Pourquoi Bologne*, both in their published form, this master's dissertation is dedicated to grasp the changes that occur in the act of reading in an age where the ubiquitous digital tools are challenging the way we produce and receive content. The thesis takes form around the premise that literature, even that which is published and read in a print form, cannot be considered excluded from these considerations, whose ramifications extend far beyond the use of computer and screens. With the strong belief that these changes need to be seen as a continuity rather than a fracture, the act of reading will be considered here as a *practice* and, by refusing its essentialisation, will serve as a stepping-stone to revisit certain canonical theories and understand these modulations that affect the reader's "digital literacy", that affects the reading patterns even when a text does not present itself in a digital form. Through various interpretive trails across Plamondon and Farah's novels, the first chapter draws the outline of a "connective reading" that is highly influenced by the omnipresence of the network. The second chapter, by revisiting Umberto Eco's theories, maintains that these changes affect the reader's competence, which is re-examined in light of the informational accessibility inherent at the digital era and the epistemological shifts that accessibility implies. The third and final chapter offers different reading trails through Plamondon and Farah's novels that alternate between the book page and the computer screen, in which the boundaries between literature and information are challenged. In the relationships that develop between reading practices and the use of digital tools emerges a certain interpretational way that is described here as "augmented reading", concept that implies that the reader is taking actions toward the text and, through this course, questions, doubts, challenges and takes position. A reader, in short, that is not just actualizing content, but who performs it.

Keywords : Reading theories – Digital culture – Augmented reading – Reading trails – Contemporary literature – Alain Farah – Éric Plamondon

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à Élisabeth Nardout-Lafarge et Marcello Vitali-Rosati, professeurs et gens d'exception, qui ont dirigé ce mémoire avec l'intelligence et la patience dont il avait besoin pour être mené à terme. Leur écoute, leur intérêt, leurs lectures et relectures auront donné une voix à ce travail tout en lui permettant de se tenir droit. Merci d'avoir cru dans ce projet dès ses premiers et maladroits balbutiements, et d'avoir fait en sorte qu'il arrive à bon port.

Ce mémoire a été rédigé avec les appuis financiers du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC), que je remercie ici.

Des remerciements tout particuliers à :

Mes parents et ma famille qui, à l'annonce de chaque nouveau projet, ont toujours substitué à la fameuse question « *pourquoi?* » son pendant beaucoup plus stimulant, « *pourquoi pas?* ».

Philippe G. Veillette, pour son amitié, son érudition gênante et pour *Lance et compte*, mais aussi pour à chaque fois me rappeler que ce n'est pas fini tant que ce n'est pas terminé.

Élisabeth Routhier, pour son soutien et sa croyance en mes moyens, mais surtout pour sa phénoménale intelligence et son œil impitoyable me sortent ponctuellement de la torpeur intellectuelle dans laquelle j'ai souvent tendance à tomber.

Tous les membres de la Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques, qui reconnaîtront à travers ces pages, je l'espère, des airs de famille.

Paola Puccini et l'équipe du *Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi* de l'Université de Bologne pour son accueil et son enthousiasme envers la littérature québécoise.

Merci également, dans le plus parfait désordre, à : Francis G. Veillette, Olivier A. Savoie, Alice Michaud-Lapointe, Sarah Fontaine, Roxane « Tiguidou » Desjardins, Valère Nadeau, Chloé Savoie-Bernard, Mathieu Poulin, Boris Nonveiller, François Jardon-Gomez, Julien Blanchard, Émile Dupré, Florence et toute la famille Bélanger, Catherine Grech, Gabrielle Palmieri et Francesco Biondi-Mora Di Belforte. J'invite tous ceux que j'ai oubliés à m'en tenir rigueur.

Et finalement, mes plus grandes dettes vont à Hélène Lépinay-Thomas, dont l'apport à toutes les facettes de ce mémoire est trop grand pour être résumé ici. Elle est pour moi un modèle, et je ne peux trop insister sur la chance que j'ai de la compter dans ma vie.

Table des matières

Résumé	III
Abstract	IV
Remerciements	V
Introduction	1
Chapitre premier : La lecture en réseau	15
A. La ligne et le fragment	15
Un affrontement rhétorique.....	15
Le fragment et le récit	17
Une question de posture	22
B. La lecture et le réseau	23
Une lecture linéaire?	23
Lire en levant la tête.....	25
Le dispositif.....	27
Sur l’emploi du mot « dispositif ».....	28
Dispositif ou système : l’exemple de <i>1984</i>	29
Dispositif et production de soi chez Alain Farah	34
Dispositif et autorité narrative.....	40
Chapitre deuxième : La compétence numérique	45
A. Figures de lecteur	45
Le Lecteur Modèle : stratégie et hiérarchie.....	45
<i>All your base are belong to us</i> : Internet et l’érudition	48
De la compétence encyclopédique à la compétence numérique : le rôle des communautés	52
B. Mémoire du texte	55
L’encyclopédie et la mémoire	55
La mémoire et l’infosphère	56
L’encyclopédie en jeu	58
L’extension.....	61
C. La lecture numérique est une lecture augmentée	63
Sur l’interaction.....	68

Chapitre troisième : Parcours de lecture.....	71
A. L'ère du soupçon.....	71
L'autorité narrative et l'héritage du Nouveau roman.....	71
Accessibilité et validation des contenus.....	72
Pragmatique du doute et vraisemblance empirique	76
L'amorce et l'intertexte.....	78
B. Navigation et interprétation	82
Hasard et sérendipité	82
<i>1984</i> : poétique de l'accident	84
<i>Pourquoi Bologne</i> et l'omniprésence de l'énigme.....	87
C. Cas limite.....	91
Une crise interprétative	92
<i>1984</i> et <i>Pourquoi Bologne</i> : sur la surnarrativité	93
Chercher la faille	96
Être en ligne et désir de sens	99
Conclusion	101
Bibliographie	111
Annexes et index des figures	121

*Pour Jean-Baptiste Langelier, l'arbre duquel
je ne suis, je l'espère, pas trop loin tombé*

« La conclusion à laquelle je suis arrivé, c'est que la lecture constitue une opération sans objet ; ou qui n'a pas d'autre véritable objet qu'elle même. Le livre en est un support accessoire, ou même un prétexte. »

Le troisième lecteur, dans Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*

Introduction

La réflexion sur la lecture ressemble aujourd'hui à une guerre de tranchées¹, dans laquelle chacun est rapidement sommé de choisir un camp : pour ou contre les changements amenés par les technologies numériques à l'écosystème littéraire. Devons-nous embrasser la révolution, l'accueillir comme la réalisation d'une prophétie écrite avant notre âge, ou défendre coûte que coûte la forteresse que l'on sait assiégée de toute part? Ici, peu de place à la nuance : le numérique sera notre salut ou notre perte. Pas de doute donc, nous sommes à la croisée des chemins. Et nous savons bien qu'il n'y a rien comme une guerre pour faire l'Histoire.

Ce duel oppose deux pôles : la lecture sur papier, héritière de toute une tradition occidentale de la lecture littéraire méditative et appliquée, la « vraie lecture² », et la lecture sur écran, qui découle des plus récentes avancées technologiques et que l'on associe à la multiplicité, à la rapidité et à l'abondance. La démocratisation des technologies numériques à la fin du dernier siècle s'est fait sentir comme une rupture profonde qui a amené certains commentateurs à prédire la fin du livre, soit en arguant que « le livre est quelque chose qu'il faut abandonner afin de mener à bien ce changement de paradigme, qui marque une véritable révolution dans la pensée humaine³ » ou encore, sous un angle plus nostalgique, que « soudainement, il semble que tout soit appelé à changer; le monde plus lent dans lequel la plupart de nous avons grandi est maintenant dans notre rétroviseur⁴. » Si on les regarde de plus près, ces deux pôles se révèlent à tout le moins fragiles, relevant davantage de la convention, voire de la rhétorique, que d'une réalité admissible comme telle. Force est de constater, quelques décennies plus tard, que non

¹ Voir « The Reading Wars » dans Sven Birkerts, *The Gutenberg Elegies : The Fate of Reading in an Electronic Age*, Winchester, Faber & Faber, 1994, p. 3-7.

² Olivier Besnard-Danquy exprime, en introduction à l'ouvrage collectif *Les mutations de la lecture*, « une inquiétude grave devant le déclin — inéluctable? — de la lecture traditionnelle » en soulignant que « ce n'est pas à la fin de la lecture que l'on assiste [...] mais à la fin de la lecture comme fait culturel total, c'est-à-dire à la remise en cause du modèle littéraire et humaniste où le livre incarne la source de toutes les connaissances, de toutes les expériences et de tous les divertissements. » (Olivier Besnard-Danquy (dir.), *Les mutations de la lecture*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Les Cahiers du livre », 2012, p. 11 et 13.)

³ Paul Duguid, « Material matters : the past and futurity of the book », dans Geoffrey Nunberg (dir.), *The Future of the Book*, Brepols, University of California Press, p. 67. Cité et traduit par Samuel Archibald, « Sur la piste d'une lecture courante : spatialité et textualité dans les hypertextes de fiction » dans Christian Vandendorpe et Denis Bachand (dir.), *Hypertextes : espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Montréal, Note Bene, coll. « Littérature(s) », 2002, p.116.

⁴ Sven Birkerts, *op.cit.*, p. 3. Je traduis.

seulement le présage d'une littérature entièrement électronique ne s'est pas avéré, et ces attitudes dichotomiques se sont depuis quelque peu pacifiées. Bien qu'il reste de nombreuses voix présentes dans le discours public et savant qui tentent de raviver ces tensions en jouant tantôt sur la peur, tantôt sur l'euphorie que provoque inéluctablement un tel changement de paradigme culturel, le lexique de la révolution qui entourait les études sur les « nouveaux médias » s'est peu à peu résorbé pour faire place à une pensée axée davantage sur la continuité selon laquelle « décrire les nouveaux médias sans porter attention aux anciens condamne à célébrer en eux une originalité de pacotille⁵ ».

Ce mémoire prend acte de cette inflexion dans la perception des changements amenés par les outils numériques, et propose de poursuivre dans cette voie en proposant une réactualisation de certains modèles hérités des théories de la lecture qui tiennent compte des modulations dans l'acte de lire que suppose l'usage de ces technologies. Avec la ferme conviction que ces changements doivent être compris dans un cadre plus large que celui des simples manifestations techniques, je crois qu'il est désormais possible d'analyser des modes de lecture induits par nos pratiques des médias numériques, à commencer par le web, pour en arriver à déceler une forme de « savoir-lire » qui transcende la simple question du support et qui se répercute dans l'ensemble de nos activités de lecture. C'est en ce sens que je me pencherai ici sur des textes publiés sur papier, de la plume d'auteurs dont l'ensemble du travail emprunte ce support, et qui ne tiennent pas de discours particulier sur la technologie. Étudier ces textes dans le cadre d'un travail sur la lecture numérique semble d'abord relever du contresens, mais l'objectif n'en est pas un de comparaison, qui se limiterait à pointer les différences et les ressemblances entre les supports papier et numérique et qui déboucherait presque assurément sur une forme ou une autre de classification. Les textes que j'ai choisis d'étudier – la trilogie *1984* d'Éric Plamondon (qui compte les romans *Hongrie-Hollywood Express* (2011), *Mayonnaise* (2012) et *Pomme S* (2013)) et *Pourquoi Bologne* (2013) d'Alain Farah – l'ont été puisque leur lecture faisait selon moi ressortir certains réflexes qui doivent être compris et analysés dans le contexte plus large d'une accessibilité aux outils numériques, réflexes qui ont été acquis par un usage répété de ces technologies. Il me semblait qu'il y avait dans ces textes quelque chose qui encourageait un questionnement sur nos habitudes de lecture des textes à la lumière de ces changements dans

⁵ Samuel Archibald, *Le texte et la technique : La lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2010, p. 16.

l'accessibilité à l'information, et ce, même si, de prime abord, ils ne comportent que très peu, voire pas du tout, de discours sur la technologie.

Il aurait été possible, peut-être même plus évident, de choisir des textes qui traitent directement de ces problématiques, ou qui mettent en scène une contemporanéité marquée par l'usage des outils numériques. Même en restant dans le domaine de la littérature québécoise contemporaine, qui s'est imposé naturellement comme champ d'études, la liste des textes qui abordent de façon thématique la technologie et ses différents effets sur le quotidien est longue. On pense entre autres au travail de Régine Robin qui, dès le milieu des années 1990, a compris qu'il se produisait un changement épistémologique majeur dans la manière dont le web reconfigurait les relations sociales, mais aussi à un écrivain comme François Blais qui, plus récemment, a mis en scène dans son roman *Document 1* un couple d'égarés et de misanthropes qui ont pris le pari de voyager depuis leur salon à l'aide de l'option « *street view* » de Google Maps, proposant ainsi un regard décentré sur l'espace et sa traversée. Ou encore à Nicolas Dickner, dont toute l'œuvre et particulièrement le dernier jalon en date, *Six degrés de liberté*, est traversée par une obsession pour la calculabilité et les mathématiques et qui, ainsi, ne cesse de nous rappeler que nous vivons dans un monde où le chiffre est une donnée première. Mentionnons aussi au passage une série de poètes dont le travail s'attèle à saisir l'instantanéité d'un monde qui change. L'attachement à la liste et à l'accumulation de Marc-Antoine K. Phaneuf a assurément quelque chose d'algorithmique, et les écrits de Mathieu Arsenault, de Steve Savage et de Daphnée B. sur la sociabilité et la relation à l'ère du numérique en font des témoins privilégiés de leur époque. Chacun de ces textes aurait été un objet d'étude de choix, puisque chacun d'entre eux propose un regard différent sur des questionnements qui nous sont communs. Si j'ai pris le pari de traiter de textes qui mettent de côté ces thématiques et qui semblent (si l'on exclut le fait que le troisième tome de *1984, Pomme S*, s'intéresse à la figure de Steve Jobs) n'avoir que très peu à voir avec l'univers des machines, des ordinateurs ou des réseaux sociaux, c'est d'abord pour me concentrer uniquement sur la pratique du lecteur, et ainsi d'éviter de donner une primauté au travail du texte. Comme nous le verrons, lire dans un monde numérique a bien peu à voir avec le propos ou la teneur d'un écrit, mais bien davantage avec les réflexes de son lecteur. Le choix de s'intéresser à ces textes était aussi, il faut l'avouer, une manière de rappeler que même ce qui semble évoluer en marge de ces questions ne peut échapper à son

époque qui, elle, est foncièrement ancrée dans des considérations numériques. Une façon d'insister sur le fait que le numérique n'est pas qu'une thématique, qu'une carte à jouer, mais bien l'espace dans lequel nous cohabitons et qui structure, entre autres, notre relation à la littérature.

De ces présupposés, je propose d'envisager la lecture de *Pourquoi Bologne* et de la trilogie *1984* sous l'angle d'une « lecture numérique » des textes littéraires, c'est-à-dire d'une réception qui s'inscrit dans une série de contingences propres à l'imaginaire contemporain du numérique et ce, même si la lecture se fait premièrement sur support papier. Si la culture numérique, comme nous le verrons, ne se résume pas à l'unique usage d'écrans, alors il n'y a aucune raison pour que la lecture numérique, elle, doive se soumettre à cet impératif. La lecture numérique serait donc une lecture qui prend acte des considérations propres à l'accessibilité et au réseau qui caractérisent notre rapport quotidien au monde. À partir de ces constats de départ, l'hypothèse générale de ce mémoire est que la fréquentation continue des outils numériques, fréquentation qui les fait passer du statut d'outils à une façon d'être au monde, donne lieu à la création de réflexes qui informent nos pratiques de lecture même si celles-ci semblent en marge de ces considérations, en marge du « monde des écrans ». La lecture numérique serait donc une approche qui conjuguerait la lecture littéraire au maniement d'outils numériques dans l'optique de proposer une *lecture augmentée* du texte. Ainsi, les pratiques numériques et les pratiques de lecture doivent être comprises sous l'angle de la complémentarité, et la lecture numérique ne devient plus seulement une question de support ou d'interface, mais d'attitude du lecteur envers le texte.

Une telle approche demande d'emblée quelques précisions. S'il y a bien entendu des caractéristiques aux supports que l'on ne peut passer sous silence et qui influent sur les modalités de réception, on ne peut postuler leur autarcie, ni les considérer comme des entités stables et établies qui resteraient perméables aux mouvements que provoquent les différentes forces en action dans le contexte de production et de réception. Le texte est une entité sociale, faut-il le rappeler, et ses manifestations se modulent selon les époques et les cultures en fonction des techniques et des pratiques qu'elles engendrent. Ces deux pôles, ceux du livre papier et du texte numérique, bien davantage que des manifestations entières et reconnaissables, sont donc à considérer davantage comme des points de repère, qui canalisent vers eux différentes caractéristiques identifiables, mais qui ne leur sont pas exclusives. On ne peut nier l'influence du

support papier sur la grande majorité des interfaces numériques, et même sur celles qui ont tenté le plus féroce de s'en éloigner. Mais on ne peut nier le mouvement inverse, c'est-à-dire celui des traces observables du numérique dans l'imprimé. Il faut en effet considérer ces supports comme participant d'un même état de fait, celui d'une époque marquée par les technologies numériques de l'information et de la communication, et résister à la tentation de les hiérarchiser, soit technologiquement ou encore chronologiquement. Je rejoins le propos de Claire Belisle lorsqu'elle écrit qu'

il ne s'agira pas ici de promouvoir la lecture numérique au détriment de la lecture traditionnelle, ni de laisser entendre que la lecture sur supports numériques est désormais le seul mode de lecture valable. Quelle que soit l'évolution des supports, maintien ou disparition du recours au papier, domination de l'encre électronique, généralisation des écrans interactifs pour la lecture, il importe d'affirmer que les acquis dans l'expérience de la lecture ne sont pas révocables. Interagir avec des textes numériques, c'est mettre en œuvre des compétences qui s'enracinent encore principalement dans l'expérience de la lecture sur papier⁶.

Il faut donc refuser ce présupposé qu'il existerait deux types bien identifiables de textes, le texte technologique et le texte *dé*technologisé, ou encore *ate*technologique, ce qui, comme le montrent de nombreux théoriciens de la lecture, forme de toute façon un contresens, puisque le codex possède lui-même un bagage technique et technologique qui, s'il paraît aujourd'hui naturalisé, transparent, doit tout de même être réaffirmé et replacé dans l'histoire des techniques. « Il n'est pas de compréhension d'un écrit, quel qu'il soit, qui ne dépende pour une part des formes dans lesquelles il atteint son lecteur⁷ », écrit en ce sens Roger Chartier. Mais le fait que le livre papier perde son statut de technique n'est pas unique. Il s'agit du même phénomène qui s'observe dans la résurgence du disque vinyle, de la photographie argentique ou encore de la machine à écrire : à travers un processus de naturalisation, ces technologies ne sont plus vues comme des technologies, mais comme les *originaux* au fondement des technologies actuelles qui passent, elles, pour des couches ajoutées, des succédanés. Ces techniques deviennent l'« avant », le point de repère et, d'un même souffle, symbolisent ce qui semble avoir été perdu en chemin. Refuser cette dichotomie, c'est de considérer à la fois le codex et la page numérique comme des

⁶ Claire Belisle, *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2011, p. 10.

⁷ Roger Chartier, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 140.

technologies du texte qui coexistent et qui dialoguent dans un même temps historique ce qui permet, dans un même temps, de freiner toute pulsion futurologiste ou réactionnaire. De cette rencontre, qui se fait au quotidien de chaque lecteur, émerge des modalités de lecture qui doivent être comprises dans le sens de cette continuité entre les supports. C'est précisément à cette quotidienneté des échanges, qui se font en accordant une valeur première à la relation et à la connexion que je m'intéresserai ici, avec l'objectif non pas de statuer sur le *devenir* de la pratique lectorale, mais bien d'observer comment la littérature se lit dans un contexte culturel qui est marqué par la coprésence des techniques, coprésence considérée non pas sous l'angle de l'affrontement, mais de l'interdépendance et du tissage. Il s'agit, en somme, de penser la différence, et non l'opposition entre les techniques du texte.

Pour ce faire, je propose de se référer au concept de « culture numérique » proposé par Milad Doueïhi, entendu au sens du « résultat d'une convergence entre notre héritage culturel complexe et une technique devenue lieu de sociabilité sans précédent⁸. » Pour Doueïhi, les nouvelles technologies, et les possibilités heuristiques qu'elles entraînent avec elles, « indui[sent] des pratiques de masse, qui instaurent vite de nouvelles normes culturelles, et celles-ci remettent en cause des conventions et traditions établies, bien ancrées dans le savoir-lire, le savoir-écrire et l'économie de la culture imprimée, et dans son cadre sociopolitique⁹. » Nous assistons donc, ces dernières années, à un changement de paradigme particulièrement bruyant, qui nous amène à repenser nos relations avec les objets culturels, que l'on pense à la dématérialisation de la musique (iTunes, Spotify, YouTube, Deezer, etc.) ou à celle du cinéma, avec des plateformes comme Netflix, Hulu et Amazon Prime dont la popularité est sans cesse grandissante. Ces nouveaux modes de distribution ne se cantonnent pas à des changements de supports : ils influencent notre réception de ces objets. iTunes offre à ses utilisateurs la possibilité d'acheter seulement un morceau choisi plutôt que l'ensemble d'un album et Spotify propose d'écouter la musique gratuitement en ligne, moyennant la diffusion de certaines publicités. Les algorithmes de référencement de Netflix et des autres plateformes de vidéodiffusion orientent non seulement ce qui sera rendu visible en fonction des préférences de ses usagers, mais également la création même des contenus¹⁰. On prédit depuis longtemps la même dématérialisation à la littérature mais,

⁸ Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, 2012, p. 6.

⁹ Milad Doueïhi, *La grande conversion numérique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2008, p. 11-12.

¹⁰ On sait que Netflix utilise les données d'utilisation de ses membres (mieux connues sous le nom de « *Big Data* ») afin de produire des contenus (la plupart du temps, des séries télévisées) qui sont plus susceptibles de plaire. On

on le constate¹¹, elle semble jusqu'à maintenant résister à ce pronostic. Même si le passage au livre numérique ne s'est pas totalement produit, il n'empêche que les pratiques, elles, ne sont pas imperméables à ces changements. Comme la compétence qu'un lecteur acquiert à la lecture de textes littéraires, la « compétence numérique » que développent les usagers du web et des technologies de l'information ne se limite pas au simple usage de ces outils :

La culture numérique, aujourd'hui si omniprésente, envahissante et familière [consiste en] un ensemble de technologies conjuguées, ayant produit et continuant de produire des pratiques sociales qui, du moins pour l'instant, menacent ou contestent la viabilité, ou même la légitimité, de certaines normes socioculturelles établies et des cadres juridiques qui leur sont liés [...] La culture numérique exige des formes nouvelles et toujours changeantes de savoir-lire, de savoir faire — une *compétence numérique*. Cette compétence est loin de se limiter au simple maniement des outils disponibles, à l'heureux usage des multiples possibilités qui s'offrent aux utilisateurs d'aujourd'hui. Comme le savoir-lire de la culture imprimée, elle est dense et complexe¹².

Il faut donc tenter de cerner la teneur de ces bouleversements dans le savoir-écrire et, plus spécifiquement en ce qui concerne ce mémoire, dans le savoir-lire en gardant en tête que, bien qu'ils soient indissociables des changements technologiques, ils ne s'y résument pas.

Si nous avons établi ce qu'il faut entendre par l'adjectif « numérique », encore faut-il préciser quelle conception de la lecture sera ici convoquée. Lire, c'est d'abord déchiffrer, décoder un message transmis sous la forme d'un texte à partir d'un ensemble de signes (alphabétiques, lexicaux, grammaticaux, etc.) dont un récepteur, le lecteur, a acquis l'usage. Cette définition minimale ne rend toutefois pas compte de la dimension éminemment métacognitive du fait même de s'intéresser à l'acte de lecture. Ce mémoire propose de mettre de côté autant l'approche sémiologique, axée sur l'acte de communication qui met en jeu des objets sémiotiques particuliers (les textes), l'approche sociologique, qui relèverait davantage d'une étude de

citera par exemple une de leurs séries les plus populaires à ce jour, *House of Cards*, dont une grande partie du cadre, du choix du (premier) réalisateur – David Fincher – à celui de l'acteur principal – Kevin Spacey – et même, dit-on, de certaines péripéties bien spécifiques, a été pensé en fonction des statistiques recueillies par l'usage du *Big Data*. Pour plus de détails, voir : David Carr, « Giving Viewers What They Want », *The New York Times*, 25 février 2013, en ligne : <http://www.nytimes.com/2013/02/25/business/media/for-house-of-cards-using-big-data-to-guarantee-its-popularity.html?_r=0> (page consultée le 30 avril 2016).

¹¹Le « Bilan Gaspard du marché du livre au Québec » paru récemment indique que la vente de livre en librairie a connu un certain regain en 2015 (voir Catherine Lalonde, « Ce qu'on lit passe par le petit écran », *Le Devoir*, 20 avril 2016, en ligne : <<http://www.ledevoir.com/culture/livres/468598/ventes-de-livres-ce-qu-on-lit-passe-par-le-petit-ecran>> (page consultée le 30 avril 2016)).

¹²Milad Doueïhi, *La grande conversion numérique, op.cit.*, p. 37.

l'apprentissage, et l'approche neurologique qui, bien qu'elle se fraye parfois un chemin dans les études en sciences humaines, relève toutefois d'un tout autre champ de compétence et de compréhension de l'acte de lecture. La lecture sera plutôt considérée ici comme une « une *pratique* incarnée dans des gestes, des espaces, des habitudes¹³ ». La pratique de la lecture a donc tout à voir avec l'expérience du lecteur, et cette expérience, nous le verrons, se traduit par l'établissement de parcours de lecture particuliers. Mais le choix de parler en termes de « *pratiques* » de lecture implique également de souligner la matérialité du rapport au texte. Il sera donc question dans ce mémoire d'une lecture « courante » du texte littéraire, type de lecture qui a souvent été mise de côté par les théories de la lecture, qui la jugeaient trop subjective, trop proche de l'expérience empirique, et donc difficilement assimilable à un modèle théorique voulu plus général et englobant. Mais, comme l'écrivent Rachel Bouvet et Bertrand Gervais en ouverture de leur ouvrage *Théories de la lecture littéraire*, « [la lecture] ne doit pas être conçue comme un geste unique, toujours équivalent, toujours parfait, mais comme un équilibre particulier et à chaque fois renégocié entre ses diverses composantes, qu'elles tiennent à la manipulation, à la compréhension ou à l'interprétation des textes. » Avec cette approche comme guide, il s'agira de considérer le lecteur non plus comme une donnée coopérante, comme l'ont proposé les théories poststructuralistes de la lecture, mais bien *agissante* dans le processus d'élaboration du sens. Nous verrons à travers les différents parcours de lecture qui seront proposés comment le lecteur en vient à *performer* sa réception du texte, et ce que ce paradigme de la performance nous dit de l'acte de lecture conjugué avec l'usage d'outils numériques. Il est bon de préciser que la plupart des parcours de lecture proposés prendront comme point d'appui des outils numériques communs, entre autres le moteur de recherche *Google* et l'encyclopédie collaborative *Wikipédia*. Il ne s'agit ici ni d'offrir à ces plateformes une valeur de vérité, ni de proposer des parcours qui prôneraient le moindre effort, mais bien de rendre compte de ces chemins interprétatifs dans l'espace numérique dans leur quotidienneté, dans, justement, leur praticité.

Avancer l'idée d'un « espace » numérique demande déjà la formulation de quelques remarques préventives. On aurait tendance, en employant ce terme, à vouloir séparer l'espace *numérique* de l'espace *non numérique*, à distinguer le monde matériel, usuel, le monde que nous habitons, du monde virtuel, immatériel qui se trouve en ligne. Une telle distinction semble aller de soi : les outils numériques nous offrent la possibilité d'accéder à un espace où « le sentiment

¹³ Roger Chartier, « Le monde comme représentation », *Annales E.S.C.*, n° 6, 1989, p. 1510. Je souligne.

d'immersion est complet » rendu possible par « les technologies numériques [qui] offrent la possibilité à chaque usager d'être le spectateur de ses propres actions en temps réel grâce à un "avatar" qui l'incarne à l'écran¹⁴. » Si cette séparation entre le *en ligne* et le *hors ligne* a longtemps été opératoire, on aperçoit aujourd'hui les limites qu'elle impose et de l'inévitable impasse intellectuelle à laquelle elle mène :

Avec l'omniprésence du web dans nos vies, le numérique est désormais partout. Il y a encore quelques décennies, on pouvait considérer les technologies informatiques comme des outils puissants et éclectiques capables d'aider les hommes dans divers champs de la production industrielle et culturelle. Aujourd'hui, cette définition serait du moins réductrice sinon complètement fautive : le numérique est l'espace dans lequel nous vivons. Il ne s'agit plus d'outils au service des pratiques anciennes, mais d'un environnement dans lequel nous sommes plongés, qui détermine et façonne notre monde et notre culture¹⁵.

Un espace, en somme, où il n'y a pas que les outils qui soient numériques, mais l'ensemble d'un écosystème qui englobe également ses usagers, qui deviennent dès lors acteurs et actants de cet espace. Ainsi la distinction entre le « réel » et le « virtuel » ne semble plus effective : il n'y a qu'un seul environnement, et les technologies numériques en sont une donnée intrinsèque. Nathan Jurgenson a baptisé « *digital dualism* » cette habitude, devenue un réflexe, de séparer la « vraie vie » de la vie en ligne. Sa critique est éclairante :

But this idea that we are trading the offline for the online, though it dominates how we think of the digital and the physical, is myopic. It fails to capture the plain fact that our lived reality is the result of the constant interpenetration of the online and offline. That is, we live in an augmented reality that exists at the intersection of materiality and information, physicality and digitality, bodies and technology, atoms and bits, the off and the online. It is wrong to say "IRL" to mean offline: Facebook is real life¹⁶.

¹⁴ Serge Tisseron, *Du livre et des écrans. Plaidoyer pour une indispensable complémentarité*, Paris, Paris, Éditions Manutius, coll. « Modélisations des imaginaires », 2013, p. 17.

¹⁵ Marcello Vitali-Rosati, « La littérature numérique, existe-t-elle ? » *Digital Studies*, 1 février 2015, en ligne : <http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289/343> (page consultée le 31 mars 2015)

¹⁶ Nathan Jurgenson, « The IRL Fetish », *The New Inquiry*, 28 juin 2012, en ligne, <<http://thenewinquiry.com/essays/the-irl-fetish/>> (page consultée le 29 avril 2015). C'est Jurgenson qui souligne. « Cette idée que nous échangeons le hors-ligne pour le en-ligne, même si elle domine la façon dont nous pensons le numérique et le physique, souffre de myopie. Elle échoue à dire le simple fait que la réalité telle que nous la vivons est le résultat d'une constante interpénétration de l'en-ligne et de l'hors-ligne. C'est donc dire que nous vivons dans une réalité

Il s'agit donc de réconcilier en une seule et même réalité la matérialité du monde avec (ce qui nous semble être) l'immatérialité du numérique afin d'être plus à même de saisir les effets qui découlent de ce dialogue. Le choix de travailler sur des textes qui ne sont ni « électroniques » ni hypermédiatiques, dont l'existence ne dépend pas exclusivement des outils numériques, et de les analyser avec des outils et une méthode qui relèvent des études numériques est une prise de position en ce sens. Si cette précision est capitale, c'est puisqu'elle permet d'éviter un discours de la césure, qui souhaiterait une démarcation claire entre les objets numériques et les objets non numériques – les écrans des livres papier, par exemple. Affirmer que l'adjectif « numérique » est indissociable du rapport à l'écran, mais qu'il ne s'y résume pas, c'est marquer « un changement de perception : désormais, on se réfère davantage à un phénomène culturel qu'aux outils technologiques et, dans cette perspective, l'enjeu n'est plus d'étudier les œuvres littéraires produites grâce à l'informatique, mais de comprendre le nouveau statut de la littérature à l'époque du numérique¹⁷. » *Le numérique*, que l'on a bien souvent tendance, peut-être un peu maladroitement, à vouloir substantiver, prend sous cette loupe la forme non pas d'un monde à part dont l'accès nous serait garanti par l'usage de machines sophistiquées, mais bien le point de rencontre d'une série de caractéristiques identifiables qui marquent de façon claire notre époque – hypertextualité, algorithmicité, calculabilité, importance du lien et du réseau, etc. – mais qui sont également repérables dans d'autres sphères. C'est en cela que les travaux de Ted Nelson ou de Vannevar Bush résonnent particulièrement avec certaines considérations actuelles et qu'ils semblent pratiquement prédire le futur du rapport et de l'accès à la connaissance. En littérature, des textes comme ceux de Borgès ou de Queneau sont souvent cités comme des précurseurs de l'imaginaire contemporain, celui de l'ordinateur et du web. Le fait que ces travaux, qui précèdent l'invention du *MacBook* ou de *Google*, nous semblent prophétiques ne signifie pas qu'ils soient l'œuvre de devins, mais ce sentiment de familiarité n'est pas non plus le fruit du hasard. Si ces études et ces textes ont l'air de parler de notre présent, c'est parce qu'ils ont saisi et décrit l'importance de certaines caractéristiques, de certaines idées, qui circulaient déjà dans l'imaginaire social de leur époque. Replacer ces tendances dans une continuité historique permet

augmentée qui prend forme à l'intersection de la matérialité et de l'information, du matériel et du numérique, des corps et de la technologie, des atomes et des pixels, du hors et du en-ligne. Il est alors faux de dire « dans la vraie vie » pour signifier « hors-ligne ». Facebook, c'est la vraie vie. » (je traduis).

¹⁷ Marcello Vitali-Rosati, *op.cit.*, p. 1-2.

d'éviter une essentialisation de nos pratiques actuelles qui les enfermerait dans la rhétorique de la nouveauté, discours certainement séduisant, mais qui les coupe de toute attache, de tout enracinement dans l'histoire des idées. C'est en cela qu'il faut insister sur le fait que ni l'ordinateur ni le web n'*inventent* le numérique : ils agglomèrent autour d'eux une suite de caractéristiques qu'ils font exister et dialoguer pour proposer un rapport différent au monde.

Mais penser la continuité à travers la rhétorique du changement ne signifie pas pour autant prôner une idéologie de la « réalisation » et de la « matérialisation » selon laquelle les mutations technologiques se feraient selon l'optique de rendre tangible des théories qui les précédaient, en particulier, dans le cas du numérique, les théories poststructuralistes de penseurs comme Jacques Derrida, Roland Barthes ou encore Umberto Eco. Dans son essai *Le texte et la technique : la lecture à l'ère des médias numériques*, Samuel Archibald déconstruit la doctrine de l'« embodiment » telle que prônée par des théoriciens comme George P. Landow, vision selon laquelle « il ne s'agit pas de chercher dans le poststructuralisme une origine, mais de poser l'hypertexte comme avènement concret du poststructuralisme en tant que *prophétie* à réaliser. Non pas de comprendre les possibilités de l'hypertexte à partir de la théorie, mais de proposer l'hypertextualité comme interprétant à partir duquel la théorie pourra être comprise, illustrée par l'exemple, *incarnée*¹⁸. » Archibald souligne ainsi tout le danger qui se trouve dans l'établissement d'analogies entre des pratiques médiatiques, des recherches et des thèses qui ne prenaient ni ne pouvaient prendre en compte de telles pratiques. Choisir la continuité comme approche implique une certaine posture funambulesque, qui refuse à la fois le lexique de la rupture, mais aussi celui de l'analogie grossière.

En revisitant certains modèles proposés par les théories de la lecture à la lumière de cette coprésence des techniques, j'espère être en mesure de montrer comment la réception du texte littéraire s'ajuste aux modulations et aux variations amenées par les changements technologiques. L'objectif de ce mémoire est de proposer une approche des textes du corpus qui soit en résonance avec le présent contexte de réception du texte, soit celui d'une époque indissociable de la culture numérique. Cette approche ne se limite pas aux frontières des supports, mais entend tout de

¹⁸ Samuel Archibald, *Le texte et la technique. La lecture à l'heure des médias numériques*, op.cit., p. 51. C'est Archibald qui souligne.

même tenir compte de leur pouvoir d'action sur le texte. Ils ne seront dès lors considérés ni comme le commencement ni comme la finalité du texte (ce qui réaffirmerait leur conception unitaire et dialectique), mais comme des *actes signifiants* dans une écologie de la lecture à l'ère du numérique.

Le premier chapitre a d'abord comme objectif d'interroger et de remettre en cause certaines des oppositions qui semblent séparer le texte publié sur papier de celui qui évolue en ligne, à commencer par la linéarité du texte imprimé, que l'on confronte bien souvent à la fragmentarité du texte numérique. En replaçant ces caractéristiques dans l'histoire des supports, nous verrons que non seulement la linéarité et la fragmentarité ne sont pas des qualités qui s'excluent mutuellement, mais qu'elles constituent en fait un tiraillement qui repose au cœur même de toute mise en forme textuelle. Plus encore, l'argumentaire montrera, par une étude de la forme et du propos des textes de Farah et de Plamondon, qu'elles deviennent non plus des étiquettes à attribuer, mais des préoccupations proprement littéraires. Une deuxième dichotomie, qui concerne plus spécifiquement l'acte de lecture, sera ensuite mise à l'épreuve, soit celle de la *profondeur*, qualité accordée traditionnellement à la lecture pensive et silencieuse mais que les plateformes numériques auraient, selon une certaine vulgate, interdite, lui préférant la rapidité du clic et les soubresauts de l'hypertexte. En arguant que cette profondeur relève davantage de la rhétorique que de l'indéniable, il s'agira de montrer que toute pratique de lecture se fait avant tout selon une optique du réseautage, et que c'est précisément cette activité de mise en réseau qui doit, à la lumière des changements technologiques, être au centre d'une réflexion sur les pratiques de lecture. La suite du chapitre montrera, à partir de la métaphore proposée par Roland Barthes du lecteur qui « lève la tête », la façon dont le réseau en vient à donner une forme aux textes du corpus en proposant une lecture sous l'angle du dispositif, d'abord interne chez Plamondon, puis englobant l'ensemble des manifestations littéraires et sociales chez Farah. Les analyses mises de l'avant souligneront l'importance que prend le réseau dans l'acte de lecture de ces dispositifs.

En prenant comme point de départ les théories d'Umberto Eco sur le Lecteur Modèle, le deuxième chapitre propose d'abord un commentaire sur la place qu'occupe le lecteur dans la relation qu'il établit avec le texte, en questionnant une certaine hiérarchie mise en place par ce modèle. Il s'agira de montrer que les habitudes et les réflexes pris en compte dans ces modèles peuvent être réinterrogés à la lumière de l'accessibilité aux technologies numériques,

particulièrement en ce qui a trait au web. Nous verrons comment ces changements se font principalement à l'échelle de la *compétence* du lecteur, et comment ils concernent tout particulièrement la question de la mémoire et de ses extensions. À travers des parcours de lecture qui mettront en lumière le caractère volontairement aporétique de certains passages de *1984* et de *Pourquoi Bologne*, le chapitre rendra visibles les liens qui unissent la lecture numérique à la notion de « réalité augmentée ». Nous verrons que cette lecture augmentée génère des parcours par lesquels le lecteur performe le texte d'une façon particulière.

Le modèle de la lecture augmentée pose la question des motivations qui amènent le lecteur à lever la tête et à sortir du texte pour tracer un parcours de lecture en réseau. À partir des considérations de Michael Riffaterre sur l'« agrammaticalité » en regard à la réception de l'intertexte, le troisième chapitre discutera du concept d'*amorçe*, qui prend forme dans la tendance des textes du corpus à jouer sur la limite entre la vérité et la fiction et du doute qui naît de cette hésitation. Nous verrons que cette tendance pose la question de la limite du parcours et offre ainsi la possibilité de s'interroger sur certains cas singuliers, dont celui d'un « lecteur paranoïaque » qui adopterait une position de méfiance excessive face aux textes. De nombreux passages tirés des romans où ceux-ci semblent tordre ou encore falsifier la réalité seront analysés en ce sens. Le chapitre explorera en dernier lieu le rôle que l'accessibilité à l'information permise par les outils numériques a à jouer dans ce que l'on désignera comme une crise dans l'interprétation.

La notion d'authenticité, du « dire vrai » de la littérature sera au cœur de la conclusion du mémoire, qui insistera sur l'exigence de *raconter*, avec toute la dimension fictionnelle que cela comporte, que les textes de Plamondon et de Farah placent au premier plan. Cet aspect me permettra d'ouvrir la réflexion sur la question de l'éthique de la littérature à une époque où tout est enregistré, enregistrable et, finalement, retraçable et accessible. C'est à travers cette accessibilité, cette facilité d'approche et d'usage de ces technologies qu'il faut envisager une modulation dans l'acte de lecture, qui ne dépend plus uniquement du texte comme objet, comme entité avec ses codes et ses frontières, mais du texte comme point de rencontre de différentes informations qu'il fédère, mais qui ne lui appartiennent pas. C'est parce que ces changements nous forcent à nous repositionner, à mettre en doute nos certitudes qu'il faut s'intéresser aujourd'hui non pas au devenir de la lecture, mais à sa pratique telle qu'elle se fait au quotidien du lecteur.

Chapitre premier : La lecture en réseau

A. La ligne et le fragment

Un affrontement rhétorique

Si la grande majorité des commentateurs et des théoriciens qui s'intéressent aux nouvelles technologies s'entendent sur le fait que la démocratisation des outils numériques ramène la lecture à l'avant-plan, le lecteur ne lisant « plus seulement sur papier ou écran d'ordinateur, mais également sur smartphone, tablette numérique, liseuse, montre-bracelet, lunettes...¹⁹ », les effets de ces outils sur l'acte de lecture lui-même, principalement en ce qui a trait à la lecture littéraire, divisent la critique et forment des clans. Cet affrontement sur le devenir, numérique ou non, de la lecture se déploie sur plusieurs champs de bataille, mais un en particulier semble retenir particulièrement l'attention : celui que la linéarité du texte imprimé auquel s'opposerait la non-linéarité, la fragmentarité du texte numérique. Il y a là selon toute vraisemblance, fracture²⁰:

La page imprimée, dans la plupart des cas, doit sa signification à l'ordre linéaire qu'elle présuppose, à la temporalité de la lecture, qu'elle soit suivie ou fragmentaire. La page numérique instaure une forme de lecture ouverte, peut-être pas plus complexe, mais différente : elle affiche une virtualité qui rappelle la page imprimée, mais ce n'est qu'une virtualité, car la page numérique est spatiale, elle privilégie l'accès. [...] Bref, la page numérique « paraît » être une page, mais n'en est pas une, elle a une autre réalité, et cette réalité permet — en fait, impose — des formes de lecture non linéaires²¹.

Si je résume, bien conscient que je frôle ici la parodie : dans le coin droit, l'imprimé, qui commande une lecture linéaire et attentive d'une page résolument fixe, qui ne supporte aucune

¹⁹ Thierry Baccino et Béronique Draï-Zerbib, *La lecture numérique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, coll. « Sciences cognitives », 2015, p. 5.

²⁰ Voir le chapitre « Les fractures numériques et l'émergence de la compétence numérique » dans Milad Doueïhi, *La grande conversion numérique*, *op.cit.*, p. 37-100. Cette idée est particulièrement développée dans les études des premiers penseurs de l'hypertexte, notamment chez George P. Landow, Espen J. Aarseth et Jane Douglas Yellowlees.

²¹ *Ibid.*, p. 42.

altération, et dans le coin gauche, le numérique, qui appelle à l'ouverture, au fragmentaire et à la mouvance. Deux supports, deux « réalités » de lecture, pour reprendre le terme de Doueïhi. Une telle opposition mérite que l'on s'y arrête un moment, puisque si on doit entendre, comme il est proposé ici, le syntagme « lecture numérique » comme une lecture qui, justement, n'oppose pas l'électronique au non électronique, alors la tension entre deux réalités doit trouver une façon de se résoudre.

Intéressons-nous d'abord à cette conception de la page imprimée comme entité linéaire. Lorsqu'elle est comparée à l'environnement numérique, nul doute que la page du livre semble statique, immuable, linéaire. Le texte est, en effet, organisé en une série de lignes, et le lecteur est amené à en décrypter le contenu selon l'ordre *naturel* de la lecture, du moins occidentale, c'est-à-dire de gauche à droite. Plus le lecteur avance sur la ligne, plus le sens des mots lui apparaît, formant ainsi d'abord un énoncé, puis une « image », et enfin un récit, dans le cas des textes narratifs. Il s'agit ici d'une *conditio sine qua non* à la lecture du texte : l'agencement, les unes à la suite des autres, des lettres, qui forment des lexèmes, qui forment à leur tour des propositions de sens. À cela, le texte numérique ne change pas grand-chose, puisqu'il n'échappe pas à la règle de la lisibilité, du moins en ce qui a trait au lexème. Le mot « pomme », qu'il soit imprimé sur la page d'un livre ou inclus dans l'architecture complexe d'un hypertexte en ligne, doit toujours être la somme de la succession de ses cinq lettres pour être lu et compris comme tel. Ainsi, le signifiant répond à certaines règles, dont celle de la linéarité, pour que le signifié puisse être lu et décrypté. Numérique ou pas, le texte reste, pour reprendre l'expression d'Umberto Eco, soumis à sa « manifestation linéaire », sa « surface lexématique²² ». La linéarité du support — l'écrit, et son extension, le livre —, même dans le cas de textes qui exploitent les frontières de celle-ci, est quantifiable. Ainsi, un texte sera plus ou moins linéaire en fonction de la maniabilité de son support, mais linéaire à tout le moins.

Si la linéarité est donc intrinsèque à l'acte de lecture, quel que soit son support, il en va de même pour la fragmentarité. Christian Vandendorpe montre, dans *Du papyrus à l'hypertexte*, que l'histoire des supports, à commencer par celle de l'écriture, est toujours motivée par une volonté de déjouer la linéarité de la parole et la fugacité de la mémoire. C'est dire que chaque support fragmente le langage d'une façon ou d'une autre, pour permettre à son lecteur (ou à son usager)

²² Umberto Eco, *Lector in fabula, — Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985 [1979], p. 92.

de prendre son temps, de réfléchir sur le texte, « le lecteur [ayant] toujours le choix du moment de la lecture et celui de la vitesse à laquelle assimiler les informations²³. » Transcrire le langage, le coucher sur papier ou l'inscrire dans le grand continuum du web, c'est prévenir sa fuite, c'est tenter de déjouer son caractère évanescent et lui faire violence en l'atomisant. Cette fragmentation est loin d'être « naturelle », et la pratique des scribes du Moyen âge de transcrire d'abord la parole selon la forme de la *scriptio continua* en un bon exemple. Ce type d'écriture, qui se passe de séparation entre les mots, était toujours subordonné à l'usage de la voix. « Pour comprendre une *scriptio continua*, rappellent Cavallo et Chartier, il fallait plus que jamais l'aide de la parole : une fois la structure graphique déchiffrée, l'ouïe était mieux à même que la vue de saisir la succession des mots²⁴. » Or, même si cela n'a pas toujours été le cas, notre lecture aujourd'hui est majoritairement visuelle et silencieuse²⁵, et c'est ce passage qui a normalisé l'utilisation des blancs graphiques, mais aussi l'usage du paragraphe, du chapitre et de la partie, qui permettent tous une considération tabulaire du texte et favorisent ainsi la fluidité de sa lecture. Aujourd'hui, même les expérimentations littéraires qui poussent le plus loin la volonté de linéarité — pensons ici à la version originale du *On the Road* de Jack Kerouac, longue phrase tapée sur un long rouleau de papier d'imprimerie, sans ponctuation, sans retour à la ligne et sans séparation entre ses chapitres, mais tout de même publié sous la forme d'un livre d'environ 500 pages — ne peuvent faire abstraction de l'unité minimale de lisibilité de la phrase, sa fragmentation. Nous dirons alors que toute lecture est un va-et-vient constant entre linéarité et fragmentarité, considérées comme des forces en action dans l'élaboration du texte, et que toutes deux sont nécessaires à la construction du sens dans l'acte de lecture.

Le fragment et le récit

Les textes que j'ai choisi d'étudier ici thématisent cette dialectique qui se déploie entre l'insistance (voire la nécessité) du continu et la pulsion du fragment. À première vue et malgré sa forme livresque, il apparaît difficile de qualifier *Pourquoi Bologne* de texte linéaire puisqu'il est formé d'une pléthore de fragments, séparés les uns des autres dans le corps du texte par des

²³ Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte*, Montréal, Boréal, 1999, p. 15-16.

²⁴ Guglielmo Cavallo et Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997, p. 90.

²⁵ *Ibid.*

astérisques. Chaque fragment (que Farah désigne lui-même comme des « capsules²⁶ ») semble être une unité discrète, et leur succession ne respecte en aucun cas l'ordre chronologique du récit, si ordre chronologique il y a, d'ailleurs. En effet, si la structure de *Pourquoi Bologne* est morcelée, il en va de même pour la temporalité de sa diégèse. Chez Farah, « le temps est malade et il n'est pas le seul. » (*PB*, 35). Le narrateur, Alain Farah, est pris au piège entre deux séquences historiques séparées par cinquante ans d'écart, 1962 et 2012, mais qui, dans le corps du texte, se mêlent sans véritable distinction. Le romancier « brouille la chronologie » (*PB*, 35), et son récit est « assaill[i] par la confusion entre les époques » (*PB*, 40). À la diachronie d'une narration romanesque qui répondrait à une ligne du temps non pas visible au premier regard — ne nions pas le recours aux ellipses, analepses et prolepses, outils qui servent à chaque fois à tromper cette apparence de linéarité —, mais à tout le moins reconnaissable, Farah oppose une temporalité synchronique qui n'établit aucune hiérarchie entre les époques, mais les superpose. C'est pourquoi nous pouvons dire que le roman se déroule *à la fois* en 1962 et en 2012. « Mes histoires, aussi bien le confesser d'entrée de jeu, je les mets en pièces, sans autre nécessité que celle de traduire l'expérience télescopée de mes époques » (*PB*, 15), écrit Farah. Mais on retrouve dans *Pourquoi Bologne* cette tension entre linéarité et pulsion du fragment, entre « on tourne en rond » (*PB*, 133) et « on progresse » (*PB*, 107), ce qui fait que *Pourquoi Bologne* n'est pas un roman qui se drape dans un devoir d'inintelligibilité. C'est d'ailleurs une promesse que le narrateur se fait à lui-même :

Après *Matamore n° 29*, un libraire m'a dit : « Votre livre, c'est une fête, mais nous ne sommes pas invités. » [...] Eh bien, dans mon prochain, finies les références obscures, ligne du temps claire, pas d'ellipse ni de digression, personnages complexes dotés de motivations diverses et nuancées, prose artiste et intrigue implacable. J'en ai marre de me faire embêter par mon éditeur, je veux faire un roman normal. (*PB*, 182)

Cette promesse, on le comprend bien, est d'emblée vouée à être trahie, étant donné la structure même du roman. Mais il n'en demeure pas moins qu'ici, ce sont « les raccords [qui] posent problème. » (*PB*, 15) davantage que le texte en lui-même, comme ce pouvait être le cas pour *Matamore n° 29*. L'auteur, en ce sens, se veut rassurant : « Ça a l'air compliqué, mais c'est

²⁶ Voir Joseph Boju et Baptiste Rinner, « A.F. prestidigitateur », *Le délit*, 17 septembre 2013, en ligne < <http://www.delitfrancais.com/2013/09/17/a-f-prestidigitateur/> > (page consultée le 20 février 2016).

simple. Je ne me suis pas perdu en chemin. » (*PB*, 41). Tout n'est pas qu'éclat : il y a bien ici une ligne. Éclatée, hachurée, mais une ligne tout de même. Cette tension entre linéaire et fragmentaire est présentée à travers le récit des sorties au cinéma du narrateur dans sa jeunesse, sorties qui le rendaient malade :

J'étais obsédé à l'époque par le phénomène de la persistance rétinienne, mon esprit tentait de le déjouer, de voir non plus un flux d'images en mouvement, mais bien des photographies indépendantes les unes des autres. [...] ma vraie terreur au cinéma provenait de mon incapacité à percevoir la continuité du mouvement des gens et des choses sur la pellicule. (*PB*, 16)

C'est sa « perception fragmentée des images dans les salles obscures » (*idem.*) qui angoisse le narrateur, l'impossibilité qu'il ressent à lire le temps dans sa continuité.

À la lecture de la trilogie d'Éric Plamondon, un constat similaire s'impose, en cela que la structure des textes est assurément non linéaire. À la différence de *Pourquoi* Bologne, la trilogie *1984* ne comporte aucune ligne du temps qui encadrerait un récit unique et fédérateur. L'auteur fait éclater, à travers une série de fragments qui oscillent pour la plupart entre une et trois pages, chacune des grandes figures américaines à laquelle il s'intéresse (Johnny Weissmuller pour *Hongrie-Hollywood Express*, Richard Brautigan pour *Mayonnaise* et Steve Jobs pour *Pomme S*). Leurs vies respectives sont segmentées sous la forme d'anecdotes historiques et personnelles et de chroniques d'époque, et elles côtoient, entre autres, la liste des épreuves olympiques de natation, la recette pour réussir une mayonnaise et le suicide par cyanure d'Alan Turing. Se glisse aussi, pour compliquer le tout, la figure du personnage/narrateur Gabriel Rivages, dont l'existence dialogue (jusqu'à se confondre) avec celles des figures tutélaires qu'il dissèque. En résulte ce que René Audet appelle un « chaos biographique²⁷ » : « Désordre temporel, foisonnement d'anecdotes, évocations fugaces, histoires croisées (comme celle, dans *Mayonnaise*, combinant la machine à écrire de Sholes, la machine à coudre Singer et le fabricant d'armes Remington) –, les romans ne comportent en effet aucune ligne téléologique claire [...]»²⁸ écrit Audet. Les romans prennent ainsi l'allure d'un grand désordre à travers lequel

²⁷ René Audet, « Être parasité par les fictions des autres. Rôle et (im)pertinence du personnage de Gabriel Rivages dans la trilogie *1984* d'Éric Plamondon », dans *Temps zéro*, n° 9, 2015, en ligne <<http://tempszero.contemporain.info/document1242>> (page consultée le 7 février 2016).

²⁸ *Idem.*

le lecteur est amené à se créer un chemin, en traçant des liens, en tentant de recoller les morceaux, de reconstruire une continuité qui permettrait de rendre cohérentes les figures présentées. Or, si désordre il y a, *Hongrie-Hollywood Express*, *Mayonnaise* et *Pomme S* ressemblent davantage à un chaos que l'on aurait méticuleusement organisé. Chaque fragment est en effet numéroté²⁹ (de 1 à 90 pour *Hongrie-Hollywood Express*, de 1 à 113 pour les deux autres), et l'ordre de leur lecture semble donc donné à l'avance. Bien sûr, le lecteur peut naviguer dans les textes en essayant de faire dialoguer les fragments entre eux à l'intérieur de la structure des livres et de la trilogie, mais l'ordre des fragments reste tout de même imposé par cette numérotation. Cet ordre est, de surcroît, régi par une table des matières, présente à la fin de chaque tome, qui participe d'une organisation somme toute assez stricte de la matière romanesque.

Transparaît dans ces fragments empilés la forme d'une ligne, donnée par la numérotation des chapitres et leur organisation méthodique dans la table des matières. C'est que chez Plamondon est toujours présente, derrière le grand bric-à-brac de sa fiction, l'exigence du récit, celle de *raconter une histoire*. Le dernier tome de la trilogie y revient continuellement : c'est en réussissant à se constituer en un récit cohérent, de ses origines jusqu'à son ascension, que Steve Jobs est devenu l'homme qu'il a été, en « invent[ant] ses origines. [en] construi[sant] sa filiation. » (*PS*, 90). *1984* montre que la cohérence est une construction, mais que cette construction est nécessaire à notre appréhension du monde : nous sommes avant tout des histoires, et nous vivons pour entendre celles des autres :

Des guerres de religion aux grandes révolutions, des chutes d'empires aux découvertes scientifiques, de Bouddha à Gandhi, du père Noël à Neil Armstrong, de Gutenberg à Einstein, nous sommes toujours, avant tout, dans une histoire. Descartes s'est trompé, il ne suffit pas de penser pour exister, encore faut-il le dire. C'est pour ça qu'il a écrit le *Discours de la méthode*. C'est pour ça que Steve Jobs voulait sa biographie. Je raconte, donc je suis. (*PS*, 173).

²⁹ Marcello Vitali-Rosati note dans son article « La littérature numérique existe-t-elle? » l'importance que prennent les mathématiques dans l'élaboration de la trilogie (*Digital Studies*, 1 février 2015, en ligne : <http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289/343> [page consultée le 10 février 2016]).

C'est sur cet impératif du récit, que se clôt *Pomme S* et, par extension, la trilogie, sur cette idée que le « bonheur n'est qu'une fiction, que pour être heureux il faut inventer sa vie, et que la seule façon de l'inventer, c'est de la raconter » (*PS*, 233). Gabriel Rivages cherche dans l'histoire des autres une façon de construire la sienne en se posant la question : « qu'est-ce qui fait une vie réussie³⁰? » La réponse à cette question semble pointer du côté du récit que l'on en tire et de la possibilité de se raconter. Or pour raconter ces vies, *1984* adopte une forme qui, comme on l'a vu, se refuse à la chronologie, à la continuité qui caractérise habituellement le genre biographique. Les histoires ici ne sont pas, pour reprendre le terme d'Audet, téléologiques : il ne s'agit pas d'hagiographies. Le constat de Plamondon semble être le suivant : impossible de raconter la vie de figures comme celles de Weissmuller, de Brautigan et de Jobs de façon linéaire, puisqu'une telle entreprise ne rendrait pas justice à leurs existences : complexes, multiples, foisonnantes. Une vie n'est pas un bloc monolithique et le récit qui en découle doit en rendre compte pour arriver à en saisir les subtilités. En paraphrasant un discours de Steve Jobs prononcé à l'Université de Stanford, Plamondon pose des équivalences avec son projet romanesque :

Dans la première histoire, il est question de relier les épisodes d'une vie et de leur donner un sens. Ça parle d'un enfant adopté, de l'invention des polices de caractères sur Macintosh et de la nécessité d'écrire sa propre histoire. Il dit qu'il faut croire en quelque chose. Il faut se persuader que les événements de notre vie formeront un jour un ensemble cohérent. C'est comme ces dessins où il faut relier les points en suivant des chiffres. Au début, on ne sait pas où l'on va, puis, à la fin, le sens apparaît. Quand il était petit, le fils de Rivages adorait les points à relier. Jobs insiste : il faut croire en quelque chose. (*PS*, 190)

En d'autres mots, il y a, chez Plamondon, l'exigence de passer par quatre chemins, de poser « le voyage [comme] la récompense » (*PS*, 225).

³⁰ Chantal Guy, « Éric Plamondon : au nom du père, du fils et de saint Jobs », *La Presse*, 28 septembre 2013, en ligne : <<http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201309/27/01-4694040-eric-plamondon-au-nom-du-pere-du-fils-et-de-saint-jobs.php>> [page consultée le 23 février 2016].

Une question de posture

Il semble donc que *linéarité* et *fragmentarité*, loin d'être les contraires qu'une certaine critique (de plus en plus rare, il est vrai) tente d'opposer, sont complémentaires dans l'acte de lecture et d'interprétation du texte. On pourrait me reprocher ici d'avoir fait dévier le débat, et ces rapprochements proposés entre linéarité et non-linéarité n'effacent pas le fait que le numérique permet des formes textuelles qui brisent la séquentialité du texte imprimé, puisque « par sa nature, l'hypertexte se prête idéalement à des parcours de lecture et de navigation multiséquentielle³¹. » Mais si le support numérique exacerbe les potentialités littéraires du fragment, encore faut-il être prudent dans le processus de comparaison avec le support imprimé, d'abord en refusant cette logique de l'affrontement qui ne sert, en fin de compte, qu'à séparer, bien artificiellement d'ailleurs, des champs de compétence. Si l'un paraît, à première vue, comme plus fragmentaire, on accole la caractéristique contraire à l'autre, dans le but évident de les opposer, d'en accentuer les clivages et de les montrer comme deux entités irréconciliables. Il importe de rappeler que, s'il faut prendre en compte les différences entre les supports et les possibilités textuelles qu'ils permettent, il faut cependant refuser un discours basé sur l'opposition. À travers le langage, c'est une révolution que l'on foment, même si nous savons très bien cependant que la page a toujours trouvé des moyens d'exploiter le potentiel littéraire du fragment. Peut-être faut-il ici citer ceux qui mille fois l'on été : Queneau (*Mille milliards de poèmes*), Nabokov (*Pale Fire*), Perec (*La vie mode d'emploi*), Joyce (*Ulysses*), etc. Et rappelons que le fragment littéraire, même réduit à sa plus simple expression, reste toujours une unité textuelle *lisible* et, indéniablement, linéaire. C'est en ce sens que Samuel Archibald écrit :

Dans cette dichotomie artificielle entre, d'une part, une lecture discontinue, non linéaire et souvent associative et, d'autre part, une lecture continue, linéaire et syllogistique, on oublie non seulement que la linéarité est une convention générique et non médiatique, mais aussi que tout récit, même énorme et constitué de plusieurs microrécits, même ultra-fragmentés, demeure, en son noyau, linéaire³².

³¹ Christian Vandendorpe, *op. cit.*, p. 50.

³² Samuel Archibald, « Sur la piste d'une lecture courante », *op. cit.*, p. 123.

« La nonlinéarité [sic], poursuit Archibald, et le refus de la clôture des récits hypertextuels sont moins des conditions inhérentes à ce nouveau médium [...] que des choix artistiques et des contingences technologiques [...]. Il faudra donc considérer ici la non-linéarité et la non-clôture comme ce qu'ils sont : des postulats théoriques³³. » Considérée sous cet angle, la fracture postulée entre le texte imprimé et l'hypertexte numérique, du moins en ce qui a trait à leur lecture, ressemble moins à une cassure qu'à une posture.

B. La lecture et le réseau

Une lecture linéaire?

À la lumière de ces réflexions, il faut considérer, dans les cas qui nous concernent, l'acte de lecture comme une pratique qui consiste à relier les points, à faire apparaître le sens dans le bric-à-brac des fragments qui compose à la fois les textes de Plamondon et celui de Farah. Il s'agit, pour le dire autrement, de faire dialoguer les fragments entre eux, de les placer en réseau. Difficile, lorsque l'on aborde cette activité de réseautage, de passer sous silence l'omniprésence de cette figure dans l'épistémè contemporaine. Connexion Internet, réseau informatique, réseau wi-fi, réseaux sociaux, Réseau Contact : nous sommes à l'ère de « l'ontologie du réseau³⁴ », qui induit une façon d'habiter et de lire l'espace, numérique ou non.

Est-ce dire alors que nous ne lisons plus, dans le cas de la littérature, le texte *en lui-même*, mais que nous ne nous intéressons plus qu'aux liens qu'il propose? Si on constate une tendance fragmentaire dans l'usage des outils numériques, ceux-ci supposent-ils une lecture équivoque? C'est du moins le point de vue de Nicholas Carr, journaliste et écrivain américain, auteur de l'article « *Is Google Making Us Stupid* », dont les conclusions continuent d'influencer une partie de la vulgate critique. Dans son texte, Carr esquisse l'hypothèse que la fréquentation accrue du web endommagerait certaines de nos facultés cognitives et affecterait, entre autres, notre capacité de concentration devant des objets, dont des textes littéraires, qui demandent une attention accrue

³³ *Idem.*

³⁴ Gregory Chatonsky, « Post-internet : époque, ontologie et stylistique », *Artichaut Magazine*, 5 avril 2015, en ligne : < <http://chatonsky.net/flux/?p=4932> > (page consultée le 15 août 2016).

et prolongée. La transformation serait psychique : « Ce que le Net semble faire, c'est gruger ma capacité à me concentrer et à contempler. Mon esprit s'attend maintenant à prendre l'information de la même manière que le Net la diffuse : selon un flot rapide de particules. J'étais autrefois un plongeur dans une mer de mots. Maintenant je glisse sur leur surface comme un type sur un Jet Ski³⁵. » On voit ainsi se dessiner une opposition, chez Carr, entre la lecture profonde que stimulerait le support papier et la lecture rapide et superficielle qu'imposerait le support numérique. Même si Carr reconnaît qu'Internet « est un cadeau du ciel pour un auteur » puisque « la recherche qui demandait jadis des jours dans des piles ou des salles de périodiques des bibliothèques peut désormais être accomplie quelques minutes³⁶ », il juge tout de même que le jeu n'en vaut pas la chandelle. Les pertes sont trop grandes pour justifier l'usage.

La thèse, reprise quelques années plus tard dans son livre *The Shallows*, mérite que l'on s'y attarde. Dès l'introduction du livre, Carr retrace l'histoire des médias en poursuivant les réflexions de McLuhan dans *Understanding Media* (1964) qui la considère comme l'histoire de « la dissolution de l'esprit linéaire³⁷ », dont Internet et le web constitueraient, à la suite du cinéma et de la télévision, l'apogée. Pour Carr, il y a adéquation : si le média est linéaire, notre lecture le sera tout autant, *idem* pour un média « non linéaire » comme le web. « Calme, concentré et fermé aux distractions, l'esprit linéaire est marginalisé par un esprit d'un nouveau type qui aspire à recevoir et à diffuser par brefs à-coups une information décousue et souvent redondante — plus c'est rapide, mieux c'est³⁸. », écrit-il, ce qui s'oppose à l'*ancien* mode de réception des textes qui caractérisait selon lui la culture imprimée : « Dans les espaces silencieux que leur ouvrait la lecture concentrée et prolongée d'un livre, les individus effectuaient leurs propres associations, tiraient leurs propres déductions et leurs comparaisons, faisaient naître leurs propres idées. Ils pensaient en profondeur de la même façon qu'ils lisaient en profondeur³⁹. » La singularité de la lecture individuelle et concentrée : voilà ce que les technologies numériques rendraient caduc.

³⁵Nicholas Carr, « Is Google Making Us Stupid ? », *The Atlantic*, 1 juillet 2008, en ligne : <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/>> [page consultée le 4 février 2016]. Je traduis.

³⁶ *Idem*.

³⁷ Nicholas Carr, *Internet rend-il bête?*, Paris, Robert Laffont, 2011, p. 17.

³⁸ *Ibid*, p. 29.

³⁹ *Ibid*, p. 99.

Lire en levant la tête

Précisons d'abord que les observations de Carr ont certains mérites, dont celui de faire valoir que la lecture littéraire ne peut être imperméable au passage d'une culture imprimée à une culture numérique, qu'on ne peut postuler une mise entre parenthèses de la littérature face à ces changements. Mais cette idée de la lecture linéaire et silencieuse comme profonde, attentive et personnelle semble relever du lieu commun et, en cela, elle mérite d'être interrogée. Le « *shallow* » du titre, qui signifie « peu profond », est à lire comme l'échec de l'attention portée à l'acte de lecture. Cependant, est-il juste d'affirmer, comme nous l'avons vu plus haut, qu'une lecture puisse être complètement, absolument *linéaire*? Cette vision de la lecture d'*avant* comme lecture « fermée », à l'origine d'associations, de déductions et de comparaisons qui lui soient propres est à tout le moins suspecte. Plus on la considère en fait, plus elle semble être une vue de l'esprit, un argument construit sur mesure pour distancier la lecture « traditionnelle » de ce qui nous apparaît aujourd'hui comme un bouleversement, mais qui n'en est pas tout à fait un : la lecture connectée. Affirmer qu'il existe une lecture imperméable, *déconnectée*, est encore une fois purement rhétorique, et l'histoire de la pensée littéraire et philosophique, même avant l'arrivée des premiers ordinateurs, en fait la démonstration. Prenons, à titre d'exemple, un court texte que Roland Barthes a consacré à la question de la lecture dans *Le bruissement de la langue*, qui résume assez bien, je crois, le fait que lire n'est jamais une activité étanche. D'entrée de jeu, Barthes pointe vers une pratique que tout lecteur courant connaît, mais que l'approche académique a du mal à faire exister dans un modèle théorique : celle de la divagation, de la rêverie, de l'inattention. « Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, écrit Barthes, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de *lire en levant la tête*⁴⁰ ? » Et plus loin :

Devant une histoire [...] nous voyons bien qu'une certaine contrainte du cheminement (du « suspense ») lutte sans cesse en nous avec la force explosive du texte, son énergie digressive : à la logique de la raison (qui fait que cette histoire est lisible) s'entremêle une logique du symbole. Cette logique-là n'est pas déductive, mais associative : elle associe au texte matériel (à chacune de ses

⁴⁰ Roland Barthes, « Écrire la lecture », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 33. C'est Barthes qui souligne.

phrases) d'*autres* idées, d'*autres* images, d'*autres* significations. « Le texte, le texte seul », nous dit-on, mais le texte seul ça n'existe pas : il y a *immédiatement* dans cette nouvelle, ce roman, ce poème que je lis, un supplément de sens, dont ni le dictionnaire ni la grammaire ne peuvent rendre compte⁴¹.

Barthes insiste ici sur le fait que le texte est composé en grande partie de hors-texte, ou à tout le moins d'autres textes, voire d'un texte autre. Comme nous l'avons vu plus tôt, le linéaire et le fragmentaire sont deux forces à l'œuvre dans l'acte de lecture, et Barthes rend compte de ce mouvement entre le désir d'avancer dans le texte et la digression associative. Au lecteur revient ainsi la tâche de négocier entre l'intérieur et l'extérieur du texte, et, le cas échéant, de s'orienter dans ses extensions, de créer des parcours de lecture sensibles et sensés à partir de celles-ci. C'est dire que toute activité de lecture est une activité de mise en réseau d'abord interne, puis externe au texte, comme l'ont amplement montré les théories de l'intertextualité (le troisième chapitre se penchera sur cette question). Il paraît peu envisageable, à leur suite, de postuler une lecture autarcique, génératrice de ses « propres idées », de quelque façon que ce soit.

1984 et *Pourquoi Bologne* demandent, chacun à leur manière, une activité accrue de réseautage de la part de leur lecteur. Bien entendu, celui-ci, comme nous l'avons vu, n'est pas une nouveauté amenée par les changements numériques. Martine-Emmanuelle Lapointe souligne en ce sens que, si la structure des romans d'Éric Plamondon rappelle effectivement l'interface du web, elle est également, voire surtout, un hommage au travail de Richard Brautigan :

De prime abord, tout porte à croire que l'influence du web se fait sentir dans l'organisation de la matière romanesque : fragmentaire, non loin du zapping, privilégiant les formes brèves, les listes, les énumérations, *Mayonnaise*, tout comme les deux autres tomes, n'est-il pas marqué par les modes de lecture actuels? Oui, certes, mais pas uniquement. *Mayonnaise* est aussi un hommage posthume à l'œuvre de Richard Brautigan, notamment à *Trout Fishing in America* dont il reprend la forme fragmentaire. Composé de courts chapitres disjoints en apparence, *Trout Fishing in America* repose aussi sur une érudition importante, multiplie les références et les points de fuite, les formes brèves (recettes, épitaphes, lettres), s'amuse à dérouter le lecteur – davantage que *Mayonnaise* d'ailleurs – flirte avec le surréalisme. Manière de dire que c'est à contretemps que Plamondon arrive à faire corps avec son époque⁴².

⁴¹ *Ibid.*, p. 34-35. C'est Barthes qui souligne.

⁴² Martine-Emmanuelle Lapointe, « Mises en scène de la sphère intime dans la trilogie 1984 d'Éric Plamondon » texte de la communication présentée dans le cadre du colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 », Université de Paris-Sorbonne, 17 au 20 juin 2015, en

Cette observation rappelle la nécessité de résister à l'essentialisation des pratiques. On pourrait faire la même remarque à propos du travail de Farah, grandement influencé par les expérimentations de l'avant-garde française (Olivier Cadiot et Nathalie Quintane, entre autres) et par le roman expérimental et le Nouveau Roman (l'apport d'écrivains comme Alain Robbe-Grillet et Hubert Aquin est à peine voilé)⁴³. Tous ces écrivains travaillent, à leur façon, cette idée du réseau, qu'il serait ainsi réducteur de cantonner seulement à l'influence du web. Ces constats, bien qu'ils paraissent reléguer mon projet à un présentisme mal venu, viennent plutôt réaffirmer son parti pris heuristique. Il n'est pas question ici de proposer une adéquation entre les textes à l'étude et leur époque, mais bien de voir de quelle façon notre époque reçoit les textes littéraires, quel que soit leur contexte de production et de, pour paraphraser Eco, « prendre le texte par le bas ».

Le dispositif

Penser la lecture numérique comme une lecture *du* réseau ou *en* réseau m'amène à traiter du fonctionnement même des textes que j'ai choisi d'étudier. Il semble que ces romans choisissent sciemment de se positionner par rapport aux débats sur la linéarité et la fragmentarité évoqués plus haut, et qu'ils optent, chacun à leur façon, pour une forme hybride qui à la fois reconnaît les contraintes du support papier, mais met en jeu les frontières mêmes des pages. La structure des textes négocie entre la surface tabulaire de la page et la volonté de tisser un réseau qui relève davantage de l'hypertextualité. C'est à travers la notion de dispositif qu'on peut, je crois, en arriver à comprendre comme ces lignes de force communiquent.

ligne : <http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que_devient_litt_quebecoise/Lapointe_MEmmanuelle.pdf> [page consultée le 27 février 2016].

⁴³ Les références à ces courants sont d'ailleurs nombreuses dans les textes de Farah, d'abord dans *Matamore n° 29*, où Alain Robbe-Grillet apparaît à de nombreux endroits à la fois comme personnage et comme figure de référence, puis dans *Pourquoi Bologne*, où le narrateur se dit « poète pastoral convertit à l'avant-garde » (*PB*, 14). Citons en dernier lieu une conférence intitulée « Je suis l'avant-garde en 2010 », colloque *Imaginer l'avant-garde aujourd'hui. Enquête sur l'avenir de son histoire*. Université du Québec à Montréal, 7 juin 2010. Document vidéo et audio. En ligne : <<http://oic.uqam.ca/fr/communications/je-suis-lavant-garde-en-2010>> (page consultée le 30 mai 2016)).

Sur l'emploi du mot « dispositif »

Le dispositif est une notion sur laquelle de nombreux penseurs, du XX^e siècle à aujourd'hui, se sont penchés, de Foucault à l'école de Toulouse⁴⁴, en passant par Agamben, sans jamais véritablement s'entendre. Le mot est en soi pratiquement devenu un piège de la pensée, et son utilisation ressemble aujourd'hui à « un vice à la mode — du moins un terme utilisé aujourd'hui pour parler de la quasi-totalité des activités humaines, et en particulier du spectacle vivant⁴⁵. » Bien que l'usage que je ferai de ce mot ne prend assurément pas en compte l'ensemble du poids théorique qu'il suppose, il me semble toutefois être le terme le plus adéquat pour cristalliser les lectures que je proposerai des textes du corpus. Débutons par la définition en trois points qu'en donne, en résumant la pensée de Foucault, Agamben:

- 1) Il s'agit d'un ensemble hétérogène qui inclut virtuellement chaque chose, qu'elle soit discursive ou non : discours, institutions, édifices, lois, mesures de police, propositions philosophiques. Le dispositif pris en lui-même est le réseau qui s'établit entre ces éléments.
- 2) Le dispositif a toujours une fonction stratégique concrète et s'inscrit toujours dans une relation de pouvoir.
- 3) Comme tel, il résulte du croisement des relations de pouvoir et de savoir⁴⁶.

Cette définition, synthétique mais assez large, offre une base de travail intéressante. Le terme « dispositif » sera en ce sens utilisé pour cerner ce que l'on peut décrire comme un réseau de réseaux, qui questionne les frontières traditionnellement établies de l'œuvre, qui déborde du cadre des pages et suppose des potentialités de lecture désaxées. Le dispositif s'oppose ainsi au système, en cela qu'il n'est pas structuré, établi et rigide, mais rhizomatique, sans véritable centre ni hiérarchie. Cela dit, et comme le montre Agamben, envisager le texte sous l'angle du dispositif et non seulement comme matière unique et première ouvre sur la possibilité de réfléchir sur les relations qui se tissent entre le savoir et le pouvoir, et de questionner les figures d'autorité qui sont jouées à travers cette matière fictionnelle.

⁴⁴ Voir entre autres Arnaud Rykner, *Corps obscènes. Pantomime, tableau vivant et autres images pas sages* suivi de *Note sur le dispositif*, Paris, Éditions Orizons, 2014, 250 p.

⁴⁵ Arnaud Rykner, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 91.

⁴⁶ Giorgio Agamben, « Qu'est-ce qu'un dispositif? », Paris, Payot et Rivage, 2006, p. 10-11.

Dispositif ou système : l'exemple de 1984

Nous avons vu que *1984* construit ses personnages par une série de fragments, qui prennent la forme d'anecdotes, de petites histoires anodines, de jeux d'érudition. Plamondon fait exister Weissmuller, Brautigan, Jobs et Rivages en superposant une série de points de vue, de médiations qui se croisent et s'accumulent avec l'objectif de tracer les contours d'un portrait. Les fragments entrent en dialogue les uns avec les autres; ils communiquent en réseau. Leur agencement crée une série de blancs qui, pour reprendre le terme de Wolfgang Iser, stimule l'activité de représentation du lecteur dans le texte⁴⁷. Chaque fragment est relié à un autre par une donnée, qui fait apparaître un lien de sens, et c'est la tâche du lecteur d'activer (ou non) ce lien afin de reconstruire l'image du personnage dont il est question. Cette forme fragmentaire demande donc l'implication active du lecteur, qui est amené à interagir⁴⁸ avec le texte afin de créer un parcours de lecture qui en fasse ressortir le sens. À plusieurs égards, *Hongrie-Hollywood Express*, *Mayonnaise* et *Pomme S* fonctionnent selon une forme accrue de ce qu'Umberto Eco appelle une « coopération interprétative⁴⁹ ». Dès lors, le roman prend la forme d'une constellation de fragments qui, plus qu'aux astres en tant que tels, s'intéresse aux liens qui les unissent et, ultimement, aux formes qu'ils esquissent. C'est le lien entre deux fragments qui permet aux quatre figures de se former, mais c'est aussi le lien qui leur permet de cohabiter et, d'une certaine façon, les fait dialoguer dans un réseau de sens précis.

Un passage par l'exemple s'impose. Les personnages mis en scène dans la trilogie de Plamondon sont tous des fils d'immigrants, et cette figure de l'arrivant et de son arrivée prend une importance particulière dans le portrait que Plamondon tire de ses sujets. *Hongrie-Hollywood Express* présente la venue des parents de Johnny Weissmuller sur le continent américain. Le roman raconte la traversée du *S.S. Rotterdam*, le navire qu'empruntèrent les parents Weissmuller pour quitter la Hongrie et migrer vers cette Amérique qui « possède un fabuleux pouvoir d'attraction. » (*HHE*, 28). Plus loin, au fragment 12, sera reproduit le poème « Le Nouveau Colosse » inscrit au pied de la statue de la Liberté (*HHE*, 34), que le *S.S. Rotterdam* a croisée dans sa route vers le port de New York. Ce détail ouvre vers le fragment suivant portant sur l'histoire de la statue « inaugurée le 28 octobre 1886 par Grover Cleveland, le seul président

⁴⁷ Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1995 [1985], 405 p.

⁴⁸ Le concept d'« interactivité » sera abordé au deuxième chapitre.

⁴⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op.cit.*

américain à avoir exercé deux mandats non consécutifs à la Maison-Blanche. » (*HHE*, p. 35). Après un court poème intitulé « Érection électrique » (*HHE*, p. 36), on nous transporte en 1867 alors que l'architecte Bartholdi présente un projet de statue pour le Canal de Suez au Vice-Roi égyptien Ismaïl Pacha, projet qui sera rejeté par ce dernier et qui conduira, quelques années plus tard, à l'inauguration du fameux monument new-yorkais, Bartholdi étant désormais « vengé » (*HHE*, 38). Dans *Mayonnaise*, la statue de la Liberté fait retour alors que le fragment 43 présente l'apport de la société Gaget, Gauthier et Cie à la construction de la statue ainsi qu'à sa popularité, puisque « Gaget-Gauthier a également l'idée de faire des miniatures de la statue. Le jour de l'inauguration, le 28 octobre 1886, les répliques sont en vente dans un kiosque monté à quelques mètres de l'estrade des dignitaires [...]. La vente des statuette est un grand succès. » (*M*, 82). La compagnie donne ainsi son nom à ce que l'on désignera *a posteriori* comme un objet fort ingénieusement fabriqué, mais somme toute assez inutile. Mais pas seulement, puisque « Gaget ça fait *gadget* [...] Gadget est aussi le nom du prototype de la première bombe atomique. Dans le cadre du projet Manhattan, l'essai Trinity du 16 juillet 1945 au Nouveau-Mexique consistait à faire exploser Gadget. L'essai fut considéré comme un succès total. » (*M*, 83). Le roman poursuit ce filon des coïncidences entre la statue et le monde industriel en rappelant que c'est l'actrice franco-britannique Isabelle Eugénie Boyer, dernière épouse d'Isaac Singer, inventeur de la machine à coudre moderne, considérée « la plus belle femme d'Europe » qui « sert de modèle à Bartholdi pour la statue de la Liberté. » (*M*, 88). La statue revient vers la fin de *Pomme S* qui fait une sorte de synthèse :

Laboulaye l'imagine. Bartholdi la dessine. Viollet-le-Duc et Eiffel la matérialisent. Les travaux débutent à Paris en 1875 dans les ateliers Monduit, Gaget et Gauthier. Pendant neuf années on coupe, on perce, on boulonne, on martèle, on tire, on vrille, on assemble. La statue sort lentement de terre. Elle domine les toits de Paris. Elle traverse ensuite en morceaux l'océan Atlantique et s'élève devant New York en 1886. (*PS*, 194).

Plamondon conclut en rappelant que « la statue de la Liberté, de fer et de cuivre, une fois érigée dans l'eau salée de l'Atlantique, réagit chimiquement comme une pile électrique. Le symbole de l'Amérique est électrique. D'Edison à Jobs, l'électron a donné naissance à l'empire. » (*idem*), souligne-t-il.

Les traits de la statue de la Liberté — son histoire, sa situation, ses caractéristiques — traversent l'ensemble de la trilogie. Ses fragments s'incluent dans le croquis qu'esquisse Plamondon de ses sujets, les donnant à lire comme les fils par adoption (qui ne l'est pas sur ce continent?) d'une Amérique « avec un grand A » (*HHE*, 49) salvatrice, d'une Amérique victorieuse, *the land of opportunity*, cette Amérique que représente le monument. En se penchant sur les liens qui l'unissent à la technique, Plamondon montre également que le mythe fondateur des États-Unis est basé sur l'idée d'innovation, du génie : du *self-made-man*. En reliant les fragments les uns avec les autres, le lecteur fait apparaître une constellation qui s'articule autour de grands mythes du continent américain (Hollywood, le *Flower Power*, la Silicon Valley) que les romans placent en corrélation avec la vie du narrateur, Gabriel Rivages. Rivages semble en effet être au centre du projet romanesque : en reconstruisant Weissmuller, Brautigan, Jobs, le lecteur s'applique à reconstruire l'image du narrateur, dont le destin semble intimement lié à celui des vies qu'il analyse. Rivages, qu'il se narre à la première ou à la troisième personne, apparaît rapidement comme la figure tutélaire de la trilogie, qu'il traverse d'un bout à l'autre, ce qui semble d'abord entrer en conflit avec l'idée du dispositif. Plamondon trace autour de ses personnages de grands réseaux, un dispositif narratif particulièrement élaboré qui permet de faire coexister, par exemple, Auguste Bartholdi, la pile électrique, Thomas Edison, la bombe atomique, Ismaïl Pacha, Gaget-Gauthier, Isaac Singer, etc. Tous gravitent autour de la figure de Rivages, qui permet, à l'aide du travail coopératif du lecteur, de faire apparaître les figures de Weissmuller, Brautigan et Jobs qui elles, à leur tour, servent à définir le personnage de Gabriel Rivages.

Le travail du texte chez Plamondon semble organisé pour que le lecteur, s'il fournit l'effort nécessaire, s'il coopère adéquatement, trouve le sens de chaque fragment dans l'architecture de la trilogie. L'auteur semble en effet en parfait contrôle de ses moyens, alors qu'il anticipe, à la fin de *Pomme S*, la question qui hantera assurément son lecteur : « Quel est le rapport? ».

Quel est le rapport entre Steve Jobs et Alan Turing? Quel est le rapport entre Steve Jobs et le Yi king? Quel est le rapport entre Steve Jobs et le Mark 1? Quel est le rapport entre Steve Jobs et Ross Perot? Quel est le rapport entre Steve Jobs, Einstein et Thomas Edison? Quel est le rapport entre Steve Jobs et un prix Nobel de physique? Quel est le rapport entre Steve Jobs et la statue de la Liberté? Quel est le rapport entre Jobs et Orwell? Quel est le rapport entre

Ridley Scott et Blanche-Neige? Quel est le rapport entre Woody Allen et Maurice Richard? Quel est le rapport entre une machine à écrire Selectronic et Steve Jobs? Quel est le rapport entre Tarzan, Brautigan et Jobs? Quel est le rapport entre la souris et Frankenstein? Quel est le rapport entre Bob Dylan et l'ergot de seigle? Quel est le rapport entre Hiroshima et le transistor? Le rapport, c'est que tous ces objets et tous ces gens font partie de la même histoire. (*PS*, 207)

Dès lors, une telle organisation suppose un système, ce qui s'oppose nécessairement à l'idée du dispositif. Mais s'il y a bien apparence d'une structure rigoureuse, considérer *1984* comme une machine parfaitement huilée, comme un casse-tête certes complexe, mais qu'il est possible de *compléter*, ce serait faire abstraction de toute une série de fragments qui forment une portion considérable des textes et qui, même avec la plus forte des volontés interprétatives, ne peuvent trouver place dans le réseau de sens tracé autour des personnages. Pensons à un fragment comme « Pourquoi Do Ré Mi Fa Sol La Si Do? » (*HHE*, 83), qui s'intéresse à l'histoire de la notation musicale et à l'origine des substantifs attribués aux notes de la gamme. Le lien avec Weissmuller, Brautigan et Jobs semble inexistant, puisqu'aucun n'a été présenté comme musicien, ni comme ayant un intérêt particulier pour la musique. Et même si cela avait été le cas, il est fort peu probable que l'histoire de ces substantifs donnés aux notes les concerne, la notation musicale anglo-saxonne ne fonctionnant pas selon les syllabes du chant latin (Do, Ré, Mi, etc.), mais bien avec les premières lettres l'alphabet (C, D, E, etc.)⁵⁰. Ce fragment pourrait alors concerner Rivages, mais rien ne permet de le relier lui non plus à ce savoir. Le texte ne participe donc pas de l'économie générale de la trilogie puisqu'il ne peut être placé en réseau avec les autres fragments : le lecteur le considérera dès lors comme muet. Il en va de même pour les très nombreux poèmes — souvent sous la forme de courts haïkus peu orthodoxes — qui meublent les recoins de chacun des romans. Ils prennent parfois l'allure de petites incursions lyriques dans un style autrement assez plat et descriptif (« J'ai pris le tram / sous tes reins / métro tard » (*M*, 96)), ou sont alors franchement étranges (« Snif / Meuh / Prout / Crotte / Atchoum Pipi / Ksss Rrrrr / Miam miam ! » (*M*, 139)) ou contiennent parfois de simples jeux sonores (« Lisa lisait / *Lys sur l'azur* / l'iris usé. » (*HHE*, 99)). Quoi qu'il en soit, il est difficile pour le lecteur de les situer dans l'écologie de la trilogie, leur rôle reste ambigu. Tous ces fragments apparaissent comme une

⁵⁰Voir « Histoire de la notation musicale », *Wikipédia*, en ligne : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_de_la_notation_musicale> (page consultée le 16 août 2016).

forme de scories, des liens morts, qui montrent qu'il y a dans *1984* une volonté d'ouvrir sur des lectures possibles, mais sans toujours les résoudre, et donc un travail du dispositif, et non du système.

Le système suppose autorité, autorité qui pourrait revenir à Gabriel Rivages, mais le personnage-narrateur, même si le projet fictionnel semble graviter autour de lui et en faire son centre, est étonnamment discret. Outre son nom, quelques – très rares – traits récurrents nous permettent de reconstituer une brève biographie : Rivages est né au Québec, a fait des études en littérature (ou serait-ce en génie électrique? *PS*, 139), il a rencontré une femme, Annie-Anne, avec qui il a déménagé en France et a eu, quelques années plus tard, un enfant. Bien qu'il parle bien souvent de lui-même à la troisième personne⁵¹, l'appareil métadiégétique confirme que c'est bien Rivages qui est à la tête du récit (« Gabriel Rivages mêle ici son destin à celui de Richard Brautigan. Il part à la rencontre de l'écrivain qui a changé sa vie. », annonce la quatrième de couverture de *Mayonnaise*). Malgré cela, comme le souligne René Audet, Rivages reste un personnage *faible*, sur lequel « on finit bien par rassembler quelques pistes, mais son épaisseur biographique reste extrêmement marquée par sa nature caméléonesque : il se confond avec les mythes dont il relate les aléas de leur histoire⁵². » Rivages n'a pas de ligne actancielle qui lui soit propre : au contraire, l'histoire de sa vie n'est pas autonome, puisqu'elle est liée au devenir des figures qu'il narre. Dans *Hongrie-Hollywood Express*, on lit que

Le 14 février 2009 à six heures du matin, Gabriel Rivages monte dans sa voiture. Il emprunte la bretelle d'accès et se lance sur l'autoroute. Il va de plus en plus vite. Arrivé sous un pont à quatorze kilomètres de sa résidence, il braque le volant et projette son véhicule à une vitesse de 178 km/h sur le pilier central du viaduc. Les unités de secours mettront plusieurs heures à rassembler tous les morceaux. (*HHE*, 115)

Pourtant, rien ne nous indique que le personnage ait bel et bien péri, puisqu'il commente, par exemple, dans *Pomme S*, la biographie de Steve Jobs qu'a écrite Walter Isaacson, publiée en octobre 2011. Dans *Mayonnaise*, le narrateur se réclame fils illégitime de Richard Brautigan, même si la date de naissance qu'il s'attribue (« 13 février 1983, à Montréal » (*M*, 189)) ne

⁵¹ Ce qui pousse d'ailleurs certains commentateurs à considérer que *1984*, davantage que narré uniquement par le personnage de Gabriel Rivages, serait constitué d'un concert de voix narratives diverses et hétérogènes (voir, entre autres, Benoît Melançon, « 11111000000. *Pomme S* », *L'Oreille tendue* [blogue], 3 octobre 2013, en ligne <<http://oreilletendue.com/2013/10/03/11111000000/>> [page consultée le 17 février 2016]).

⁵² René Audet, « Être parasité par la fiction des autres », *op. cit.*

concorde pas avec celle qui nous est donnée ailleurs dans la trilogie (« Gabriel est né le 13 février 1969, le jour où le Front de libération du Québec a fait exploser une bombe à la Bourse de Montréal » *HHE*, 19). Le personnage qui devrait être au centre du grand récit de *1984* est pourtant celui qui a le moins d'influence sur lui. Pour Martine-Emmanuelle Lapointe, « tout se passe comme si Plamondon parvenait plus facilement à tracer les contours de la psyché de ses héros historiques que de celles de son narrateur et/ou de Gabriel Rivages⁵³. » L'autorité narrative⁵⁴ de Rivages sur le récit est constamment mise en doute. Ainsi *1984* peut être lu comme un dispositif et non un système, et en tel cas le travail du lecteur n'est plus celui de faire fonctionner la machine textuelle, mais consiste davantage à se frayer un chemin, à se créer un parcours de lecture particulier et rhizomatique.

Dispositif et production de soi chez Alain Farah⁵⁵

Alain Farah est un écrivain particulièrement actif sur la scène littéraire québécoise, lui qui, en plus de sa production romanesque, tient des chroniques dans différents médias écrits et radiophoniques, prend position dans différents débats de société en prônant l'engagement de l'écrivain et enseigne la littérature contemporaine à l'Université McGill. Lorsque l'on se penche plus avant sur l'œuvre d'Alain Farah, on comprend rapidement que les textes ne se suffisent pas à eux-mêmes et que la littérature ne se limite pas aux frontières des pages, en cela que tout chez cet écrivain apparaît lié à travers un grand réseau fictionnel qui comprend et englobe toute sa production livresque, mais médiatique également, centré autour du personnage-narrateur Alain Farah, que l'auteur ne semble jamais quitter. On retrouve en effet ce personnage, avec ses tics, ses obsessions et sa cigarette électronique qui reviennent comme des biographèmes à la fois dans

⁵³ Martine-Emmanuelle Lapointe, « Mises en scène de la sphère intime dans la trilogie 1984 d'Éric Plamondon », *op.cit.*

⁵⁴ On peut ici citer les travaux de Frances Fortier et Andrée Mercier et notamment le collectif qu'elles ont dirigé sur le sujet (*La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Montréal, Nota Bene, 2011, 367 p.), sur lesquels je reviendrai au chapitre suivant.

⁵⁵ La deux sections suivantes (p. 34 à 43) proviennent, outre quelques modifications et ajouts, d'une communication intitulée « De l'œuvre au dispositif : lecture de *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah » prononcée conjointement avec Élisabeth Routhier dans le cadre du colloque *Internet est un cheval de Troie* qui s'est tenu à l'Université Lyon 3 – Jean Lemoyne les 17 et 18 mars 2016. Le texte paraîtra prochainement dans les actes de ce colloque dirigés par Gilles Bonnet, sous le titre « Performance auctoriale et dispositif littéraire. Autour de *Pourquoi Bologne* d'Alain Farah ».

ses romans, mais aussi dans son travail de chroniqueur à l'émission radiophonique *Plus on est de fous, plus on lit!* diffusée sur les ondes de Radio-Canada, dans ses chroniques de la revue *Liberté*, dans ses diverses apparitions publiques, dans des entrevues accordées aux journaux, dans ses performances d'enseignement ainsi que dans ses différentes manifestations sur les réseaux sociaux. La fiction chez Farah est expansive : elle transcende les pages du livre pour envahir l'ensemble de ses interventions publiques. Dans un essai publié dans le magazine *Nouveau projet*, Farah analyse sa propre pratique sans toutefois prendre de distance avec son personnage, qu'il appelle « Prof. insane » : « ses agissements, sa parole, presque comme dans un système romanesque, maltraitent les critères de vérité et de mensonge. La séparation entre la réalité et la fiction cesse d'être opérationnelle. Et désormais je fonctionne (comme on le dirait d'une machine) de la même façon dans toutes mes prises de parole publiques⁵⁶. » Ce passage de la troisième à la première personne est ici fort révélateur. Prof. insane devient Alain Farah, et vice versa, ce qui le place constamment en performance⁵⁷, sa « supposée vraie identité [...] céd[ant] la place à celle d'un personnage⁵⁸ » qui interviendra dans la sphère sociale, donnée capitale d'une telle proposition artistique. Farah n'est pas en *représentation*, il est en *performance*, et la nuance est importante. Il ne s'agit pas dans ces cas de *moments* de fiction, proposition qui introduirait la possibilité corollaire du moment de « non-fiction », du moment *afictionnel*. La performance induit cette idée de la continuité, où la fiction devient la réalité et où la réalité devient la fiction, et qui refuse ainsi de les considérer comme séparées, comme deux « mondes » :

Nous sommes venus voir *Les ordres*, ce film dont tout le monde parle. C'est une fiction, mais tournée comme un documentaire. [...] Dans une des premières scènes du film, le réalisateur, que plusieurs critiques considèrent aussi comme le meilleur caméraman du monde, braque son appareil sur une des têtes d'affiche. L'acteur se présente :

— Je m'appelle Jean Lapointe et, dans le film, je suis Clermont Boudreau. Je suis né sur une ferme, Marie aussi. J'ai bien l'impression que notre plus grosse erreur, ça a été de nous en venir en ville. Là, je suis dans le textile, pis notre espoir, c'est notre syndicat.

⁵⁶ Alain Farah, « Mondanité du diable : comment je fume la cigarette électronique et pourquoi », *Nouveau projet*, n°4, septembre 2013, p. 93.

⁵⁷ Dans une entrevue accordée au *Devoir* dans le cadre de la sortie de *Pourquoi Bologne*, Farah corrobore cet aspect performatif de sa pratique : « Pour que la littérature existe, pour qu'elle existe comme performance, pour que l'arrivée de ce livre-là soit un geste fort, il faut que je dise que c'est moi. Alors, oui, c'est moi sur toute la ligne. » (Christian Desmeules, « Alain Farah, pilote d'ovni », *Le Devoir*, 24 août 2013, en ligne <<http://www.ledevoir.com/culture/livres/385865/alain-farah-pilote-d-ovni>> [page consultée le 29 février 2016]).

⁵⁸ Alain Farah, « Mondanité du diable », *op.cit.*

Je pense souvent à cet instant où l'acteur devient le personnage, et je me demande si ce passage d'un mode à l'autre, Jean Lapointe le sent physiquement.

Moi, je m'appelle Alain Farah et, dans le livre, je suis Alain Farah. (PB, 26)

La performance lie l'ensemble des manifestations de l'écrivain en un même réseau fictionnel dont le personnage, Prof Insane — mieux connu sous le nom d'Alain Farah — est le pivot. Je propose en ce sens de considérer Alain Farah comme un écrivain qui se performe au travers d'un dispositif qui l'entoure et le constitue à la fois. À la lumière des écrits d'Henry Jenkins sur la question, on peut voir ce travail de fiction extensive sous l'angle de la transmédialité :

Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own unique contribution to the unfolding of the story. So, for example, in The Matrix franchise, key bits of information are conveyed through three live action films, a series of animated shorts, two collections of comic book stories, and several video games. There is no one single source or ur-text where one can turn to gain all of the information needed to comprehend the Matrix universe⁵⁹.

C'est cette forme aiguë d'autofiction, qui brouille systématiquement les frontières entre texte et hors-texte, mais qui n'a, précisons-le, rien de particulièrement nouveau dans l'histoire de la littérature, que j'aimerais maintenant analyser, en portant une attention particulière à la façon dont un lecteur peut lire ce réseau tissé comme en toile autour de la figure d'Alain Farah.

Pour comprendre comment le dispositif prend forme chez Farah, je propose d'étudier deux cas de transmédialité qui prennent la forme de précautions face à de possibles « mauvaises lectures ». Dans *Pourquoi Bologne*, Salomé, personnage nébuleux de femme fatale qui traverse

⁵⁹ Henry Jenkins, « Transmedia storytelling 101 », *Confessions of an aca-fan. The weblog of Henry Jenkins*, 22 mars 2007, en ligne < http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html#sthash.xZKDze5h.dpuf > (page consultée le 10 février 2016). « Le *storytelling* transmédia est un processus où des éléments intégraux à une fiction sont systématiquement dispersés à travers de multiples points de réception dans le but de créer une expérience de divertissement unifiée et coordonnée. Idéalement, chaque médium produit sa propre contribution, unique, au déploiement de l'histoire. Par exemple, dans la série *The Matrix*, des éléments clés de l'histoire sont éparpillés dans trois films, une série de court-métrages animés, deux séries de *comic-books* et de nombreux jeux-vidéo. Il n'existe pas une seule source, un *ur-texte*, vers lequel on pourrait se tourner pour accéder à toute l'information nécessaire pour comprendre l'univers de *The Matrix*. » (je traduis).

les temporalités du roman, remet au narrateur une copie de *Je suis vivant et vous êtes morts*, une biographie romancée de l'écrivain Philip K. Dick écrite par Emmanuel Carrère en lui glissant à l'oreille qu'elle souhaite « devenir [s]on remède » (*PB*, 60), laissant ainsi entendre que les réponses aux questions qu'il se pose – et que le lecteur se pose également – seraient contenues dans le livre de Carrère. Au dénouement, Salomé, qui se révélera être au centre de la machination qui s'abat sur le narrateur, annonce au narrateur, sentencieuse : « Vous qui aimez les références, vous n'avez même pas été foutu de comprendre mon avertissement. Si vous aviez *mieux lu* le livre que je vous ai donné [...] vous ne seriez pas ici, comme un rat de laboratoire, sur le point de vous faire griller le cerveau. » (*PB*, 187. Je souligne). Ce dénouement particulièrement noir est directement causé par le fait que le narrateur n'a pas compris la référence, par le fait qu'il a été, dit Salomé, *mauvais lecteur*. *Pourquoi Bologne* n'expliquera jamais vraiment, ce serait trop facile, quelle aurait été la lecture adéquate de *Je suis vivant et vous êtes morts*, et le lecteur se trouve devant un choix à faire. Il peut passer outre la référence – cependant, il ne s'agit pas ici d'un intertexte comme un autre, mais bien du « remède » au dénouement particulièrement alambiqué du roman. Il prend la forme d'une amorce à un parcours de lecture alternatif qui passe soit par une connaissance accrue du texte de Carrère, soit par une recherche en réseau. Nous avons déjà vu, à travers son article publié dans *Nouveau projet*, que Farah se place bien souvent en exégète de son propre travail en revenant sur certains passages, certaines anecdotes qui trouvent leur sens dans leurs différentes itérations. La référence à Carrère participe de cet aspect performanciel puisque dans un texte de sa chronique dans la revue *Liberté* paru peu de temps après *Pourquoi Bologne*, Farah revient sur les renvois à l'œuvre de Carrère, qu'il désigne comme un *easter egg*⁶⁰ et dont il semble vouloir expliciter la signification :

Quand j'écris un livre, j'aime bien déposer des œufs de Pâques un peu partout.
Dans *Pourquoi Bologne*, mon dernier roman, j'en ai caché plusieurs. Un de ces
œufs concerne Emmanuel Carrère, écrivain dont j'admire le travail. Pourquoi?
Parce qu'il se met lui-même en scène dans ses livres et parvient à faire sienne,

⁶⁰ Un *easter egg* est d'abord une section d'un code informatique volontairement cachée par le programmeur, à laquelle on accède à l'aide d'une commande précise qu'il faut connaître à l'avance. Le plus connu d'entre eux (que commente d'ailleurs Farah dans son article) est probablement le syntagme « do a barrel roll » qui, lorsqu'il est entré dans la barre de recherche des navigateurs Google Chrome et Firefox, fait faire un tonneau à l'écran. Le terme « *easter egg* » s'est depuis répandu et désigne maintenant toute forme de références obscures ou clins d'œil rapides destinés aux connaisseurs et aux initiés d'un univers particulier.

en faisant fi des enjeux moraux, la « vraie vie » dans ce qu'elle peut avoir de plus atrocement invraisemblable⁶¹.

Ici, la mauvaise lecture initiale du narrateur semble vouloir être corrigée en explicitant une forme de dette littéraire, tout en encadrant de façon très serrée, du moins à première vue, sa réception. Mais l'article « La maladie du mensonge », bien qu'il précise que Carrère est « un bon lecteur de Philip K. Dick⁶² » dont « on sait que l'essentiel de l'œuvre porte sur une critique de la notion de réalité et de vérité⁶³ », n'étaye pas la référence à *Je suis vivant et vous êtes morts* dans *Pourquoi Bologne*, mais s'intéresse plutôt au roman *L'Adversaire* et au cas de Jean-Claude Romand, ce qui lui permet de gloser davantage sur les liens qui se tissent dans son travail entre vérité, fiction et maladie. Ici encore, les thèmes qui traversent le travail de Farah sont réitérés, mais alors que l'article semble vouloir être une glose sur le travail du romancier, une sorte d'ouverture sur son atelier d'écriture, il ne fait que déplacer l'enjeu de la référence. Si les liens semblaient clairs, la question de l'importance de *Je suis vivant et vous êtes morts* dans la résolution de l'intrigue est oblitérée. Le narrateur Alain Farah, en ayant l'air de construire à travers ces différentes médiations une structure systémique à l'intérieur de laquelle toute question trouverait sa réponse, propose plutôt un réseau dont les connexions sont bien davantage des points de départ vers de nouveaux parcours de lecture arborescents que des points d'arrivée d'une fiction circulaire.

Le titre du roman est un autre cas de figure qui attire l'attention. À la sortie de *Pourquoi Bologne*, son auteur a abondamment glosé sur les raisons de ce titre, expliquant qu'il se voulait une réponse à certaines lectures jugées insuffisantes de son roman précédent, particulièrement en ce qui a trait aux allusions à la ville de Bologne. Sur son blogue, David Bélanger revient sur l'anecdote :

« Vous avez mal lu mon livre » [...]. C'est [...] ce qu'a proféré Alain Farah, en présentation dans le cadre de la séance inaugurale du CRIST. Il ne s'agit pas d'une citation littérale – l'importance du moment ne m'est apparue que plus tard, de retour chez moi –, mais elle s'approche néanmoins de l'essentiel de son propos. Il a dit : « Je me suis aperçu, au fil du temps, que les gens ont mal lu *Matamore n° 29*. C'est vrai, parce que, quand on y regarde, on s'aperçoit facilement que, disséminé dans le texte, il y a une foule de références directes à

⁶¹ Alain Farah, « La maladie du mensonge », *Liberté*, n° 302, 2014, p. 7.

⁶² *Idem*.

⁶³ *Ibid.*, p. 8.

Bologne, mais personne ne l'a relevé – en fait, personne ne m'a même jamais demandé *Pourquoi Bologne*⁶⁴ ?

Pourquoi Bologne contient à la suite du roman précédent bon nombre de références à la ville d'Émilie-Romagne, d'abord sous la forme de son plus célèbre universitaire, Umberto Eco, ici personnage romanesque que Farah « utilise pour vivre des choses intéressantes » (*PB*, 50). Mais c'est davantage une affirmation du narrateur, placée dans un de ces instants métadiégétiques où la narration sort de la trame proprement romanesque pour commenter certains éléments du récit, qui attire l'attention. Alors qu'il raconte la genèse de l'inclusion du personnage d'Eco dans son roman « à partir d'un événement assez cocasse de l'été 2007 » (*PB*, 51), Farah écrit :

Le topo [sur Eco] s'était terminé par une remarque sur la région de l'Émilie-Romagne, qui avait commencé à me hanter, de sorte que, dans *Matamore n° 29*, le roman que j'écrivais à l'époque, j'ai saupoudré un peu partout et sans savoir pourquoi des références à la ville de Bologne, dont le nom désigne une mortadelle si finement hachée qu'elle paraît homogène, oblitérant du même coup les morceaux hétéroclites qui la composent, museaux de porc, pattes de coq, anus de bœuf. (*PB*, 51-52)

Matamore n° 29 et *Pourquoi Bologne* sont d'emblée placés en réseau : non seulement ils partagent le même narrateur, mais ils devraient également s'éclairer l'un et l'autre. *Pourquoi Bologne*, sans point d'interrogation, est à comprendre au sens affirmatif plutôt qu'interrogatif. Le roman se présente comme une clé de lecture pour *Matamore n° 29*, ce qui est en accord avec le projet du texte explicité à plusieurs endroits. Comme nous l'avons vu en début de chapitre, le narrateur se promet en effet de rendre ici, au contraire de *Matamore n° 29*, son roman « lisible » (*PB*, 182). Si l'on suit cette proposition, qui veut que *Matamore n° 29* soit le roman expérimental et *Pourquoi Bologne* son pendant ordonné, il est logique que le second se présente comme une entreprise de décodage du premier. Mais de nouveau, ce qui semble s'éclairer ne fait que s'obscurcir davantage. Reprenons le passage du roman : le narrateur nous dit que Bologne « a commencé à le hanter » et que les références ont été ajoutées à *Matamore n° 29* « sans savoir pourquoi ». Le « pourquoi » est ici réitéré, mais certainement pas clarifié. Farah reproche à ses lecteurs d'avoir mal lu la référence à Bologne, mais ne précise pas pour autant quelle en aurait été la lecture appropriée. Ce que Farah présente comme une explication se révèle rapidement être en

⁶⁴ « Façon d'être autoritaire », *Ils sont partout* [blogue], 17 septembre 2013, en ligne <<https://ilssontpartout.wordpress.com/2013/09/17/facons-detre-autoritaire/>> (page consultée le 30 mai 2016).

fait un jeu de miroirs entre les romans, qui se renvoient systématiquement la tâche d'expliquer la référence. Malgré son titre en effet, *Pourquoi Bologne* reste aussi ambigu que le roman précédent quant à la signification de ces références à la ville italienne, et même que le narrateur s'amuse de ce mystère, alors qu'il mentionne la supposée « énigme de Bologne », en précisant qu'« il y a des siècles qu'on en cherche la solution » et que « beaucoup de cryptologues s'y sont cassé les dents. » (*PB*, 42-43). Plus loin, par ailleurs, le narrateur se sent « tomber dans le piège du Projet Bologne » (*PB*, 88). Bologne, énigme sans énoncé, piège sans ressort, nous permet de comprendre comment le dispositif chez Alain Farah prend ses distances avec l'idée d'un monde fictionnel cohérent et indépendant.

Farah, à la fois en tant que narrateur et exégète de sa fiction, semble mettre en place une mécanique parfaitement organisée par une figure auctoriale forte, mécanique dont le sens caché pourrait être révélé par une coopération interprétative adéquate d'un lecteur attentif qui relierait efficacement chaque point, reconstruirait patiemment le casse-tête que l'auteur lui aurait laissé. Mais ces deux cas de figure montrent qu'on ne peut aborder le travail de fiction chez Farah comme une « somme en progression », c'est-à-dire comme un tout qui, bien que divisé sur différentes plateformes et à travers différentes médiations, resterait cohérent, unique, entier. Vue sous cet angle, chacune des itérations d'Alain Farah dans le réseau prendrait la forme d'une représentation partielle et incomplète d'*Alain Farah*, la figure tutélaire du grand récit, la véritable clé de l'énigme, celle-là même qu'il faut aspirer retracer pour en arriver, au final, à *comprendre* le sens de ce qui nous échappe ici. Mais c'est précisément cette vision d'une figure unique et englobante qui pose problème. À la représentation systémique du personnage, nous opposons ici une lecture du dispositif sous l'angle du performatif.

Dispositif et autorité narrative

Alain Farah se place à plusieurs reprises dans la posture du gardien d'un certain savoir sur son œuvre, et il s'agit, pour reprendre l'expression de Bélanger, d'une « façon d'être autoritaire ». Mais cette posture est partie prenante du dispositif fictionnel qui la retourne et la questionne. C'est qu'encore une fois le réseau chez Farah ne fait pas système : il s'agit davantage d'un réseau routier dont les panneaux auraient été volontairement faussés. Ainsi, plus on interroge le réseau, plus la prégnance de l'auteur sur sa propre figure semble s'effriter. On s'aperçoit d'abord que,

dans sa propre fiction, le narrateur Alain Farah est placé en position d'échec. Dans *Matamore n° 29*, on met en scène différents personnages, dont celui d'une lectrice, qui interviennent constamment dans le texte afin d'en modifier l'allure et la direction. David Bélanger note que « ce qu'on raconte, ce sont les péripéties du discours (énonciation) plutôt que celles de l'histoire (action) : la trame narrative se constitue de lecteurs qui veulent influencer le contenu de *Matamore n° 29*, de personnages qui posent des problèmes de narration, d'un auteur-narrateur qui tente de boucler son roman⁶⁵. » Dans *Pourquoi Bologne*, le narrateur-auteur confie l'écriture de son prochain roman à son assistante Candice, puisqu'il est certain que ses pensées sont infiltrées par les services secrets américains et qu'il se sent persécuté de toutes parts. Farah, qui semble au centre, voire au-dessus du réseau, n'a pas la prégnance que devrait avoir une figure tutélaire forte, puisqu'il se trouve dépossédé de ses outils, presque délogé de son propre texte. Il n'est pas en contrôle de son espace diégétique, qu'il est jugé, pour différentes raisons, inapte à gouverner. Il y a dans ce dispositif fictionnel un affaiblissement de l'autorité narrative. Frances Fortier commente ce phénomène, observable dans de nombreuses productions contemporaines :

La crédibilité d'un texte narratif, son autorité, dépend ainsi moins du pouvoir symbolique d'une instance auctoriale que de la possibilité, pour le lecteur, de reconnaître les stratégies qui la renforcent ou l'invalident. De fait, en principe, la rationalité narrative est tributaire de quelques éléments : une instance localisable, qui assume sa posture, instaure un univers diégétique et fait dérouler, avec plus ou moins de cohérence, le fil événementiel. Que se passe-t-il lorsque l'un de ces éléments est délibérément dévoyé⁶⁶?

On reconnaît dès lors, derrière ces apories du réseau, un désir de semer le doute, de questionner le rôle des structures de pouvoir littéraires. De ce fait, la performance d'Alain Farah se développe dans une posture hautement paradoxale, qui se joue des relations entre pouvoir et savoir. Professeur d'une institution universitaire reconnue, invité à différentes tribunes médiatiques en tant que spécialiste de littérature, toujours habillé en costume-cravate (symbole de pouvoir s'il en est), romancier, lui-même narrateur et objet de ses propres romans : Farah participe des différentes instances de légitimation du champ littéraire, mais en surjouant sa position de pouvoir

⁶⁵ David Bélanger, « L'autofiction contestée : le romancier fictif et l'autarcie littéraire », *Voix et images*, vol. 40, n° 3, printemps-été 2015, p. 126.

⁶⁶ Frances Fortier, « La problématisation de l'autorité narrative dans la fiction québécoise : modalités et perspectives », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, (106) 2010, p. 98.

(notamment dans sa posture de narrateur), il en expose et critique les rouages. Cela se répercute dans sa narration alors qu'il se destitue finalement de son rôle de figure tutélaire du récit, se jouant ainsi du pouvoir (à entendre ici selon sa forme verbale autant que nominale) qui est inhérent à une telle position.

Alain Farah, narrateur dépossédé de sa propre narration, se trouve dans une posture que l'on pourrait qualifier d'ironique, ironie dont il se joue :

Je ne veux pas croire que cette ironie que [vous percevez] est cynique, ou caustique, ou sardonique. Elle est tout à fait autre chose. Elle est de l'ordre de ces énoncés paradoxaux qui énoncent, qui dénoncent les principes mêmes du pouvoir au fur et à mesure où ils se constituent dans une parole comme la mienne, derrière une table, avec une cravate. Alors je me dis : comment me destituer? Comment quitter cette table en étant couvert de ridicule⁶⁷ ?

La performance chez Farah est ainsi engagée dans une dynamique stigmergique⁶⁸, c'est-à-dire qu'elle conforte et confirme des structures institutionnalisées de pouvoir, et elle se sert de cette posture pour les déconstruire et pour les critiquer. C'est le geste d'écriture qui confirme finalement la légitimité de sa position de pouvoir, position qu'il conserve tout en la déplaçant afin de la mettre à mal, et ainsi de suite. En envoyant son lecteur sur les terrains glissants de la fausse, voire de la suranalyse, Farah se joue en même temps du rapport hiérarchique entre l'auteur et son lecteur, mais tout en le réaffirmant, en le rendant, paradoxalement, encore plus efficace : même si sa figure est diaphane, même si elle est lacunaire, tout revient toujours à elle. Ce jeu, consiste aussi à tromper la proverbiale mort de l'auteur en s'affichant partout dans l'espace social. Chez Farah, narrateur « incapable », mais auteur omniprésent, la performance vise également à mettre en scène l'impossibilité de construire une posture auctoriale forte et cohérente dans une fiction où les frontières sont dissoutes, ce qui l'amène à conclure, sous le signe de la sentence, qu'« écrire c'est jouer, et jouer, c'est perdre. » (*PB*, 180).

Ces considérations permettent de comprendre la prégnance du réseau dans la réception de ces textes. Cette dynamique propose un jeu sur les frontières du texte et les différentes instances

⁶⁷ Alain Farah, « Le deuxième sous-sol », captation vidéo d'une conférence prononcée dans le cadre de l'événement « L'art pense : 50 ans d'avenir », BANQ, 11 mars 2013, 16min59, en ligne < <https://vimeo.com/62831010> > (page consultée le 31 mai 2016).

⁶⁸ J'emprunte cette notion à Ollivier Dyens, qui la décrit comme « la dépendance étonnante qui lie la toile à l'araignée, où la structuration même de cette toile guide la façon dont elle se fera bâtir. » (*Enfanter l'inhumain. Refus du vivant*, Montréal, Tryptique, 2012, p. 13).

d'autorité qui les dessinent et les maintiennent, et la suite de ma réflexion interrogera la façon dont les pratiques numériques proposent un ébranlement de ces structures hiérarchiques des textes, en effectuant d'abord un retour sur cette figure qu'Umberto Eco a appelée le « Lecteur Modèle ».

Chapitre deuxième : La compétence numérique

A. Figures de lecteur

Le Lecteur Modèle : stratégie et hiérarchie

La réception d'un texte littéraire n'est jamais neutre : elle s'élabore de concert avec certaines spécificités historiques qui, si elles doivent être pensées dans une optique de la continuité, ne doivent pas pour autant être passées sous silence. La question qui sous-tend ce chapitre est donc la suivante : quelles stratégies interprétatives le lecteur met-il en place aujourd'hui, en tenant compte d'un contexte de réception marqué par cette idée du réseau? On n'y échappe pas : nous évoluons dans un monde connecté, et cette connexion influe, c'est là l'hypothèse, sur les dynamiques de réception du texte littéraire. À partir de ces considérations, il semble nécessaire de réinterroger certains aspects des théories de la lecture, afin de voir comment cet horizon d'attente, pour parler en termes jaussiens, dialogue avec elles.

Ici, les travaux d'Umberto Eco sont incontournables. Dans *Lector in Fabula*, le sémioticien expose l'idée selon laquelle chaque texte comporte en lui-même son Lecteur Modèle, celui qui saura activer de façon adéquate les mécanismes de cette « machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc⁶⁹. » Il faut dès maintenant préciser que le Lecteur Modèle n'est pas le lecteur empirique, mais bien une « stratégie textuelle », « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel⁷⁰. » L'actualisation complète ou, pourrait-on dire, la *lecture* complète du texte tient donc, chez Eco, du « modèle » et est donc strictement une donnée textuelle. L'auteur prend ainsi l'allure d'un stratège, dont les compétences sont mises à l'épreuve : comme Wellington qui a, avec succès, anticipé et même orienté les mouvements de Napoléon selon son idée d'un *Napoléon Modèle* afin de remporter la Bataille de Waterloo,

⁶⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula — Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset, coll. « Figures », 1985 [1979], p. 29.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 80.

l'auteur (le bon, semble dire Eco) devrait être en mesure de permettre à son lecteur concret de rejoindre l'idée qu'il se fait de son lecteur, son Lecteur Modèle, afin de réduire la distance, l'écart encyclopédique, qui risque continuellement de les séparer. Se dessine ainsi un jeu de va-et-vient entre l'Auteur et son Lecteur, un jeu d'orientation et d'indice, qui se fait sous le signe d'une érudition partagée ou non :

« Le bras du lac de Côme qui s'étend vers le sud... » : et si je tombe sur un lecteur qui n'a jamais entendu parler de Côme? Je dois faire en sorte de le récupérer plus loin, pour le moment faisons comme si Côme était un *flatus vocis*, comme Xanadou. Ensuite, je ferai des allusions au ciel de Lombardie, au rapport entre Côme, Milan et Bergame, à la situation de la péninsule italienne. Bref, le lecteur qui présente une carence encyclopédique est attendu tôt ou tard au tournant⁷¹.

Quelques lignes plus loin, Eco met en pratique dans son essai cette idée d'*attendre* le lecteur au tournant. Il écrit, avec un ton qui laisse transparaître une certaine malice : « Pour rendre hommage à tant de célèbres débats sur la philosophie du langage, reportons-nous à l'incipit de *Waverley* (dont l'auteur est notoirement l'auteur)⁷² », avant de citer ledit incipit, sans toutefois fournir sa référence. Ici, Eco provoque : il pose à son lecteur, sans trop en avoir l'air, une question : *qui a écrit Waverley*, cet auteur, après tout, *notoirement* reconnu? Cette pointe, bien que sous le couvert de l'humour, fixe le Lecteur Modèle de *Lector in Fabula* : un lecteur savant (ne faut-il pas l'être du moins un peu pour avoir traversé sa lecture des théories du signe et de l'interprétant du chapitre précédent?), lettré, qui possède un savoir général de la littérature mondiale. C'est ce lecteur qu'attend Eco, et il lui demande, sous les allures d'un défi, de rendre des comptes : *qui a écrit Waverley?* L'auteur trace ici une ligne : en voulant stimuler la coopération de son lecteur, il place dans une position assez inconfortable celui qui ne connaît pas la réponse, celui qui échoue le test. Mais Eco est bon joueur. Un peu plus loin, il applique ce qu'il avait annoncé plus tôt : il attend son lecteur au tournant lorsqu'il laisse entendre, au détour d'une phrase, que le passage qu'il vient de citer provient de la plume de Walter Scott. Voilà donc le lecteur qui se savait récompensé – il n'a pas eu besoin, *lui*, qu'on lui souffle la réponse – et celui

⁷¹ *Ibid.*, p. 70-71.

⁷² *Ibid.*, p. 71.

qui ignorait peut maintenant poursuivre sa lecture, sa connaissance de la littérature anglaise enrichie.

Certes, cette attitude peut être considérée sous le signe de la clémence, comme une volonté de garder son lecteur près du texte, d'éviter qu'il ne délaisse momentanément sa lecture, soit fatigué ou agacé par ses carences, ou alors piqué au vif dans sa curiosité et devant, dès lors, poser le texte le temps de trouver réponse à sa question. Mais on peut également la lire comme une attitude autoritaire qui encadre de façon assez serrée la lecture du texte. C'est d'ailleurs ce qui frappe dans la dynamique qu'instaure Eco entre Auteur et Lecteur Modèles : il s'agit d'une structure de pouvoir qui, assez paradoxalement pour une théorie de la lecture, ne laisse que peu de place au lecteur. La métaphore de la conquête militaire qu'utilise Eco en ouverture de son chapitre est assez évocatrice. Il s'agit pour l'auteur, si on reprend ses termes, d'être « fin stratège », « d'attendre [son lecteur] au tournant ». À travers cette métaphore militaire se dessine ici ni plus ni moins qu'une embuscade qui vise à assurer la victoire, du moins symbolique, à l'auteur à qui revient la charge de *produire* les mouvements de son lecteur attendu. Le lecteur chez Eco est toujours celui qui déchiffre, qui décode, et c'est dans le cadre de ces opérations que se joue la coopération interprétative. Le lecteur *collabore*, acquiesce, participe, mais se trouve inexorablement soumis à une autorité, celle du texte, qui décide quel type de collaboration on attendra de lui, où il devra hocher de la tête et à quels endroits sa participation sera la bienvenue. Son rôle est essentiel au fonctionnement du texte, soit, mais il n'est pas pour autant déterminant.

Or, dans un cas comme celui du *Waverley*, j'ai la possibilité, comme lecteur aujourd'hui, de court-circuiter, du moins pour un moment, cette structure de pouvoir. C'est d'ailleurs le réflexe que j'ai eu, à la lecture du défi lancé par l'auteur, en entrant « Waverley » dans la barre de recherche d'un navigateur Internet, trouvant rapidement réponse à la question, avant même que l'auteur ne la souffle. Voilà un exemple, certes assez trivial, mais qui illustre tout de même un déplacement dans la dynamique lectorale : le lecteur empirique n'a plus besoin qu'on l'attende au tournant. Lire « en levant la tête », si on revient à l'expression de Barthes, passe ici du statut de métaphore de la rêverie à celui d'une action volontaire, et comprise comme telle.

All your base are belong to us : Internet et l'érudition

Passons, afin d'explorer cette idée, par la lecture de l'incipit de *Pourquoi Bologne* (voir annexe 1), où cette structure indicielle telle que la présente Eco est tout compte fait absente. Dans cette capsule inaugurale, difficile pour le lecteur de comprendre vraiment ce qui lui est raconté. Le narrateur semble être à la fois un membre d'équipage d'un vaisseau spatial qui « flotte au milieu des étoiles » et assis dans un appartement, devant sa télévision, de laquelle d'abord il s'approche, pour ensuite l'éteindre. Mais, davantage que ces sauts dans l'espace et dans le temps auxquels on pouvait s'attendre après avoir parcouru le paratexte, ce sont ces drôles de dialogues écrits dans une langue bourrée d'incongruités et d'erreurs syntaxiques qui attirent l'attention. « *Dans la futur, en l'an 2012, la guerre était commencée* », « *Quoi arrive?* », « *Quelqu'un a mis nous sous la bombe !* », « *Nous avons signal. Écran primaire allume* », « *Messieurs, comment allez-vous? Toutes vos bases sont appartiennent à nous ! Vous êtes en chemin de destruction.* », « *Quoi vous dites?* », « *Vous n'avez aucune chance de survivre, faites votre temps, ha ha ha ha...* » (PB, 11-12). Il semble n'y avoir rien à comprendre, ni à décrypter, ni à décoder de ce charabia : comment dès lors en arriver à le lire, à percer ce qu'Eco appelle la « surface lexématique »? Nulle part non plus le texte ne nous indique le sens ni l'éventuelle provenance de ce discours qui, intuitivement, semble rapporté. Nulle part donc le texte ne nous « attend au tournant », pour reprendre les mots d'Eco. Certes, il est possible ici d'ignorer ce passage du texte, de poursuivre sa lecture sans chercher à comprendre le sens de cet étrange dialogue. Ou alors, une brève excursion sur un moteur de recherche s'impose. Quelques mots ou quelques phrases entrés dans la barre de recherche suffisent à comprendre que ces dialogues ne viennent pas de la plume d'Alain Farah, mais qu'ils sont en fait une transcription fidèle, si on exclut la date de 2012, d'un phénomène particulier qui a envahi Internet au tournant des années 2000 : *All your base are belong to us*. Cette série de phrases sans queue ni tête provient d'un jeu vidéo datant de 1991, *Zero Wing*, création de la compagnie japonaise Toaplan, qui, par paresse ou par naïveté, proposa, dans ses versions anglophone et francophone du jeu, une traduction plus qu'approximative de la scène d'ouverture. Au tournant du millénaire, les internautes ont redécouvert, par hasard dit-on, la traduction bancale de *Zero Wing* et en ont fait rapidement un *mème*⁷³, ce qui a propulsé la

⁷³ Le terme *mème* est d'abord proposé par Richard Dawkins en 1976 dans son livre *The Selfish Gene* qui visait à décrire la propagation de certains schèmes ou de certaines idées dans un corps social particulier. Le mot a depuis été repris pour qualifier des objets numériques de différentes formes (phrase, maxime, photographie, vidéo, danse, etc.)

phrase « *All your base are belong to us* » au rang de phénomène social. La phrase s'est alors propagée rapidement sur la toile, jusqu'à sortir même des frontières, qui semblaient jusqu'alors étanches, du web. Entre les années 2000 et 2003, *All your base are belong to us* envahit littéralement l'espace public, se déclinant sur des panneaux publicitaires, des vêtements et dans la musique pop, mais restant tout de même proche de ses origines *geek*, puisqu'il est depuis énormément cité dans le monde du jeu vidéo. Même *Time Magazine* fait état du phénomène dans son édition du 25 février 2001⁷⁴. La phrase, devenue maxime, est d'abord popularisée par sa syntaxe détraquée, qui rappelle le clivage qui était alors particulièrement présent entre les cultures vidéoludiques orientales et occidentales. Mais bien vite, *All your base are belong to us* a repris un sens plus littéral, et les communautés de hackers et autres pirates informatiques commencèrent à l'utiliser comme chant de victoire suite à une infiltration particulièrement réussie d'un système ou d'un réseau, ou alors pour narguer l'utilisateur piraté, en lui annonçant fièrement que l'on avait réussi à pénétrer chez lui. *All your base are belong to us* est depuis décliné sous plusieurs autres formes, en remplaçant le substantif « *base* » par divers autres termes (voir fig.1), mais toujours en gardant le sens d'invasion de la vie privée, d'attaque par un virus informatique.

Voilà donc pour la petite histoire, telle qu'on peut la lire à divers endroits sur le web. Mais cela ne nous dit que très peu quant à l'utilisation du *All your base are belong to us* par Alain Farah dans son roman, dès son seuil qui plus est. La dynamique que cet intertexte installe est à tout le moins particulière. Posons-nous, à la manière d'Eco, la question de savoir quel Lecteur Modèle est dès lors convoqué. D'abord, l'incipit et, par extension, *Pourquoi Bologne*, demandent au lecteur une certaine connaissance de la culture *geek*. Le roman annonce ses couleurs dès l'incipit, lui qui sera par la suite traversé de références aux grands classiques de la science-fiction que sont *The Matrix* (PB, 36), *Blade Runner* (PB, 140-141) et *Total Recall* (PB, 78). Mais, et c'est sur ce point qu'il faut insister, le Lecteur Modèle de *Pourquoi Bologne* possède une connexion Internet. Que celui-ci soit familier ou non avec le phénomène *All your base are belong to us*, il l'a découvert par le biais du web. Si la phrase est connue du lecteur, c'est que celui-ci

dont la popularité a généré de multiples appropriations, copies ou détournements, ce qui engendre ce que l'on désigne comme un phénomène « viral ». On citera pour mémoire certains *mèmes* particulièrement célèbres comme le *Harlem Shake* pour le vidéo et le « Leave Britney Alone » pour la photographie. Sur le *mème*, voir : Limor Shifman, *Memes in Digital Culture*, Cambridge, The MIT Press, coll. "Essential Knowledge series", 2013, 216 p.

⁷⁴ Voir Chris Taylor, « All your base are belong to us », *Time Magazine*, 25 février 2001, en ligne : <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,100525,00.html>>

était connecté au moment de sa popularisation. Si le lecteur, comme c'est le cas du lecteur présenté ici, ne comprend pas la référence, il la rencontrera par le biais d'Internet. Il faut insister ici sur le fait que *All your base are belong to us* est entièrement un phénomène web et, en le citant aussi clairement d'entrée de jeu, Farah appelle non seulement un lecteur *geek*, mais place surtout Internet, le web et la connexion au cœur de la réception de son roman.

La popularité de *All your base are belong to us* s'est estompée depuis quelques années, c'est ce qui peut expliquer le fait que, malgré une documentation impressionnante disponible en ligne, on peut tout à fait postuler un lecteur qui ne soit pas familier avec la référence au jeu *Zero Wings*. On peut certes, je l'ai dit, passer son chemin, poursuivre sa lecture et ne pas chercher à comprendre, à lire l'intertexte. Or, dans la mesure où la référence se trouve à l'incipit, là où se noue le pacte de lecture, ne pas être en mesure de lire le seuil du texte, c'est manquer une partie de son projet. Dans le cas précis de *Pourquoi Bologne*, les premiers paragraphes constituent une clef de lecture particulièrement importante dans le déroulement du récit qui, à la lumière de cet intertexte, a tout à voir avec cette idée du *virus*. D'abord parce que, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la fiction chez Farah joue elle-même le rôle de virus en cela qu'elle infiltre l'ensemble des manifestations sociales de son auteur. Sa performance est basée sur cette idée de la *contamination*, de l'envahissement de la fiction qui se répand dans toutes les sphères de la production de soi et parasite le réel. Dans ce passage cité plus haut de son essai « Mondanité du diable », Farah dit « fonctionn[er] (comme on le dirait d'une machine) de la même façon dans toutes [s]es prises de parole publiques⁷⁵. » Cette comparaison avec la machine n'est pas anodine : la machine connectée, entendue comme un objet social, peut être piratée, infiltrée et pervertie. C'est d'ailleurs précisément ce qui se passe dans *Pourquoi Bologne*, où ce narrateur qui, à la fin du roman, exprime sa « nostalgie de ne plus être un humain » (*PB*, 195), est assailli de l'intérieur, lui qui se dit envahi dans ses pensées les plus profondes. « Quelqu'un, quelque part, nous contrôle. » (*PB*, 18) : voilà le point de départ du roman, le constat qui met en branle le récit. Mais, contrairement à de nombreux textes de science-fiction qui abordent des thématiques similaires, *Pourquoi Bologne* ne fait pas le récit de cette invasion. Au contraire, d'entrée de jeu, on sait que les pensées du narrateur ont été piratées. Il n'y a pas de lutte, pas d'affrontement, mais seulement un état de fait. « J'écris un roman dans lequel un homme mandate une femme pour écrire un roman à sa place, lui ne pouvant bien sûr pas, son esprit étant contrôlé par les services

⁷⁵ Alain Farah, « Mondanité du diable », *op. cit.* p. 11

secrets. » (PB, 32), voici la façon dont le narrateur résume son projet littéraire. Il ne s'habite plus, ou du moins, il n'est pas seul à s'habiter. Pour le dire autrement, *toutes ses bases ne lui appartiennent plus*. Alors qu'il devrait aller consulter le docteur Penfield pour trouver un traitement aux divers maux qui l'assaillent, le narrateur se retrouve, sans trop comprendre pourquoi, dans la clinique de son rival, le docteur Cameron : « Je crois que la clinique du docteur Penfield se situe à l'est de la rue University. En remontant l'avenue McGregor le long du réservoir McTavish, alors que je devrais tourner à droite, *inexplicablement* je tourne à gauche et me retrouve, après quelques minutes de marche, devant le portail d'un édifice que je connais trop bien, le Allan Mémorial. » (PB, 28. Je souligne). Alain Farah combat un ennemi qui ne lui est pas extérieur, mais qui réside en lui et qui oriente, voire contrôle, ses actions, et l'incipit l'indique d'emblée.

Cet exemple montre bien que nos lectures nous ramènent toujours à nos carences, aux manques de notre encyclopédie personnelle. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles nous lisons, pour stimuler cette encyclopédie. Ce sentiment d'impuissance devant un texte est commun à chaque lecteur, forcé d'avouer à un moment ou à un autre une incompetence encyclopédique. Deux attitudes sont possibles ici : accepter la frustration qui naît de la carence jusqu'à apprendre à lire avec ou malgré elle, ou alors chercher à la combler par différents moyens, et donc refuser d'accorder la victoire au texte. C'est la deuxième option qui, je crois, prime aujourd'hui, de par l'accès facile, rapide et fluide à l'information. De par le fait, donc, que nous lisons dans un monde connecté. Ce que j'ai souhaité montrer avec cet exemple, c'est que cette lecture du virus comme figure centrale du projet littéraire d'Alain Farah n'est possible qu'à condition de bien comprendre l'incipit du roman, et que cet incipit est indissociable d'une culture du web et de l'information partagée. Ce sont les contours d'un autre lecteur modèle qui se dessinent alors : un lecteur actif, qui questionne, qui met en doute le texte, qui répond à l'exigence encyclopédique par une corroboration empirique. Il s'agit d'une actualisation augmentée de la collaboration interprétative telle que la proposait Eco, effectuée sous le signe d'une *action* de lecture dépassant le pacte romanesque tel que l'envisage traditionnellement la pragmatique littéraire, qui voudrait que le lecteur mette de côté ses questionnements et ses doutes pour faire confiance au texte.

De la compétence encyclopédique à la compétence numérique : le rôle des communautés

L'acte de lecture est déterminé par les compétences du lecteur, et nous pouvons constater à partir de ces exemples un virage dans la *compétence encyclopédique* au sens où l'entendait Eco. Pour comprendre cette translation, il faut la replacer dans le contexte d'une mutation générale de nos pratiques du texte, mais également de l'ensemble de nos pratiques culturelles. Pour Milad Doueïhi, ce changement de paradigme culturel s'accompagne inexorablement d'un changement de compétence. Il écrit :

La culture numérique exige des formes nouvelles et toujours changeantes de savoir-lire, de savoir faire — une *compétence numérique*. Cette compétence est loin de se limiter au simple maniement des outils disponibles, à l'heureux usage des multiples possibilités qui s'offrent aux utilisateurs d'aujourd'hui. Comme le savoir-lire de la culture imprimée, elle est dense et complexe⁷⁶.

Il ne suffit pas de savoir que les outils numériques existent, il faut apprendre à les manier et développer des habitudes de recherche qui deviendront ensuite des réflexes. Selon cette logique, l'outil ne devient plus qu'un outil, mais une extension non pas naturelle mais naturalisée du savoir-lire. Il faut cependant nuancer le propos de Doueïhi (ce qu'il fera lui-même plus tard dans son essai *Pour un humanisme numérique*) en affirmant qu'il n'y a pas de transformation complète du savoir-lire qui substituerait le numérique à l'imprimé, mais plutôt une action complémentaire de deux forces qui se rejoignent dans une pratique de lecture. Comment celle-ci peut-elle se traduire concrètement? Entre autres par un lecteur qui se considère comme partie intégrante d'une communauté qui lit, pense et raisonne *avec* lui.

Cet aspect résolument communautaire est une donnée fondamentale du développement du web et de l'éthique de ses usagers, qui prend forme autour des valeurs de l'échange et du partage. Les communautés numériques sont à la source de nombreux bouleversements dans les structures sociales, les plus visibles étant assurément économiques – pensons à ces cas d'« économies du partage » dont se revendiquent des plateformes comme *Uber* et *Airbnb* qui viennent bousculer nombre de systèmes en rendant les lois qui les encadrent en fin de compte obsolètes. Mais les communautés numériques constituent un phénomène qui transcende l'impact économique. « Le

⁷⁶ Milad Doueïhi, *La grande conversion numérique*, *op.cit.*, p. 37. C'est Doueïhi qui souligne.

partage plutôt que l'exclusivité des données et des contenus, et la collaboration plutôt que la compétition entre les acteurs : ces communautés déplacent les valeurs traditionnelles portées par le droit d'auteur qui est fondé sur le monopole individuel d'exploitation et la production de formes de raretés artificielles⁷⁷ », remarquent Danièle Bourcier et Primavera De Filippi dans une étude sur ces communautés. On peut tout à fait envisager la notion de droit d'auteur selon son sens premier, c'est-à-dire économique, et il ne fait nul doute que les technologies numériques mettent en jeu certaines questions juridiques qui visent à encadrer ces règles de rémunération. Mais on peut également considérer cette question de la *propriété intellectuelle* selon une approche beaucoup plus large⁷⁸. Dans le champ de la littérature, les théories de l'intertextualité (sur lesquels je reviendrai au chapitre suivant) ont déjà avancé et cristallisé l'idée selon laquelle tout texte est un tissu d'autres textes, qui phagocyte une matière dont il n'est pas le créateur, mais qu'il emprunte et remodèle. On peut tout à fait inclure cette pensée dans un modèle de pratique de lecture, en postulant un lecteur qui sait qu'il n'est pas le seul à lire, et que les questions qui sont à l'origine et découlent de ses parcours de lecture ne lui sont pas uniques. Un lecteur, bref, qui reconnaît une communauté de semblables.

Ce sentiment de communauté donne lieu à des initiatives qui visent à partager expériences, conseils ou notes de lecture, ou encore à expliciter le sens d'un intertexte ou d'une référence, mais toujours avec l'objectif soit de faciliter la tâche des lecteurs ou encore de proposer des avenues interprétatives distinctes ou étonnantes. Ici, les exemples abondent. On peut citer les différents groupes de lecture sur la plateforme *Reddit*, qui vise à créer une communauté interprétative⁷⁹ autour de textes particuliers. On pense aussi, plus spécifiquement, au projet *Infinite Summer*⁸⁰, sorte d'immense cahier de notes sur le roman-cathédrale *Infinite Jest* de David Foster-Wallace créé par quatre amateurs qui s'étaient donné la tâche de lire l'entièreté du roman sur la durée d'un été, précisément entre le 21 juin et le 22 septembre 2009. Pour s'aider dans leur tâche, ils ont demandé l'appui des internautes, qui ont été appelés à tenter l'expérience avec eux

⁷⁷ Danièle Bourcier et Primavera De Filippi, « Les communautés numériques : Objectifs, principes et différences », *Les Cahiers français : documents d'actualité*, 2013, p. 6, en ligne : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00855713/document>> (page consultée le 16 août 2016).

⁷⁸ Pour une analyse fouillée des questions touchant au droit d'auteur, voir Mark Rose, *Authors and Owners : The Invention of Copyright*, Boston, Harvard University Press, 1995, 175 p.

⁷⁹ On pourrait se demander de quelles façons les importants travaux de Stanley Fish sur les communautés interprétatives (voir, entre autres, Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, 394 p.) pourraient être revisités à la lumière de ces nouvelles plateformes.

⁸⁰ *Infinite Summer*, en ligne : < <http://infinitesummer.org> > (page consultée le 16 août 2016).

et à interagir sur le forum du site ou en laissant de commentaires sur les différentes rubriques. L'expérience est terminée depuis maintenant sept ans, mais le site est toujours en place, et les nouveaux lecteurs d'*Infinite Jest* peuvent encore interagir avec ceux qui les ont précédés via différentes plateformes et consulter les différents outils, conseils, résumés de chapitres et de parties, et autres travaux exégétiques pour s'orienter dans leur lecture. La mise en ligne du *Cahier des charges* de Georges Perec participe du même genre d'expérimentation. Bien que beaucoup moins interactif qu'un site comme *Infinite Summer*, ce projet s'adresse à la communauté des lecteurs de Perec, les « aficionados, les curieux, les chercheurs, les techniciens de la littérature, les étudiants, les perecquiens [qui] devraient savoir ce qu'ils peuvent trouver ici⁸¹. » Ce guide au roman *La vie mode d'emploi* en explicite la structure, les contraintes et les parcours de lecture possibles et permet au lecteur de s'orienter dans l'immensité du texte de Perec. Bien qu'il existe une version imprimée du *Cahier des charges*, rédigée par Perec lui-même, sa publication en ligne permet un véritable travail d'hypertextualité, puisque le code informatique rend possible un balisage où chaque mot devient un élément du tableau des contraintes, et l'utilisation de l'hypertexte non linéaire permet des déplacements singuliers dans le texte et une façon décentrée de l'aborder. Mentionnons finalement la plateforme de lecture *Goodread*, où les lecteurs peuvent laisser des commentaires concernant les livres qu'ils ont appréciés ou détestés et discuter avec d'autres internautes qui partagent ou non leur point de vue, qui offre un fonctionnement semblable. Toutes ces plateformes constituent des lieux de rencontre et de création de communautés, qui déplacent l'enjeu de la lecture littéraire, laquelle ne se fait plus nécessairement dans une relation à deux entre le texte et son lecteur, mais dans les possibilités interprétatives du dialogue.

Évidemment, ce type d'expériences est surtout observable dans le cas de textes issus de traditions littéraires hégémoniques (française, anglaise et américaine, principalement), ce qui s'explique probablement par le fait que, statistiquement, elles comptent davantage de lecteurs réels et potentiels, et se cristallisent principalement autour de textes denses et complexes, dont la lecture semble appeler naturellement le travail exégétique. Ces exemples nous montrent cependant que le texte n'a pas besoin d'évoluer en ligne pour avoir une *présence* en ligne, et que cette présence est rendue particulièrement visible lorsque des communautés l'investissent et la

⁸¹ *George Perec, La vie mode d'emploi, Cahier des charges*, en ligne : <<http://escarville.free.fr/vme/>> (page consultée le 16 août 2016).

prennent en charge. Les communautés numériques soulignent de façon particulièrement claire ce changement dans le « savoir-lire », et l'importance que prend le réseau dans celui-ci. Se dessinent ainsi les contours d'un lecteur connecté, qui a accès facilement et rapidement (voilà deux termes qui constituent fort probablement, pour filer la métaphore militaire d'Eco, le nerf de la guerre) à une ressource documentaire et encyclopédique qui dépasse le cadre de sa propre mémoire et de la mémoire du texte.

B. Mémoire du texte

L'encyclopédie et la mémoire

Lorsque l'on aborde la question de l'encyclopédie apparaissent rapidement, en filigrane, des considérations corollaires liées à l'importance de la mémoire du lecteur et de la mémoire du texte. L'encyclopédie comme entreprise savante constitue d'abord une somme des savoirs disponibles à une époque donnée, triés et organisés dans le but d'en garder une trace, une mémoire à constamment réactualiser. Eco, lorsqu'il disserte sur la *compétence encyclopédique* du lecteur, effectue une translation qui, si elle n'est pas sans mérites, demande toutefois à être revisitée. En effet, Eco dématérialise l'encyclopédie : il la fait passer de point de référence extérieur à un bagage de connaissances intériorisé par le lecteur. Celui-ci, dans le modèle d'Eco, confronte *son* encyclopédie à l'encyclopédie du texte, mais toujours dans une perspective où, comme nous l'avons vu, l'encyclopédie du texte joue le rôle à la fois de gardienne et de référence. Eco rabat donc d'abord l'encyclopédie sur le répertoire du texte, puis sur la mémoire individuelle et les capacités intellectuelles du lecteur. Spécifions tout de même que l'acte encyclopédique de lecture tel que le considère Eco est avant tout une activité de *décryptage* du texte, qui se consacre davantage sur sa lecture (au sens micro du terme) que sur son interprétation métadiégétique. *Lector in Fabula* considère donc l'encyclopédie comme un ensemble de prérequis à la compréhension du texte (dictionnaire de base, règles de co-référence, sélections contextuelles et circonstancielles, hypercodage rhétorique et stylistique, inférences de scénarios

communs, inférences de scénarios intertextuels, hypercodage idéologique⁸²). Ces caractéristiques de l'acte de lecture sont, pour la plupart des lecteurs, des acquis, mais Eco les analyse afin d'en comprendre le sens et les contingences. Il faut toutefois insister sur le fait que ces opérations se font, pour la grande majorité, dans l'esprit du lecteur, dans un rapport d'intimité avec le texte. La théorie d'Eco est ainsi marquée par le paradigme de la profondeur, paradigme qui, comme nous l'avons vu au premier chapitre, peut (voire doit) être soumis à l'examen.

Dès lors, c'est sur cette relation entre mémoire du lecteur et mémoire du texte qu'il faut revenir, en les considérant non plus comme des réservoirs d'informations qui échangent entre eux en circuit fermé, mais comme des lieux de passage de ces informations, qui les traversent, mais dont ils ne sont pas propriétaires. La mémoire du lecteur et la mémoire du texte ne sont pas des lieux *particuliers*, clos, où réside l'information : elles transigent avec des savoirs et des connaissances qui les transcendent.

La mémoire et l'infosphère

Il n'y a bien entendu rien de particulièrement nouveau ici, sinon le fait que ces savoirs et ces connaissances soient colligés dans des documents (entendus au sens de « résultat[s] d'un acte de publication où un contenu est rendu accessible et manipulable à travers son inscription sur support matériel⁸³ ») majoritairement *accessibles* aujourd'hui. Cette « englobalisation » de l'information est bien entendu liée à l'essor rapide des technologies de l'information et de la communication. Certains, pour décrire ce phénomène, ont abordé le contemporain comme une « société de l'information⁸⁴ ». Je préfère pour ma part le terme « infosphère », emprunté au philosophe Luciano Floridi, qui l'utilise pour décrire le contexte d'une accessibilité globale à l'information :

⁸² Pour des définitions et des analyses complètes de ces termes, voir le chapitre « 4.6. L'Encyclopédie » dans Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*, p. 99-111.

⁸³ Bruno Bachimont, « L'archive numérique, entre authenticité et interprétabilité », *Archives*, n°32, 2000, p. 6. S'entendre sur la définition du document n'est pas simple, et tenter de la cerner entraînerait ici trop de digressions. Je privilégie plutôt l'acception simple qu'en donne Bachimont, mais je signale que l'on trouvera de nombreuses réflexions pertinentes sur la question dans Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, *Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Communications », 2001, 462 p. ainsi que dans Jean-François Chevrier et Philippe Roussin, *Des faits et des gestes, Le parti pris du document, 2*, Paris, Seuil, coll. « Communications », 2006, 362 p.

⁸⁴ Voir Claire Belisle, *Lire dans un monde numérique, op. cit.*

Minimally, infosphere denotes the whole informational environment constituted by all informational entities, their properties, interactions, processes, and mutual relations. It is an environment comparable to, but different from, cyberspace, which is only one of its sub-regions, as it were, since the infosphere also includes offline and analogue spaces of information. *Maximally*, infosphere is a concept that can also be used as synonymous with reality, once we interpret the latter informationally. In this case, the suggestion is that what is real is informational and what is informational is real⁸⁵.

Notons que Floridi refuse, et c'est ce qui rend le concept d'infosphère pertinent dans le cadre de ma réflexion, la dualité entre un espace informationnel et un *hors* espace informationnel. Il n'y a ni clôture ni douane à passer : l'infosphère est ce qui produit aujourd'hui le réel, et que le sujet soit *en ligne* ou *hors-ligne* n'y change strictement rien. Dès lors, *il n'y a pas de hors-ligne*. Le réseau n'est pas quelque chose qui s'allume et s'éteint : c'est, pour reprendre le terme de Floridi, un environnement, au sens écologique du terme. En somme, pour suivre la pensée de Floridi, nous dirons qu'est réel ce qui *s'informatise*, c'est-à-dire ce qui se rend visible et lisible sous la forme d'une information accessible. Le sociologue américain Nathan Jurgenson exemplifie cela de façon très simple en disant qu'un événement, un document ou toute autre parcelle d'information « [n'est] pas réel tant qu'il n'est pas sur *Google*⁸⁶ ». Nous verrons dans le prochain chapitre comment nous pouvons toutefois densifier et complexifier quelque peu cette affirmation.

Si nous acceptons le postulat d'une infosphère où l'information est à la fois source et devenir de tous les échanges et où le réseau est premier, le texte littéraire s'inclut nécessairement dans ces considérations, et nous devons penser aujourd'hui l'acte de lecture comme partie prenante de cette façon d'être au monde. C'est donc dire que les échanges entre la mémoire du texte et celle du lecteur ne se font plus en circuit fermé, mais doivent être compris dans le sens du décroissement inhérent à la prégnance du réseau qui caractérise l'infosphère.

⁸⁵ Luciano Floridi, *The Fourth Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 41. C'est l'auteur qui souligne. « À sa plus simple expression, l'infosphère fait référence à tout l'environnement informationnel constitué par toutes les entités informationnelles, leurs caractéristiques, leurs interactions, leurs processus, et leurs relations mutuelles. Il s'agit d'un environnement comparable, mais sous une forme différente, au cyberspace, qui en constitue une des sous-régions, puisque l'infosphère englobe également les espaces d'informations analogues, hors-ligne. Plus largement, l'infosphère est un concept qui peut également être utilisé comme synonyme à la réalité, dès lors que l'on interprète cette dernière comme informationnelle. Dans ce cas, la suggestion est la suivante : ce qui est vrai est informationnel et ce qui est informationnel est vrai. » (je traduis).

⁸⁶ Nathan Jurgenson, « The IRL Fetish », *The New Inquiry*, 28 juin 2012, en ligne < <http://thenewinquiry.com/essays/the-irl-fetish/> > (page consultée le 15 avril 2016). Je traduis.

L'encyclopédie en jeu

Tant *1984* que *Pourquoi Bologne* tiennent un discours sur les contingences de la mémoire, en posant l'exigence de se souvenir au centre de leurs projets littéraires. *Qui se souvient* de ce nageur olympique devenu l'une des stars du cinéma des années trente les plus en vue d'Hollywood et qui a terminé sa vie dans le plus complet des anonymats? *Qui se souvient* du mal de vivre immense qui habitait le dernier des beatniks? *Qui se souvient* que Steve Jobs n'a pas toujours été cette figure prométhéenne, à mi-chemin entre le *geek* au col roulé et le génial inventeur? *Qui se souvient* de ces expériences de déprogrammation psychique qui ont eu cours à l'intérieur des murs de l'Université McGill dans les années 1960, et que ce programme était qui plus est financé par les services secrets américains? Les textes, eux, s'en souviennent, et c'est leur érudition sur ces sujets qu'ils donnent à lire. Ces textes constituent en cela des traces, une certaine mémoire des événements qu'ils mettent en scène. Cependant, ce savoir n'est pas ordonné, il n'a pas la prétention de saisir ni pleinement ni objectivement les objets desquels il découle, bien au contraire. En ce sens, je crois que l'on peut accorder à ces romans le statut de *fictions encyclopédiques*, au sens où Laurent Demanze entend ce terme : « La fiction encyclopédique qui égrène les savoirs et ne cesse de les articuler les uns aux autres conteste en effet les représentations systématiques du monde, pour lui substituer à l'inverse un univers de la multiplicité qui oscille entre labyrinthe et rhizome, et pactise avec les insignes de la lacune et de la perte en délaissant le désir d'un savoir total⁸⁷. »

On trouve de façon assez claire, dans cette conception de l'encyclopédie, des échos avec le travail d'Éric Plamondon, qui construit les personnages de Weissmuller, Brautigan, Jobs et Rivages selon une constellation de fragments qui, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, communiquent (ou non) en réseau, déjouant ainsi la tentation de présenter, comme le ferait la biographie usuelle, ces *personnages* comme des *personnes*, de les figer dans le paradigme de la représentation qui nierait la médiation inhérente au travail du texte. Au contraire, Plamondon donne à lire des personnages qui sont en quelque sorte « surmédiés » et en cela, pour reprendre les mots de Demanze, conteste une « représentation systématique » de ceux-ci. Cet aspect

⁸⁷ Laurent Demanze, « Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges », dans Éric Méchoulan, Francis Gingras, Élisabeth Nardout-Lafarge et al. (dir.), *Érudition et fiction*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Fonds Paul-Zumthor », 2014, p. 268.

encyclopédique s'accompagne chez Éric Plamondon d'un véritable travail de recherche lui qui cite à plusieurs moments diverses sources (de façon explicite dans le fragment « Références bibliographiques » *HHE*, 20). L'articulation entre la vie de ses personnages historiques et la vie romanesque de Gabriel Rivages épaissit le travail de la fiction et l'accroît, en rendant la démarcation transparente, puisque les liens entre la fiction et l'érudition ne vont pas de soi. En fait, pour reprendre les mots d'Éric Méchoulan,

peut-on trouver deux notions plus opposées l'une à l'autre qu'érudition et fiction? L'établissement des multiples faits du passé, grâce à un soin patient et méticuleux, pour qu'un savoir solidement documenté puisse asseoir son autorité objective semble étranger à la vivacité de l'imagination et au déploiement d'une invention qui ne parviennent à parler du passé qu'en fonction de vraisemblances approximatives et de créations subjectives. La modestie de l'érudit qui s'efface sous la présentation des sources et des documents opère à l'inverse de l'ostentation de l'auteur de fiction qui exhibe, sans même avoir besoin de le dire, sa puissance de conteur et sa faculté de création⁸⁸.

Cependant, et comme le précise par la suite Méchoulan, « on peut douter d'une séparation aussi simple et radicale⁸⁹. » Il y a bien une articulation entre ces forces contradictoires qui érigent le récit, mais le texte pose ses barrières et ses stratégies afin de permettre au lecteur de s'orienter dans son propos, de démêler, justement, l'érudition de la fiction, dans une dynamique où la première sert habituellement de cadre à la seconde. Mais on sait très bien que ces barrières sont sujettes aux attaques des différentes expérimentations et jeux littéraires. C'est précisément ce à quoi s'attèle un écrivain comme Alain Farah. *Pourquoi Bologne* a toutes les apparences d'une forme particulièrement poussée de la fiction, la science-fiction : voyage dans le temps, casque à souvenir, vaisseau spatial (*PB*, 195), « arme non conventionnelle moulée dans des polymères synthétiques révolutionnaires [...] tellement sophistiqué[e] qu'[elle] ne nécessite même plus de projectiles. » (*PB*, 161), etc. Or, et malgré tout, le roman présente certains aspects de l'histoire de l'Université McGill et de ses liens avec la CIA de façon rigoureusement exacte, à commencer par l'importance de la figure du Dr Cameron et son projet de déprogrammation de la psyché humaine

⁸⁸ Éric Méchoulan, « Les débats d'érudition et fiction », dans Éric Méchoulan, Francis Gingras, Élisabeth Nardout-Lafarge et al. (dir.), *Érudition et fiction*, op.cit., p. 29.

⁸⁹ *Idem*.

financé par les services secrets américains⁹⁰. Farah se plaît à brouiller les frontières entre vérité et fiction, à les imbriquer et à les tordre de façon à ce que l'une ne puisse fonctionner sans l'autre. Prenons en exemple la figure de Christian Loubaki, qui fait son entrée dans le roman alors que le narrateur discute de mode vestimentaire :

Depuis mon entrée en fonction, je m'habille en suivant les principes de la Société des ambianceurs et des personnes élégantes (SAPE). [...] La SAPE est un club vestimentaire populaire né au Cameroun dans les années suivant son indépendance. Ses adhérents, appelés sapeurs, s'habillent chez les grands couturiers. On compte deux types de sapeurs : ceux dont la référence est *Enfant Mystère* et ceux qui suivent les préceptes de Feu Mamadou. [...] L'inventeur de la SAPE serait Christian Loubaki, dit *Enfant Mystère*, un domestique qui servait chez des aristocrates parisiens du seizième arrondissement. On dit qu'il aurait entrepris sa démarche à partir de vieux vêtements offerts par ses patrons. De retour dans son pays natal, avec la complicité de son vieil ami Hamadou Diop, il ouvre une première boutique baptisée *La Saperie du prince Loubaki*.

On dit parfois de la SAPE qu'elle abuse de l'étalage d'une abondance futile, de l'exhibition fastueuse de vêtements hors de prix alors que l'Afrique demeure accablée pour l'analphabétisme, le chômage et la pauvreté. On dit beaucoup de choses. Quid du discernement? (*PB*, 21-22)

Loubaki refait une apparition quelques pages plus loin, alors qu'il est présenté comme un des domestiques de Sir Hugh Allan (*PB*, 29), magnat écossais arrivé à Montréal en 1826 et à qui, selon Farah, on doit le Allan Memorial et le manoir Ravenscrag, où auront lieu, un siècle plus tard, les expériences du Dr Cameron. Farah ne donne jamais de voix à Loubaki dans le roman, mais sa figure ainsi que celle d'Hamadou Diop (on reconnaît ici une des nombreuses traces de l'intertexte avec l'œuvre d'Hubert Aquin) semblent suivre le narrateur à travers ses récits et les époques qu'il traverse. Diop sera plus tard présenté comme le veilleur de nuit du Allan Memorial, protégeant les secrets du Dr Cameron et de *L'Énigme de Bologne*, que le narrateur devra tuer à la fin du roman pour mettre un terme à la machination.

Mais revenons à Loubaki, puisque, vu ce résumé, tout porte à croire que la SAPE et son créateur seraient des inventions du roman. Mais, encore une fois, une brève excursion sur un

⁹⁰ Voir le reportage « MK Ultra » que l'émission *The Fifth Estate* de la CBC a produit à ce sujet, et qui a été diffusé sur les ondes de la télévision d'état le 11 mars 1980. En ligne : <<http://www.cbc.ca/fifth/episodes/40-years-of-the-fifth-estate/mk-ultra>> (page consultée le 16 août 2016).

moteur de recherche⁹¹ dévoile que tout ce que Farah raconte sur la SAPE, y compris son existence, ses origines et jusqu'au surnom donné à son inventeur, est rigoureusement exact, à la seule exception de la présence d'Hamadou Diop. Même si, de toute évidence, Loubaki n'était pas domestique dans le manoir des Allan en 1826, il n'en reste pas moins que le personnage et ses origines sont bien réels. À la fois personnage de fiction et morceau d'érudition, Loubaki est un des nombreux exemples de la façon qu'a Alain Farah de mêler le factuel au fictionnel d'une telle façon qu'ils deviennent, de prime abord, inséparables. À moins, comme ce fut le cas ici, de poursuivre son parcours de lecture en dehors des limites du livre.

L'extension

La question de la mémoire se trouve véritablement mise en cause ici. Avant d'aller plus loin, précisons que les questionnements liés à l'état présent et au devenir de la mémoire à l'ère du numérique ont suscité quantité de textes et d'interventions de chercheurs de tous horizons, pertinentes et stimulantes dans l'ensemble, mais qu'il est impossible de résumer ici. Ces questions soulèvent passion et intérêt, et deviennent lieu de débat. « Amnésie numérique : demain, serons-nous tous des êtres sans mémoire?⁹² », « Le numérique nous fait-il perdre la mémoire⁹³ ? », « Quand le numérique nous fait perdre la mémoire⁹⁴ » : les articles s'enchaînent, les uns citant des expériences personnelles, les autres des études scientifiques sur le devenir de nos capacités cérébrales et d'archivage. Je ne souhaite pas ici entrer dans les débats qui concernent cette translation de la mémoire vers des supports externes. Il est clair cependant que cet état de fait alimente grandement le clivage dont il a été question au chapitre précédent, entre les attitudes technophobes et technophiles. Derrière ces débats se trouve au fond une question

⁹¹ Voir, entre autres, « Société des ambianceurs et des personnes élégantes », *Wikipédia*, en ligne : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Soci%C3%A9t%C3%A9_des_ambianceurs_et_des_personnes_%C3%A9l%C3%A9gantes> et Célia Sadai, « La SAPE, c'est quoi ? De Baongo à Château-Rouge : sur les traces des Sapeurs », *La plume francophone*, 17 novembre 2015, en ligne : <<https://la-plume-francophone.com/2015/11/17/la-sape-cest-quoi/>> (pages consultée le 16 août 2016).

⁹² Thibaut Le Gal, « « Amnésie numérique : demain, seront-nous tous des êtres sans mémoire ? », *20 minutes*, 9 juillet 2015, en ligne, <<http://www.20minutes.fr/societe/1649483-20150709-amnesie-numerique-demain-tous-etres-memoire>> (page consultée le 26 avril 2016).

⁹³ Philippe Testard-Vaillant, « « Le numérique nous fait-il perdre la mémoire ? », *CNRS Le journal*, 23 septembre 2014, en ligne <<https://lejournel.cnrs.fr/articles/le-numerique-nous-fait-il-perdre-la-memoire>> (page consultée le 26 avril 2016).

⁹⁴ Hélène Roulot-Ganzman, « Quand le numérique nous fait perdre la mémoire », *Le Devoir*, 23 avril 2016, en ligne : <<http://www.ledevoir.com/societe/science-ettechnologie/468595/sauvegarde-des-donnees-quand-le-numerique-nous-fait-perdre-la-memoire>> (page consultée le 23 avril 2016).

bien simple : le numérique change-t-il quelque chose à la mémoire? La réponse ici ne peut être qu'affirmative. Il suffit de se demander combien de numéros de téléphone nous avons dernièrement mémorisés – la réponse, normalement, devrait se situer autour de zéro – et combien de ceux qui semblaient gravés dans notre subconscient ont depuis été oubliés.

Au cœur du débat se trouve surtout la question de *l'extension*, qui dérange d'abord parce qu'elle est considérée comme *en dehors* du vivant, comme non organique. Derrière cette critique se cache une idéologie, celle de l'être humain comme être entier, fondamentalement *capable*, et dont la manie de créer des objets pour se faciliter la tâche (par fanatisme ou pire, par paresse) le poussera à sa perte. Cette forme d'essentialisme biologique sous-tend la critique de la technique comme vecteur de *dénaturalisation* de l'être humain qui l'éloignerait, petit à petit, de sa nature, de son origine. Derrière ce discours se trouve une idéologie bien précise, celle de « l'âge d'or », qui promet un *avant* pur, *immédiat* (au sens de sans méditation⁹⁵), délié du poids de la technique. Comme le note Maurizio Ferraris, le réflexe de dévaluer la mémoire culturelle (l'enregistrement) ou profit de la mémoire naturelle (celle de l'âme) est teinté par cette idéologie :

Soit le fait que la mémoire naturelle est pensée à partir de la mémoire culturelle, d'un aide-mémoire, selon un paradoxe déjà parfaitement reconnaissable dans le *Phèdre* de Platon : l'écriture externe est condamnée au nom de l'écriture interne, comme pour affirmer, ainsi qu'on le fait souvent, que la technique est condamnée au nom de la nature : mais la nature se révèle être une forme de technique⁹⁶.

Ce que ce dualisme a tendance à effacer, c'est le fait que « la mémoire est sans aucun doute organique, mais elle se prête à une représentation mécanique, précisément comme une *tabula*. Et elle est avant tout quelque chose de technique; en d'autres termes, on pourrait affirmer (s'il est vrai que l'enregistrement est la condition de possibilité de la technique) qu'elle est mère de toutes les techniques⁹⁷. » La mémoire est donc avant tout un support matériel, une *tabula*. Mais celle-ci s'est toujours appuyée sur diverses extensions; elle a toujours laissé des traces. Elle ne s'est, en

⁹⁵ Je me réfère ici à la définition que donnent Jay David Bolter et Richard Grusin du terme « *immediacy* » dans leur ouvrage *Remediation : Understanding New Media* : « a style of visual representation whose goal is to make the viewer forget the presence of the medium (canvas, photographic film, cinema and so on) and believe that he is in the presence of the objects of representation. » L'immédiateté s'oppose à l'hypermédialité qui, elle, rappelle constamment au spectateur la présence du média dans l'acte de médiation. (Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 272.)

⁹⁶ Maurizio Ferraris, *Âme et iPad*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Parcours numériques », 2013, p. 60-61.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 22.

d'autres mots, jamais suffi à elle-même. La première de ces extensions est l'écriture, celle qui fut, on le sait, dévaluée par Platon dans le *Phèdre* au profit de la mémoire « naturelle ». Mais la trace et l'archive relevaient, avant l'arrivée du numérique, d'un choix : elles impliquaient un geste. Le temps est le générateur d'oubli par excellence, et c'était faire violence à son passage que d'en archiver des segments. Cette relation entre mémoire et oubli est aujourd'hui renversée. C'est réfréner cette pulsion de l'enregistrement que de tenter d'oublier⁹⁸. Ainsi, la culture numérique est avant tout, comme le montre Ferraris, une culture de l'enregistrement, de la documentalité qui « fait dépendre la construction de la réalité sociale de documents externes comme internes⁹⁹. » « Lire dans un monde numérique », pour reprendre le titre de l'ouvrage dirigé par Claire Belisle, c'est donc lire dans un monde de documents, dans un monde encyclopédique, en tenant compte de l'accessibilité à cette ressource documentaire. Lire dans un monde numérique, c'est lire *avec* le numérique, et donc avec une mémoire étendue¹⁰⁰, une mémoire de la communauté.

C. La lecture numérique est une lecture augmentée

On voit donc que de penser la lecture aujourd'hui sous l'angle des dualismes – en ligne contre hors-ligne, papier contre numérique, mémoire naturelle contre mémoire culturelle, etc. – nous amène dans un non-lieu de la réflexion et qui nous condamne à la réaction, à penser les contradictions, la rupture, plutôt que les alliances et la continuité. Je propose, à la suite de ces considérations, d'envisager la lecture non pas sous l'angle d'une fracture entre les supports, mais sous celui de la continuité dans les pratiques. C'est pourquoi je crois qu'il faut aujourd'hui se pencher sur les possibles d'une *lecture augmentée* des textes littéraires¹⁰¹, une lecture qui serait

⁹⁸ Voir à ce sujet les débats qu'a suscités l'adoption par le parlement européen d'une politique sur le « droit à l'oubli », qui donne des recours à ceux qui souhaitent voir disparaître du référencement de Google certaines informations considérées comme gênantes ou sensibles sur leur personne. Voir, entre autres, « Lettre ouverte – Le droit à l'oubli n'a pas sa place au Canada », *Fédération professionnelle des journalistes du Québec*, 5 mai 2016, en ligne : <<https://www.fpq.org/droit-a-loubli-na-place-canada/>> (page consultée le 18 août 2016).

⁹⁹ Maurizio Ferraris, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁰ Ces considérations nous amènent du côté des théories du « posthumain » et du cyborg. Pour un survol historiques et philosophique de ces questions, voir Thierry Hoquet, *Cyborg Philosophie. Penser contre les dualismes*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2011, 355 p.

¹⁰¹ Cette appellation s'inspire des travaux fondateurs de Paul Milgram sur la réalité augmentée, qui fut l'un des premiers à refuser de séparer réalité et virtualité, en proposant de les considérer comme les deux extrémités d'un continuum qui se modulent à travers les concepts de réalité augmentée et de réalité virtuelle. Notamment dans Paul

« à la fois technologique et organique, à la fois numérique et physique, dans un même temps¹⁰² ». Il s'agit d'un type de lecture qui est informé par les pratiques en ligne et qui leur emprunte certains réflexes tout en conservant l'héritage d'une tradition littéraire de l'imprimé.

Prenons un exemple, afin de voir comment cette « lecture augmentée » peut s'appliquer dans le cadre d'une lecture courante. Le fragment 71 d'*Hongrie Hollywood Express* intitulé « Faux texte », commence comme suit : « Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. » (*HHE*, 131) et se termine par une citation de Cicéron, « Il n'existe personne qui aime la souffrance pour elle-même, ni qui la recherche, ni qui la veuille pour ce qu'elle est. » Que vient faire cette citation latine dans le roman ? Quel est son lien avec la vie de Weissmuller, ou encore celle de Gabriel Rivages ? À première vue : aucun. Premier réflexe : entrer la première phrase dans le moteur de recherche Google. Les résultats sont nombreux, la locution est bien connue. On renvoie au tout début des résultats à une page Wikipédia, à l'article « Faux-texte » (fig. 2). On y indique que le « faux-texte », ou « lorem ipsum » sert généralement, lors de la conception d'un site web, à remplir la page pour en faire ressortir la forme, sans que l'œil ne soit attiré vers les mots, vers le sens du texte. Le texte latin vient bien d'un passage de Cicéron, et la citation retranscrite par Plamondon à la fin de son fragment est bien la traduction française de la première phrase. Mais, passé cette première phrase, le texte donné par Plamondon et celui de Wikipédia diffèrent. En entrant quelques phrases du fragment de Plamondon dans le moteur de recherche plein-texte de la page Wikipédia, on comprend rapidement que l'auteur s'est amusé à trafiquer le faux-texte « original », en utilisant les mêmes mots, mais dans un ordre différent, voire complètement aléatoire. Ce qui nous ramène au titre du fragment : « Faux texte », sans trait d'union. Ce que fait Plamondon ici, c'est littéralement un « faux faux-texte ». Mais la question demeure : qu'est-ce qu'un fragment sans valeur sémantique vient faire dans le roman ? Que nous dit-on de la vie de Weissmuller ou encore de celle de Rivages ? S'il peut s'agir d'une forme de scorie romanesque, la question de son fonctionnement dans la machine du texte reste entière. En fait, ce que semble dire ici *Hongrie-Hollywood Express*, c'est que même un faux texte peut être

Milgram, Haruo Takemura, Akira Utsumi et Fumio Kishino, « Augmented Reality : A class of displays on the reality-virtuality continuum », *SPIE*, Vol. 2351, Telemanipulator and Telepresence Technologies, 1994, en ligne : <http://etclab.mie.utoronto.ca/publication/1994/Milgram_Takemura_SPIE1994.pdf> (page consultée le 16 août 2016).

¹⁰² Nathan Jurgenson, « Digital Dualism vs Augmented Reality », *The Society Pages*, 24 février 2011, en ligne : <<https://thesocietypages.org/cyborgology/2011/02/24/digital-dualism-versus-augmented-reality/>> (page consultée le 28 avril 2016). Je traduis.

faussé. En nous invitant ici à *ne pas lire*, le fragment rappelle que tout parcours de lecture contient sa part de « faux textes », de documents vides, et que c'est la tâche du lecteur de s'orienter dans l'abondance d'information afin de construire une vision cohérente d'un objet. Cette thématique du faux reviendra à plusieurs reprises dans la trilogie, peut-être de façon plus marquante dans *Pomme S*, qui fait écho au faux texte d'*Hongrie-Hollywood Express* dans un fragment intitulé « Lorem Ipsum ». Le fragment est une suite directe au précédent (*PS*, 24-28), qui raconte le passage d'un employé d'Apple – probablement fictif – nommé Jack Shore au Centre des congrès d'Honolulu en 1984, où Steve Jobs a prononcé un de ses discours les plus célèbres. Le huitième fragment présente donc Jack, « rentré chez lui depuis une semaine » (*PS*, 29), endormi devant un épisode de *Bugs Bunny* dans lequel figure la phrase « Now is the time for every good man to come to the aid of his party. » (*PS*, 30). Le texte se termine ainsi : « Quand on cherche ce que ça veut dire, on apprend qu'il s'agit d'une phrase utilisée dans certaines méthodes de dactylographie. Elle daterait de 1918 et viendrait de Frank McGurrin, un expert de la vitesse sur les premières Remington. Avec le temps, sa phrase est passée à la postérité comme faux texte, un *lorem ipsum*. » (*idem*). On retrouve effectivement, avec l'aide de Google et de YouTube, l'épisode de *Bugs Bunny* et le moment dont il est question (fig. 3), mais on comprend rapidement que le fragment performe son sujet, en cela qu'il *est* un faux-texte : il remplit l'espace d'un fragment, mais ne participe pas à l'économie générale du projet du texte. Alors que l'ensemble de la trilogie se présente comme une quête de l'origine¹⁰³ qui vise à cerner comment ces figures mythiques, mais aussi l'Amérique comme *idée*, ont été élevées au rang de mythes, le fragment 15 du roman se termine sur cette phrase sentencieuse, qui rappelle la présence des faux-textes : « La piste des origines est parfois une fausse piste. » (*PS*, 41).

Sans avoir recours aux outils externes, ou, comme dirait Barthes, sans « lever la tête » soit en explorant les lectures possibles à l'aide de l'information disponible sur le web ou encore en le liant à un fragment jumeau, mais placé à deux romans d'écart, le fragment « Faux texte » est ici littéralement muet. C'est parce que le faux-texte est inscrit quelque part (dans ce cas-ci, sur Wikipédia) que l'on peut en arriver à véritablement *le lire*, par un processus de comparaison. Or, la lecture augmentée peut prendre plusieurs formes, parfois beaucoup plus subtiles. Prenons

¹⁰³ Nous verrons cependant, en conclusion du mémoire, comment cette quête entre en dialogue, voire en conflit, avec le projet général de la trilogie, basé sur les potentialités de la fiction comme discours, assumé et affiché comme fiction, et sur la nécessité de « raconter une bonne histoire. » (*PS*, 232).

l'exemple, toujours tiré d'*Hongrie Hollywood Express*, du fragment « Poisson » (*HHE*, 30-33) où le narrateur de Plamondon glose, à partir d'une situation narrative bien définie (« Jeudi, 14h30, je suis dans mon cours de probabilités et statistiques pour économistes »), la loi statistique de Poisson. Le fragment décrit ensuite sur quelques pages le quotidien effréné d'un serveur de restaurant (« Je suis revenu à la 102 demander si on souhaitait des apéritifs : une Laurentide et un Bloody Mary. Trois personnes à la 105, une ado avec ses parents. L'entrée de la 107 était prête en cuisine. J'ai servi la salade en disant bon appétit. Les deux hommes d'affaire étaient prêts à commander. J'ai dit bonsoir à la 105 et vérifié que l'hôtesse leur avait bien donné les menus. »). À première vue, la loi de Poisson, même si elle donne son titre au fragment, ne semble pas vraiment entretenir de lien avec le récit du travail en restauration.

On peut très bien ne pas s'y attarder – le fragment est après tout, contrairement au lorem ipsum, écrit dans une langue et avec une syntaxe que l'on maîtrise, et donc parfaitement « lisible » comme tel. Mais, encore une fois, c'est le même doute : quel est le rôle de la loi de Poisson ici? Même réflexe : ouvrir Google, taper « loi de Poisson », cliquer sur le lien qui mène à la page Wikipédia (fig. 4). Remarquons deux choses ici. Premièrement : la définition qu'en donne le narrateur de Plamondon est exactement, mot pour mot, la même que donne Wikipédia : « En théorie des probabilités et en statistiques, la loi de Poisson est une loi de probabilité discrète qui décrit le comportement du nombre d'évènements se produisant dans un laps de temps fixé, si ces évènements se produisent avec une fréquence moyenne connue et indépendamment du temps écoulé depuis l'évènement précédent¹⁰⁴. » (*HHE*, 30). « Le prof parle et je note », nous dit cependant le narrateur. Voilà que « le prof » en question prend une tout autre allure, alors qu'il devient soudainement à la fois le professeur du narrateur et aussi celui du lecteur. Mais surtout, compte tenu du caractère participatif et collectif fondamental à Wikipédia, tout le monde peut potentiellement être « le professeur ». La connaissance est l'affaire d'une communauté, et c'est la communauté qui valide ici le contenu. En recopiant la définition de Wikipédia, Plamondon nous ouvre les portes de son atelier d'écrivain, sur la façon dont on peut construire, aujourd'hui, une fiction érudite : en braconnant, en agençant des bribes de savoirs communs et accessibles. Le rôle de l'écrivain comme producteur et détenteur de ce savoir est ainsi remis en cause.

¹⁰⁴ « Loi de Poisson », Wikipédia, en ligne < https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_de_Poisson > (page consultée le 28 avril 2016).

Deuxièmement, Wikipédia nous donne, en plus d'une brève idée de la formule et de sa place dans l'histoire des mathématiques statistique, la formule de la loi de Poisson :

$$p(k) = P(X = k) = \frac{\lambda^k}{k!} e^{-\lambda}$$

où

- e est la base de l'[exponentielle](#) (2,718...)
- $k!$ est la [factorielle](#) de k
- λ est un [nombre réel](#) strictement [positif](#)¹⁰⁵

Comment, pour la plupart des lecteurs, intégrer la formule dans un système d'interprétation, comment « appliquer » cette formule au travail romanesque de Plamondon ? *1984* comporte en effet toute une dimension mathématique qui insiste sur l'importance des nombres dans la structure de la trilogie – pensons au très court fragment 19 de *Pomme S*, intitulé « Mathématiques », qui pointe vers ce type de lecture : « Qu'est-ce qu'une trilogie ? C'est la preuve par quatre que jamais deux sans trois. » (*PS*, 47). Marcello Vitali-Rosati a déjà soulevé l'importance que prennent les mathématiques et la calculabilité dans *1984*, à la fois comme « thématique[s] » mais également comme « repères qui permettent de naviguer dans le texte »¹⁰⁶. Tout ce sous-texte mathématique pourrait à la fois être une clé de lecture ou encore un autre « faux texte » : c'est le lecteur, par l'accessibilité de la documentation, qui pourra statuer.

On voit donc que la lecture numérique est avant un tout une lecture *augmentée*, en ce sens qu'elle ouvre certaines portes, certains enjeux interprétatifs du texte qui autrement resteraient difficilement actualisables. Mais j'éprouve une réticence à cantonner cette pratique lectorale du simple côté de l'actualisation, comme le ferait par exemple Eco dans sa théorisation de la coopération interprétative. Il ne s'agit pas de dire que le texte demande, ou même commande que l'on effectue ce genre d'opérations pour le comprendre. Savoir si l'écrivain avait *prévu* que son lecteur sortirait à ce moment du texte pour poursuivre sa recherche n'est pas la question. L'infosphère et la culture numérique rendent ce genre de sorties *possibles*, elles encouragent les parcours de lecture en réseau, et ce, que le réseau soit inscrit dans le projet du texte ou non. Il est

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Voir « La littérature numérique, existe-t-elle ? », *op. cit.*, p. 9.

en cela tout à fait possible d'imaginer une « lecture numérique » d'un texte qui serait complètement étranger à ces considérations. Lire *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien* de Perec avec Google Maps, par exemple. Ou les chroniques de *L'Amateur de musique* de Gilles Marcotte en cherchant sur YouTube l'ensemble des morceaux ou des symphonies dont il est question. Ou encore *City of Glass* d'Auster avec une carte de New York, ou *La trilogie Marseillaise* d'Izzo avec des clichés de la ville et son histoire sous les yeux, *Hamlet* avec son impressionnante page Wikipédia, etc. La liste s'allongerait à l'infini, selon les aléas de la curiosité du lecteur. On ne dira pas pour autant que le lecteur adopte une attitude *participative* par rapport au projet du texte, comme pourraient être tentées de l'affirmer certaines théories de la lecture aujourd'hui. L'attitude que je tente de cerner se place davantage du côté de l'action. Une action à travers laquelle le lecteur ne *collabore* pas, mais (re)performe le texte à travers ses parcours de lecture.

Sur l'interaction

Bien sûr, le lecteur, selon ce modèle, interagit avec le texte, mais encore faut-il bien comprendre ce que l'on entend par cette interaction. Il ne s'agit pas ici d'une opération mécanique telle que l'on peut l'envisager dans le cas d'une littérature hypermédiatique, où le lecteur *touche* au texte, où ce sont ses actions (entendues au sens de gestes) qui sont responsables de son actualisation : l'interaction dont il est question relève d'un autre registre, celui d'une implication dans le devenir interprétatif du texte qui passe par l'élaboration de parcours de lecture particuliers, qui prennent de nouvelles formes alors qu'ils sont à la fois confrontés et épaulés par des technologies de l'information aujourd'hui plus que jamais accessibles. L'interaction avec la « machine paresseuse » qu'est le texte est une donnée pourtant importante des théories de la lecture, mais elle s'est trouvée, avec l'arrivée des textes hypermédiatiques, dans la fâcheuse position de devoir défendre sa légitimité devant ces objets qui, eux, rendent tangible cette interactivité en en faisant une *conditio sine qua non* de leur existence comme objets signifiants. Ceci nous renvoie à la distinction qu'opère Espen J. Aarseth¹⁰⁷, en substituant toutefois le terme « ergodique » au terme « interactif », entre « texte ordinaire », « hypertexte » et « cybertexte »,

¹⁰⁷ Espen J. Aarseth, *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, 203 p.

séparation marquée par la notion « d'effort » que le théoricien accorde à chacun des procédés interprétatifs qu'appellent ces différents types de textes. Pour Aarseth, la relation entre le texte traditionnel, « ordinaire », est unidirectionnelle : le texte agit et le lecteur assiste, ce que l'on peut entendre à la fois sous la forme du lecteur comme spectateur et du lecteur comme entité coopérante. L'hypertexte et, encore mieux, le cybertexte, quant à eux, demandent un « effort non trivial pour être traversés¹⁰⁸. » Il faut préciser que cet effort est caractérisé par sa potentialité à changer l'allure du texte, et qu'il faut entendre ce changement selon son sens premier, c'est-à-dire *physique*. Bien que cette distinction soit théoriquement opératoire, on peut douter du fait qu'elle tienne en pratique. Il s'agit encore ici d'un problème d'échelle, où l'objet qui semble de prime abord *plus* interactif obtient de surcroît l'exclusivité de cet adjectif, celui-ci devenant son signe distinctif qui le sépare des autres pratiques du texte et délimite ainsi un nouveau champ de compétences. Mais, comme le soulignent Bertrand Gervais et Samuel Archibald dans leur critique des théories d'Aarseth,

il demeure difficile d'accepter que, sur la base de cette distinction, battre les pages comme un jeu de cartes du roman *Composition n° 1* de Marc Saporta ou cliquer distraitement sur les liens d'une base de données hypertextuelle représentent des efforts moins « triviaux » que de se frayer un chemin interprétatif à travers le *Finnegans Wake* de Joyce. Bien entendu, ce genre d'exemple est démagogique, mais il permet de contrer la dévaluation arbitraire de la *praxis* lectorale et de déboulonner les conceptions manichéennes de la participation médiatique. Conceptions selon lesquelles l'utilisateur, tant qu'il n'a pas touché un bouton, cliqué sur quelque chose ou agité plus ou moins furieusement son *joystick*, n'a rien fait¹⁰⁹.

Je me permets ici un pas de plus. Sur une page web, le lien hypertextuel est encadré, qu'on le veuille ou non, par une auctorialité assez forte. Quelqu'un, quelque part, a placé en réseau ces deux éléments. On observe aujourd'hui que cette pratique de l'hypertexte (qui consiste, finalement, à *aller plus loin*, à vouloir *en savoir plus*) a été si bien intériorisée qu'elle n'est plus restreinte à son statut de pratique, d'action prévue et ordonnée, mais est devenue depuis une habitude, voire un réflexe. Le texte papier, même s'il ne contient pas de liens hypertextuels à proprement parler, n'est pas imperméable à ce réflexe, bien au contraire. Peut-être même offre-t-

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 1. Je traduis.

¹⁰⁹ Samuel Archibald et Bertrand Gervais, « Le récit en jeu : narrativité et interactivité », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 31.

il une plus grande maniabilité interprétative que le texte en ligne, où les liens hypertextuels sont prévus et organisés à l'avance, bien que, faut-il le préciser, « une lecture qui n'accepterait comme intertexte que les liens proposés par l'hypertexte serait forcément déficitaire ou tout à fait conditionnée¹¹⁰ ». De nombreux théoriciens de la littérature hypermédiatique ont tenté de dessiner les contours d'un lecteur rendu plus libre par la technologie parce qu'affranchi de l'organisation méthodique, linéaire, du texte imprimé, en mettant sciemment de côté le fait que l'hypertexte de fiction est certes un labyrinthe qui invite le lecteur à abandonner ses repères et à s'y perdre, mais qu'il y a toujours quelqu'un, quelque part, qui dessine ce labyrinthe. La liberté du parcours du lecteur dans ces textes est donc à relativiser : certes il a le choix entre diverses possibilités combinatoires, mais contrairement à ce qu'on pourrait croire, ces possibilités sont dénombrables et, éventuellement, épuisables. Jane Yellowlees Douglas voyait en l'hypertexte de fiction la fin du livre et l'arrivée du livre sans fin¹¹¹, mais si, comme le suggère Michel Charles, « il n'y a pas de texte, mais toujours une interaction entre du texte et du commentaire¹¹² », cette séparation entre le monde clos du texte imprimé et l'immensité impalpable des possibilités de l'hypertexte, séparation marquée uniquement par des possibilités d'agencements textuels qui, comme nous l'avons vu, sont écrits et prévus, apparaît hautement contestable. Ne contenant aucun lien prévu d'avance, n'étant pas *pensé* selon cette logique, le texte papier donne tout autant, sinon plus, de latitude à son lecteur, qui sera amené, à l'aide des outils technologiques à sa disposition, à créer ses propres liens non pas à partir de ce que l'auteur lui aura proposé lui-même comme suppléments, mais bien de ses propres interrogations, de ses doutes, de ses inconforts ou de sa curiosité. En cela, peut-être ne pouvons-nous que nous contenter de dire que la lecture numérique, qu'elle se fasse sur papier ou sur écran, est une lecture du *parcours*, et que les contingences relatives à ce parcours ne peuvent être vraiment englobées et théorisées selon un modèle univoque, mais doivent être pensées dans la multiplicité et dans l'aléatoire d'un parcours qui lui, apparaît trop particulier pour devenir général.

¹¹⁰ Samuel Archibald, *Le texte et la technique*, *op.cit.*, p. 57.

¹¹¹ Jane Yellowlees Douglas, *The end of books – Or books without end?*, *Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000, 205 p.

¹¹² Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 47.

Chapitre troisième : Parcours de lecture

A. L'ère du soupçon

L'autorité narrative et l'héritage du Nouveau roman

Il faut désormais se pencher sur l'origine de ces parcours de lecture. Ce qui les stimule, les provoque et les alimente, c'est avant tout le doute, celui qui fait penser, ne serait-ce qu'un instant, que le texte ne nous aurait pas tout dit – ou pire encore qu'il puisse nous avoir menti. Mais qu'est-ce qui provoque ce doute? D'abord, il y a, comme nous l'avons vu au premier chapitre, le statut des narrateurs qui sont, autant chez Farah que chez Plamondon, placés dans une position de faiblesse dans leurs propres récits. Il s'agit de narrateurs auxquels il n'est pas évident de se fier : leurs figures sont diaphanes et les récits qu'ils rapportent sont lacunaires. Traditionnellement, dans le cadre d'une fiction encyclopédique, le narrateur obtient *de facto* le statut particulier de celui qui *sait*, celui qui transmet ce savoir au lecteur. Or, dans les cas qui nous occupent ici, l'autorité des narrateurs est mise en jeu, et c'est cet ébranlement qui stimule le soupçon du lecteur. Cet affaiblissement de l'autorité narrative n'est pas spécifique aux textes qui m'intéressent ici, bien au contraire. Il est, selon André Mercier et France Fortier¹¹³, une caractéristique importante du roman contemporain, qui hérite en cela des expérimentations de l'avant-garde et du Nouveau roman. Rappelons-nous d'ailleurs ce que disait Nathalie Sarraute à propos de la méfiance du lecteur face à l'auteur, et vice versa, qui s'installe progressivement dans les textes modernes :

[Le soupçon] témoigne, à la fois chez l'auteur et chez le lecteur, d'un état d'esprit singulièrement sophistiqué. Non seulement ils se méfient du personnage de roman, mais à travers lui, ils se méfient l'un de l'autre. Il [le personnage] était le terrain d'entente, la base solide d'où ils pouvaient d'un

¹¹³ André Mercier et France Fortier, « L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », *Protée*, vol. 34, n°2-3, 2006, p. 140.

commun effort s'élançant vers des recherches et des découvertes nouvelles. Il est devenu le lieu de leur méfiance réciproque, le terrain dévasté où ils s'affrontent. Quand on examine sa situation actuelle, on est tenté de se dire qu'elle illustre à merveille le mot de Stendhal : « le génie du soupçon est venu au monde ». Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon¹¹⁴.

Quand, comme c'est le cas dans les textes à l'étude, le personnage est à la fois le narrateur, et flirte qui plus est avec une forme bien alambiquée d'autofiction, cette méfiance est redoublée. Cette pensée du doute traverse donc une bonne partie du corpus du XX^e siècle, et le roman contemporain doit se penser en continuité avec celle-ci. Encore faut-il prendre en compte le contexte actuel de production et de réception des textes afin de comprendre comment s'articulent aujourd'hui ce doute et cette méfiance.

Accessibilité et validation des contenus

Ce contexte, nous l'avons vu, est celui d'une infosphère marquée par les technologies numériques, principalement par la connexion Internet et par les possibilités heuristiques du web, qui modifient les processus de validation d'un contenu. C'est dire que l'accessibilité aux ressources documentaires et à l'information alimente le doute. Il y a là un passage significatif pour la littérature. Yves Baudelle, même s'il ne prend pas en compte ces considérations sur l'accessibilité inhérente au numérique, souligne cette translation qui se remarque dans la littérature contemporaine : « à l'univers cotonneux de Sarraute ou Robbe-Grillet, le roman d'aujourd'hui oppose un monde tangible, dont la densité s'appuie sur l'expérience commune et même sur des données vérifiables¹¹⁵. » *Des données vérifiables* : voilà ce que je tente de cerner ici. Ce passage s'accompagne d'un mouvement plus large qui déstabilise nos instances de validation d'un contenu :

Le web, en particulier, a déterminé un bouleversement majeur du sens même des contenus : nous étions dans une économie de la rareté, nous sommes aujourd'hui dans une surabondance d'informations. Les instances de choix, d'évaluation et de distribution des contenus étaient centralisées dans les mains

¹¹⁴ Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 62-63

¹¹⁵ Yves Baudelle, « Nomination, autorité narrative et adhésion fictionnelle », dans Frances Fortier et Andrée Mercier (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Montréal, Nota Bene, coll. « Contemporanéités », 2011, p. 32.

de certaines institutions privées ou publiques qui en étaient les garants; aujourd'hui, les systèmes de légitimation semblent absents ou déstructurés¹¹⁶.

Dans une écologie littéraire de l'imprimé, le contenu d'un document est validé et supporté par tout un système mis en place – celui de l'édition – et par une série d'acteurs qui, tour à tour, garantissent la fiabilité (ou la non-fiabilité) de ce qui est donné à lire. Aujourd'hui, c'est moins l'institution qui supporte le document que le simple fait d'avoir directement accès à celui-ci et à ceux auxquels lui-même renvoie qui jouent le rôle d'instance de validation, ce qui rend prépondérant le travail du lecteur.

Dans une écologie du numérique, la validité d'une information ou d'un document est garantie par l'accès non seulement à l'information comme telle, mais à toute une série de documents qui viennent confirmer ou infirmer le contenu dudit document. Ce qui nous ramène à l'affirmation de Nathan Jurgenson dont il était question plus haut : « *It's not real until it's on Google* ». Les textes s'écrivent à l'intérieur de ce système, et le doute est bien souvent mis en scène, chez Farah par exemple, qui écrit, en ouverture d'un texte publié dans *Liberté* :

Si vous utilisez le navigateur Firefox, lorsque vous tapez « do a barrel roll » sur Google, l'écran fait un tonneau. Ce n'est pas seulement de la performativité : on appelle ce type de fonction cachée un « easter egg ». Il n'y a pas de bonne traduction pour expliquer dans notre langue les petits trucs informatiques auxquels on accède seulement à partir d'une phrase ou d'un mot de passe qui permettent de voir ce que les programmeurs ont caché au fond de leur code, de petits œufs que l'on découvre comme des gamins le matin de Pâques, si l'on désire filer la métaphore. Vous ne m'avez pas cru, alors vous avez tapé « do a barrel roll » et l'écran a basculé. Ce n'est pas grave, je ne vous en veux pas, moi-même, j'ai de la difficulté à me faire confiance¹¹⁷.

Remarquons que le « vous ne m'avez pas cru » n'est pas un conditionnel : lever la tête, sortir du texte est ici, plus qu'un acte aléatoire, une donnée intrinsèque à la réception, inscrite dans le texte comme un acte déjà passé. Le lecteur n'a pas attendu que l'auteur l'invite à aller vérifier par lui-même : il est déjà sorti du texte pour l'expérimenter par lui-même, et le narrateur du texte ne fait ici que prendre acte de cette échappée. D'ailleurs, rien de ce qu'il est possible d'écrire au sujet du

¹¹⁶ Marcello Vitali-Rosati et Michael E. Sinatra, « Introduction », dans Marcello Vitali-Rosati et Michael E. Sinatra (dir.), *Pratique de l'édition numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Parcours numérique », 2013, p. 7

¹¹⁷ Alain Farah, « La maladie du mensonge », *op. cit.*, p. 7

« do a barrel roll » ne servira à faire taire le doute du lecteur potentiel : il faut prendre pour acquis qu'il a déjà vérifié.

Partons d'un autre exemple, cette fois tiré d'*Hongrie-Hollywood Express*. Nous avons vu qu'une fiction érudite comme ce roman de Plamondon demande une activité accrue de réseautage de la part de son lecteur pour s'orienter parmi des documents à la fois internes mais, comme nous le comprenons de plus en plus, également externes au livre. Examinons le fragment 21, intitulé « Al », qui prend la forme d'une anecdote selon laquelle Weissmuller, un après-midi de 1931, aurait donné des leçons de natation à un jeune garçon dans la piscine d'un hôtel de Miami. Or, le garçon aurait été en fait le fils d'Al Capone, et ce dernier aurait remercié Weissmuller en lui envoyant, quelques semaines plus tard, une montre en cadeau. Déjà, le doute se met en place : quel est le statut de ce fragment? Peut-il être considéré comme un *document*? Il respecte la définition qu'en donne Bachimont, en cela qu'il inscrit un événement, certes dans un cadre pragmatique particulier (celui du roman), mais qui vise tout de même, comme on l'a vu au chapitre précédent, une forme de pérennité. Si on le considère comme un document, alors c'est sa vraisemblance qui pose ici problème, d'abord parce qu'il est partie prenante d'un texte de fiction, puis ensuite de par l'héritage du soupçon et le contexte de production évoqués plus haut. Supposons un lecteur qui, par réflexe, ouvre un navigateur web. Weissmuller et Capone ne sont pas d'illustres inconnus, et une telle anecdote ne pourrait pas, dans un monde de documents et d'archives, être passée sous le radar. Or, comme on le voit à la figure 6, la recherche n'est pas très concluante : un seul résultat fait mention de cette rencontre entre Weissmuller et Capone, et encore, le site auquel on nous renvoie semble assez obscur. On réfère toutefois au fait que l'anecdote figurerait dans la biographie que Johnny Weissmuller Jr a écrite à propos de son père. Les autres résultats confirment bien que Weissmuller et Al Capone auraient, à un moment, résidé au même hôtel (vraisemblablement le Biltmore Hotel), mais l'anecdote de la montre n'est mentionnée nulle part ailleurs. Or un seul document, dans l'abondance disponible, semble insuffisant pour valider le fait présenté par Plamondon. Sa vraisemblance est en cela remise en cause.

Ce bref parcours de lecture soulève une question fondamentale quant au statut du document l'ère du numérique : celle de l'inscription. Un événement fait-il partie de la réalité s'il

n'est pas inscrit, documenté, quelque part ? La question n'est pas neuve¹¹⁸ mais, dans le cadre d'une économie de l'abondance des documents, elle se pose un peu différemment : un événement participe-t-il à la réalité s'il n'est pas inscrit plusieurs fois, à plusieurs endroits à la fois? La question du *vrai* et du *vraisemblable* à l'ère des outils numériques vient questionner ce soupçon en ajoutant un problème : qui, ou plutôt qu'est-ce qui, garantit le contenu en ligne? Un des mécanismes de validation est très certainement le synchronisme de l'information, le fait que celle-ci puisse être retracée dans différents documents que l'on peut consulter *dans un même temps*. On comprend que le document en tant que tel perd une partie de son statut au profit du réseau, que dans ce processus itératif se dissout l'idée de la pureté de l'original. Le synchronisme est une attaque en règle contre l'idéologie de l'*aura* (dont Benjamin en saisissait déjà la perte¹¹⁹). Ce synchronisme renvoie ainsi à la théorie de la documentalité décrite par Maurizio Ferraris, qui rappelle que la copie numérique, pas plus que la copie matérielle, n'est neutre, toutes deux recelant une série d'implications quant à une conception générale de la mémoire :

On pense que tout est en copie quelque part et que cette copie est facilement récupérable, ce qui fait perdre toute leur sacralité aux originaux. On vérifie ainsi, dans le champ des documents, ce phénomène de la « perte de l'aura » que Benjamin avait analysé pour l'art. Cela peut être secondaire pour des choses comme les billets de train, qui ont aujourd'hui des localisations multiples, dans notre téléphone portable, dans l'iPad, sur plusieurs supports papier — et en effet il devient désormais difficile de perdre un billet. Mais cela peut devenir plus problématique lorsque nous voulons laisser une quelconque mémoire de nous-mêmes, des traces auxquelles nous confions le sens de notre vie. Aujourd'hui, le papier se jette et, le numérique étant fragile, ainsi que nous venons de voir, nous risquons de rester sans rien entre les mains¹²⁰.

¹¹⁸ Maurizio Ferraris développe dans son travail une théorie de la documentalité, concept qui précède selon lui celui d'intentionnalité. En critiquant les travaux de Searle sur l'intentionnalité collective, Ferraris affirme « une primauté de la lettre sur l'esprit » (*op.cit.*, p. 19). La documentalité, résume-t-il, se trouve dans « le fait qu'il y ait des textes, des documents partagés et également des pratiques traditionnelles équivalentes à des textes, par exemple dans l'étiquette, l'éducation et les rites des sociétés sans écriture. De l'apprentissage des bonnes manières de table aux livres sacrés en passant par les codes juridiques, les contrats, les promesses ou les écriteaux "peinture fraîche", des inscriptions internes ou externes conditionnent notre comportement et déterminent cette convergence d'intentionnalité individuelles que Searle réinterprète comme intentionnalité collective, qui est donc, selon l'hypothèse que je suis en train de défendre, dans les textes bien avant d'être dans les têtes. » (*ibid.* p. 18).

¹¹⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1939], p. 269-316.

¹²⁰ Maurizio Ferraris, *op.cit.*, p. 201.

Pragmatique du doute et vraisemblance empirique

Les paramètres qui servent à garantir l'authenticité d'un document disponible sur le web posent très visiblement problème. D'abord parce que l'espace numérique n'est pas un espace univoque, monolithique. À l'intérieur du même espace se côtoient le très factuel, le documentaire, le « vrai » et le fictionnel, le ludique, le « faux ». Les fausses nouvelles (desquelles le site theonion.com est passé maître), les canulars (pensons simplement ici à cette vidéo montrant un aigle attaquant un enfant sur le Mont-Royal diffusée massivement à la fin de l'année 2012¹²¹, dont la véridicité a dû être démentie par les auteurs après un véritable raz-de-marée médiatique) et l'arnaque – ou phishing – sont des manifestations de ce faux qui se retrouvent dans tous les recoins de la Toile et avec lesquelles nous apprenons à nous familiariser. Tant d'exemples de « piège[s] de la ressemblance¹²² », pour reprendre l'expression de Milad Doueïhi, de *faux documents* « qui, à travers différentes stratégies éditoriales ou formelles, tente[nt] de déguiser, à un quelconque degré, [leur] qualité de récit de fiction sous les oripeaux du document historique ou factuel¹²³. ». À propos du phishing, Doueïhi écrit qu'« en exploitant la confusion créée par la ressemblance entre l'authentique et le factice, le phishing souligne la densité de l'apparence et des interfaces au sein de l'environnement numérique, ainsi que leurs relations avec la sécurité et, en fin de compte, avec la confiance¹²⁴. »

En fait, l'authentique et le factice se côtoient de façon si rapprochée dans l'espace numérique que cela amène un repositionnement du littéraire, qui peut dès lors exploiter ce nouveau terrain de jeu. C'est du moins ce que soutient Samuel Archibald, qui avance l'idée selon laquelle « les créateurs [sont] tentés aujourd'hui de repousser et de différer les opérations de cadrage nécessaires à l'attribution de la fictionnalité en tant que valeur. Le maintien d'un flou entre discours factuels et fictionnels, ou entre formes fictives et documentaires, constitue un trait marquant des esthétiques numériques contemporaines¹²⁵. » Nous sommes aujourd'hui dans une époque d'« instabilité de la valeur documentaire¹²⁶ », et cette instabilité alimente de surcroît une forme de *pragmatique du doute* que j'essaie de définir ici.

¹²¹ Voir « Golden Eagle Snatches Kid », 18 décembre 2012, en ligne : <<https://www.youtube.com/watch?v=CE0Q904gtMI>> (page consultée le 20 avril 2016).

¹²² Milad Doueïhi, *La grande conversion numérique*, *op.cit.*, p. 75.

¹²³ Samuel Archibald, « Vraie fiction et faux documents », *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 78.

¹²⁴ Milad Doueïhi, *op.cit.*, p. 76

¹²⁵ Samuel Archibald, *op.cit.*, p. 77-78.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 85.

Le fait que le lecteur ne puisse pas toujours, comme nous l'avons vu au premier chapitre, se fier au narrateur, dont l'autorité sur son récit est bien souvent remise en cause, doublé du fait que l'infosphère déplace les enjeux quant à la validation d'un contenu jette le doute dans l'esprit du lecteur : puis-je faire confiance à l'érudition du texte? Dois-je accepter ce que l'on me présente ici comme *vrai*? La question de la *vraisemblance fictionnelle*, formule oxymorique s'il en est une, est particulièrement vaste et traverse l'histoire de la pensée littéraire occidentale, d'Aristote à Barthes et passant par Boileau et Genette¹²⁷. Elle consiste à faire *comme si*, à susciter l'adhésion du lecteur, qui considère dès lors le monde présenté par le texte comme un monde possible. Voilà, je crois, un des changements significatifs dans la réception du texte à l'ère numérique : cette difficulté à « faire confiance » au texte, à le considérer comme garant de sa propre érudition. Dans une économie de l'imprimé, où l'accessibilité n'est pas garantie, le texte est chargé de son contenu. Il ne revient qu'à lui d'afficher son code de lecture, de se définir dans le spectre des actes de langage, et au lecteur d'accepter ou non un tel pacte. Mais on remarque un affaiblissement général de l'étanchéité entre la fiction et la non-fiction qui semble motivé par le numérique, ce qui a pour conséquence de remettre cette tâche de validation d'un contenu en grande partie sur les épaules du lecteur : c'est à lui de s'orienter dans la masse d'informations disponibles, de démêler le vrai du faux à partir de diverses opérations interprétatives. On le voit, ce problème en est un de pragmatique littéraire, qui doit être réenvisagée à la lumière de ces questionnements. Si, comme l'a montré Cécille Cavillac son article « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle »¹²⁸, le régime littéraire prend ses assises dans la performance de la voix narrative qui permet non pas de duper, mais bien de garder son lecteur près du texte, comment expliquer que celle-ci ne fonctionne résolument pas à la fois dans *1984* et *Pourquoi Bologne?* D'une part parce que, comme on l'a vu, l'autorité narrative est, dans ces deux cas, considérablement et ostensiblement affaiblie, et ensuite, parce que le texte, n'importe quel texte, perd un certain statut hégémonique. C'est donc qu'une translation se produit, d'un régime de la vraisemblance pragmatique vers celui d'une vraisemblance empirique.

¹²⁷ Pour un survol éclairant de l'histoire de la notion de vraisemblance, voir André Mercier, « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », *Temps Zéro*, n° 2, 2009, en ligne : <<http://tempszero.contemporain.info/document393>> (page consultée le 6 février 2016).

¹²⁸ Cécille Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 23-46.

On dira alors que le lecteur aujourd'hui, et en particulier dans les textes qui nous occupent, est un lecteur qui doute, d'abord parce que l'histoire littéraire du XX^e siècle a ébranlé les fondements de l'autorité narrative, puis, parce que ses pratiques de lecture entrent en dialogue avec cet espace poreux du web, à l'intérieur duquel les critères de vraisemblance sont amenés à être renégo-ciés. Le lecteur doute parce qu'on lui a appris à douter. Si cette tendance au soupçon peut très bien, comme nous le verrons maintenant, être un handicap à l'acte de lecture, elle est également le point de départ d'une action, d'une prise de position du lecteur face au texte. Puisqu'il constitue l'amorce à de nombreuses avenues interprétatives et parcours de lecture qui autrement resteraient lettre morte, on peut donc parler de valeur productive¹²⁹ du doute.

L'amorce et l'intertexte

Ce doute, du moins tel qu'il faut l'entendre ici, ne relève pas de la mécanique. Il n'est pas une réponse prévue à un mouvement ou à un enchaînement textuel. Le doute prend forme dans l'*acte* de lecture : il lui est propre en cela qu'il dépend de facteurs (attention, intérêt, érudition, etc.) propres à chaque lecteur et qui ne peuvent être schématisés objectivement. Là ne se trouve pas non plus l'intérêt. Ce ne sont pas les causes de ce doute qui nous intéressent ici, mais bien les effets qu'il engendre, et les parcours de lecture sur lesquels il ouvre. Le doute peut apparaître au moment où le lecteur suspend son geste et s'interroge sur ce qu'il vient de lire, mais pas exclusivement. Il peut également surgir une fois la lecture terminée (ou abandonnée) depuis plus ou moins longtemps, alors que le lecteur se trouve confronté à un texte B qui ramènera à sa mémoire et jettera un éclairage différent sur certains passages du texte A.

Ce doute s'apparente à celui qui est produit par la présence d'un intertexte¹³⁰ qui, même s'il n'est pas annoncé ni présenté comme tel – l'intertexte déclaré s'apparente davantage à la

¹²⁹ J'emprunte cette expression aux travaux d'Élisabeth Routhier. Voir notamment Élisabeth Routhier « Remédiation et interaction dans le milieu textuel », *Sens Public*, 3 octobre 2014, en ligne : < <http://www.sens-public.org/spip.php?article1099>> (page consultée le 18 août 2016).

¹³⁰ La pensée du texte comme structure en dialogue qui sous-tend l'ensemble de ce propos doit beaucoup aux théories de l'intertextualité qui ont, depuis *Sèmiôtikè* de Julia Kristeva (1969), permis de penser le texte non pas comme une entité stable, pleine et unique, mais comme un objet en dialogue et en réaction avec d'autres objets textuels. « La théorie intertextuelle insiste sur le fait qu'un texte [...] ne peut exister comme un tout hermétique et autosuffisant, et qui ne peut donc fonctionner comme un système clos », résumant Michael Worton et Judith Still dans leur introduction à l'ouvrage *Intertextuality : Theories and Practices* (Manchester et New York, Manchester University Press, 1990, p. 1). Je traduis.

citation – fait tout de même sentir sa présence. Michael Riffaterre explique cette intuition, qui se présente alors que le lecteur *sait* que le texte en présence fait usage d'un procédé intertextuel, sans toutefois pouvoir identifier de façon claire le texte auquel on renvoie :

When we speak of knowing an intertext, however, we must distinguish between the actual knowledge of the form and content of that intertext, and a mere awareness that such an intertext exists and can eventually be found somewhere. This awareness in itself may be enough to make readers experience the text's literariness. They can do so because they perceive that something is missing from the text : gaps that need to be filled, references to an as yet unknown referent, references whose success occurrences map out, as it were, the outline of the intertext still to be discovered. In such cases, the reader's sense that a latent intertext exists suffices to indicate the location where this intertext will eventually become manifest¹³¹.

Lorsque le texte *laisse entendre* que quelque chose se cache derrière l'emploi de certains mots, de certaines phrases, voire de certaines situations narratives, ces manifestations textuelles prennent dès lors la forme d'amorces qui servent d'impulsions à des parcours de lecture transversaux. L'amorce se rapproche ainsi du concept d'« agrammaticalité » développé par Riffaterre, qui le définit comme une anomalie textuelle soit sémantique, syntaxique ou morphologique qui rompt le fil textuel et qui place le lecteur sur la piste d'un intertexte. Le terme « amorce » est toutefois privilégié ici parce qu'il insiste davantage sur le travail du lecteur, plutôt que sur celui du texte. Notons également que l'amorce peut concerner une référence intertextuelle¹³², mais ne s'y cantonne pas : elle dépend entièrement du travail du lecteur et ne peut être considérée comme une donnée uniquement textuelle.

Kareen Martel note que, en relevant la trace d'un intertexte mais ne pouvant en déterminer la provenance, « [le lecteur] pourra bien sûr réagir avec indifférence, mais la non-identification

¹³¹ Michael Riffaterre, « Compulsory reader response : the intertextual drive », dans Michael Worton et Judith Still, *Ibid.*, p. 56-57.

¹³² L'amorce se rapproche également du « petit coup de foudre parfaitement arbitraire, tout à fait contingent et imaginaire » dont Antoine Compagnon fait mention alors qu'il décrit la relation de la citation avec la sollicitation. La présence du lecteur se fait ici sentir par l'*excitation* (ou l'*ex-citation*) qui « fait sortir le texte de lui-même, elle le différencie, elle le fait saillir, elle travaille à en expulser qui pourra, vraisemblablement, être tenu pour la cause, accidentelle, de la sollicitation. » Cependant, note Compagnon, et cet aspect sera traité en conclusion du mémoire, « jamais l'excitation ne remonte jusqu'à la source, jamais elle ne retrouve la secousse originelle et intraitable. Je puis m'exciter sur un texte, le souligner, le barrer, le déchirer et le couvrir d'injures, l'ébranlement initial m'est inaccessible, parce qu'il est tout à la fois dans le texte et hors de lui, dans la configuration imaginaire de la lecture où, de tout mon corps, je suis une partie prenante et l'ultime référent. » (Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 21-22, en ligne : <<https://banq.pretnumerique.ca/ressources/54b04c10cdd23087a977c933>> (page consultée le 16 août 2016).

de l'intertexte peut également susciter des sentiments plus généraux comme la frustration, le désintérêt, l'impression d'une mise à l'écart ou d'une lacune culturelle¹³³. » S'établit alors, selon ce modèle, deux catégories de lecteur : le premier – appelons-le Modèle –, informé, au diapason avec le projet du texte, et le second, soit naïf ou détaché, ou alors frustré par son ignorance. Même lorsqu'elle ne le nomme pas comme tel en se concentrant sur la structure du texte et non sur sa réception, la théorie intertextuelle considère généralement dans son système de pensée un modèle de lecteur humaniste, dont le savoir et la connaissance préalable d'une ou des traditions littéraires et culturelles convoquées par le texte lui permettront d'entrer dans un véritable dialogue intertextuel avec celui-ci¹³⁴. Pour Michael Riffaterre, pour qui « la récupération de l'intertexte est un processus impératif et inévitable¹³⁵ », l'intertextualité, entendue comme processus interprétatif, n'advient qu'au moment où les traces de l'intertexte¹³⁶ ont été comptabilisées, décryptées et identifiées comme provenant d'un ensemble textuel autre, sans quoi leur lecture devient « une pratique de l'incohérence, un exercice de décodage proche de la fatrasie, la perception d'une séquence linéaire, de phrases successives plutôt que d'un texte¹³⁷. » Nathalie Piégay-Gros remarque que, selon cette vision, « [l']intertexte représente alors un outil qui fait le partage entre les lecteurs savants, qui seront aptes à reconnaître l'intertexte, et les lecteurs “ordinaires” qui ne percevront peut-être même plus la résistance qu'offre la présence d'une trace intertextuelle¹³⁸. » La lecture du projet intertextuel ne devient alors possible qu'à travers une série restreinte de possibilités : soit par chance, auquel cas « les passages que [le lecteur] réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une

¹³³ Kareen Martel, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n°1, 2005, p. 99.

¹³⁴ Wolfgang Iser, dans sa théorie du répertoire, « ignore l'éventualité que le lecteur ne reconnaisse pas l'intertexte. C'est que le théoricien considère que le texte déploie des stratégies qui guident le lecteur et lui fournissent les éléments nécessaires au décodage de la “réponse” fournie par le texte. » (Kareen Martel, *Ibid.*, p. 96)

¹³⁵ Michael Riffaterre, *op.cit.*, p. 76. Je traduis.

¹³⁶ Notons que Riffaterre établit une différence entre intertextualité « aléatoire », qui relève de la mémoire et de l'érudition du lecteur, et intertextualité « obligatoire », qui met tout le projet du texte en jeu et dont la compréhension est indispensable à l'interprétation du texte. L'opérabilité de cette distinction est toutefois questionnée et déboulonnée par, entre autres, Uri Eisenzweig (« Un concept plein d'intérêts », *Texte*, n°2, 1983, p. 161-170) et André Lamontagne, pour qui « la perception de l'agrammaticalité s'avère souvent aussi aléatoire dans les cas d'intertextualité obligatoire que dans les cas où la simple mémoire érudite est sollicitée, puisque le repérage d'une séquence verbale stylistiquement marquée par son contexte d'origine par opposition au contexte où elle est appelée est tributaire de la reconnaissance d'idiolectes particuliers, donc de la compétence du lecteur. » (*Les mots des autres : la poétique intertextuelles des œuvres romanesque d'Hubert Aquin*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1990, p. 30-31)

¹³⁷ Michael Riffaterre, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n°1-2, 1979, p. 128.

¹³⁸ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 17, cité dans Kareen Martel, *op.cit.*, p. 94.

culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte¹³⁹ », soit avec l'aide d'un tiers (notes de bas de page, précision éditoriale, appareil critique, etc.), où alors par une érudition absolue qui contiendrait un savoir détaillé de chaque texte et ne comprendrait aucune faille. On comprend dès lors que la théorie de Riffaterre, comme celle d'Eco, ne prend pas en compte le lecteur empirique, mais bien l'*idée* d'un lecteur, que Riffaterre nomme l'« architecteur », qui serait en mesure d'actualiser chaque proposition du texte et ainsi l'interpréter dans sa globalité.

Si les théories de l'intertextualité décloisonnent l'objet texte en montrant l'importance que prend le réseau textuel dans son élaboration, elles ne peuvent véritablement proposer une actualisation de ce modèle dans le sens d'une véritable *pratique* de lecture. En d'autres mots, la lecture « complète » telle qu'elle est entendue entre autres par Michael Riffaterre relève d'une projection abstraite, dont on admet la possibilité uniquement dans l'optique de couvrir l'ensemble du spectre théorique. Toute lecture est donc vraisemblablement incomplète, et l'actualisation du texte reste en perpétuelle souffrance, le lecteur sachant « que sa tâche n'est pas terminée¹⁴⁰. » Une telle position donne au texte l'absolue primauté sur le travail interprétatif. « Bien que Riffaterre se réclame de la poétique de la réception [...] la "lettre du texte" [conserve] sa préséance sur le lecteur. Par ailleurs, si un lecteur effectue des rapprochements entre divers textes, ne serait-ce que des réminiscences, c'est sans doute que, par association d'idées, un élément textuel l'y a amené¹⁴¹. », résume Kareen Martel. Comme nous l'avons déjà constaté en discutant de la théorie du Lecteur Modèle chez Eco dans le deuxième chapitre, le lecteur est ici subordonné au texte, mais plus encore, il est condamné à le décevoir, coopérant certes de bonne foi, mais de façon lacunaire.

L'intérêt renouvelé pour le réseau qu'apporte avec elle la culture numérique semble l'occasion de rouvrir la discussion sur les possibilités heuristiques de l'intertextualité. L'accessibilité à la ressource documentaire, soit par l'utilisation de bases de données de plus en plus étendues ou à l'aide d'un simple moteur de recherche, remet au jour la possibilité d'un repérage et d'une compréhension plus efficace des intertextes et des phénomènes d'intertextualité. Il ne s'agit en aucun cas de dire que les technologies numériques font de nous des architecteurs, ni qu'elles abolissent complètement la distinction entre Lecteur Modèle et

¹³⁹ Michael Riffaterre, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n° 215, 1980, p. 5.

¹⁴⁰ Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 189.

¹⁴¹ Kareen Martel, *op. cit.*, p. 94.

lecteur empirique, et encore moins d'affirmer que le développement de ces technologies s'est fait dans l'optique d'une *réalisation* prophétique des théories poststructuralistes. Mais peut-être sont-elles le lieu pour resoumettre à l'examen le caractère aléatoire de la compétence du lecteur empirique qui semble être une donnée immuable des théories de la lecture. Ces technologies rendent plus envisageable une troisième voie à la reconnaissance et à la réception de l'intertexte, qui ne dépendrait pas de la chance ou de l'érudition, mais passerait par une recherche active, une implication significative de la part du lecteur, qui ne serait ni éreintante ni chronophage. Les figures de lecteurs actifs sont bien présentes dans l'histoire de la pratique littéraire – pensons à la pratique talmudique ou encore, plus simplement, au travail du spécialiste – mais il s'agit de façons de faire relativement marginales et confinées à certains cercles bien précis. Il faut insister sur un changement significatif dans la façon d'envisager la *compétence* du lecteur, qui se conçoit, selon ce modèle, non pas comme la somme de ses connaissances acquises et son agilité mentale, mais bien comme sa capacité à utiliser les outils de recherche à sa disposition et s'orienter dans la masse d'information disponible pour trouver réponse à sa question.

B. Navigation et interprétation

Les parcours de lecture proposés ici ont quelque chose de particulier, et il est en effet difficile d'en supposer l'exemplarité ou l'universalité. Comme nous l'avons vu, ceux-ci ne répondent pas à une nécessité interprétative, mais bien davantage à l'intuition et à la curiosité d'un lecteur prêt ou non à se prêter à ce jeu dont il est d'une certaine façon responsable du cadre et des règles. Traverser les textes de la façon proposée ici, c'est nécessairement se laisser porter par les aléas de la navigation, d'une certaine forme de chance et de hasard. Or, dans l'environnement numérique, le hasard n'est pas une donnée neutre, et cette façon de parcourir l'espace mérite que l'on s'y attarde un moment.

Hasard et sérendipité

Derrière le hasard se cache en effet un autre terme, celui de la sérendipité, c'est-à-dire l'action de trouver ce que l'on ne cherchait pas au préalable. Les avancées scientifiques qui ont

vu jour sous l'égide de cette méthode ne se comptent plus, de l'Amérique par Christophe Colomb à la pénicilline par Alexander Flemming. Le terme est donc bien souvent lié à la découverte, à la nouveauté et à l'originalité, la pomme tombant sur la tête d'Isaac Newton en étant peut-être le meilleur exemple, acceptions qui posent cependant une série de problèmes. Si Christophe Colomb a bien posé le pied en Amérique et répandu la nouvelle de son existence, il ne l'a pas à proprement parler « découverte », encore moins inventée : il a lié deux éléments (dans ce cas-ci deux continents) entre eux. Il ne s'agit pas ici de proposer une sorte de révisionnisme historique, mais simplement de revisiter un lieu commun de notre façon d'envisager la découverte et la nouveauté, en insistant sur le fait que les objets ne peuvent exister de façon autonome et autarcique. En suivant cette logique, on comprend que la découverte consiste davantage à remplir le vide entre deux objets, si bien que ces objets en tant que tels en viennent à perdre de leur primauté, à se dissoudre dans et par la relation. C'est surtout l'émergence du lien entre l'Amérique et l'Europe de la Renaissance qui fait de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique un moment décisif dans l'histoire de l'humanité, davantage que l'émergence de l'Amérique comme entité physique désormais traçable sur une carte. Christophe Colomb a découvert le lien matériel (la route maritime par l'océan Atlantique) qui unit l'Europe à l'Amérique et, dès lors, l'a fait exister dans un réseau de sens particulier. Ainsi, la sérendipité doit être envisagée comme la découverte d'un lien, et non celle d'un objet, et il en va de même lorsque l'on considère le hasard et la coïncidence. Il y a là une translation qui peut paraître anodine, mais qui permet de repenser notre rapport à l'objet et à ses frontières, en donnant un statut prépondérant aux relations, et par conséquent au réseau qui prend forme à partir de celles-ci¹⁴².

Les parcours de lecture qui sont proposés ici ont donc beaucoup à voir avec la sérendipité, envisagée comme l'émergence de liens davantage que comme lieux de la découverte et de l'invention. Pour Eva Sandri, les liens entre la recherche en ligne et la sérendipité sont clairs :

¹⁴² Cette approche est fortement influencée par les théories de l'intermédialité qui s'occupent de l'entredeux, de la perméabilité entre les structures en « affirmant la primauté des systèmes de relations sur les objets dans la dynamique et la genèse des médias et, surtout, en plaçant au centre de leurs préoccupations la question de la matérialité des processus médiatiques. » (Jean-Marc Larrue, « Théâtre et intermédialité : rencontre tardive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, 2008, p. 14). Voir également Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, p. 9-27 et Jurgen E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, 2006, n°16, p. 99-110.

au-delà de l'aspect technique de la création du réseau se développera une véritable culture de la navigation hypertextuelle (à l'origine d'expressions telles que « surfer sur le web ») qui prône la flânerie et le passage aléatoire de lien en lien, ce qui paraît favoriser la sérendipité. Au fur et à mesure que se développe l'arborescence du web, les usagers ont davantage conscience de sa structure et peuvent en tirer profit pour leur recherche¹⁴³.

Notre façon d'être en ligne favorise les rencontres et les rapprochements inattendus. Mais celle-ci favorise-t-elle véritablement le hasard? Dans un environnement indissociable de la machine, qui fonctionne avec des algorithmes à base binaire et où la calculabilité est une valeur première, peut-on vraiment parler de « chance » ou d'« inattendu »? Selon Sandri, les grandes institutions comme Google ou Amazon tentent de recréer ce caractère d'imprédictibilité, qui est désormais attendu par les usagers. Il faudrait donc, toujours selon Sandri,

différencier une sérendipité artificielle, mise en place et parfois biaisée par les logiques commerciales des moteurs de recherche voulant enthousiasmer leurs usagers par une heureuse découverte, et une sérendipité davantage authentique et surprenante, qui résulterait d'un effort des internautes, d'une véritable attention ainsi que d'une démarche vers l'imprévisible et la nouveauté¹⁴⁴.

Cette séparation apparaît toutefois discutable, la sérendipité n'étant pas une fin en soi, mais bien partie prenante de toute une pratique du réseau. Il ne s'agit pas de hiérarchiser les hasards, mais bien de questionner notre relation à ceux-ci et de « tirer profit de ce désordre [informationnel] pour obtenir des informations inattendues¹⁴⁵. »

1984 : poétique de l'accident

La sérendipité semble être au cœur de la poétique de *1984*. La trilogie d'Éric Plamondon est, en effet, traversée par cette importance accordée à la coïncidence et à l'inattendu. Les textes proposent des liens entre différentes données textuelles qui ne vont pas nécessairement de soi, mais qui partagent souvent une spécificité. La plupart du temps, cette spécificité s'articule autour

¹⁴³ Eva Sandri, « La sérendipité sur Internet : égarement documentaire ou recherche créatrice? », *Cygne noir*, n°1, 2013, p. 5, en ligne : <<http://www.revuecygnoir.org/numero/article/la-serendipite-sur-internet>> (page consultée le 10 juin 2016).

¹⁴⁴ *Ibid*, p. 9.

¹⁴⁵ *Idem*.

d'un mot, et ses différentes occurrences qui se répandent dans le roman et permettent ainsi une forme de lecture par bonds, au fur et à mesure que l'influence de ce mot se déploie dans le texte. Prenons l'exemple du mot « pomme », que l'on retrouve un peu partout dans le dernier tome de la trilogie, et voyons comment cette lecture par occurrence peut se déployer, et quel type d'interprétation en découle. *Pomme S* est un roman sur Steve Jobs, fondateur d'Apple et responsable d'une véritable révolution dans la démocratisation des outils numériques. Alan Turing, père de l'informatique moderne, s'est suicidé en croquant dans une pomme trempée dans le cyanure, en hommage à Blanche-Neige. Le logo d'Apple est une pomme croquée. Ève, séduite par le serpent, a croqué dans le fruit défendu et s'est rendue responsable de son expulsion, avec Adam, de l'Éden, mais

ce qui est marrant avec cette histoire, c'est que le fruit défendu, il n'est écrit nulle part dans la bible [sic] qu'il s'agit d'une pomme. Le texte ne parle que du fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Qui a décidé que c'était une pomme? En tout cas, on dit qu'Adam, cette histoire, ça lui est resté en travers de la gorge. C'est pour ça que chez l'homme, l'excroissance de cartilage thyroïde, on appelle ça la pomme d'Adam. (*PS*, 46)

La plus jeune fille de Steve Jobs s'appelle également « Eve ». (*PS*, 215). La pomme devient donc le symbole de la connaissance et du savoir (*PS*, 82). On pense bien sûr à Isaac Newton, même si « la vérité, c'est qu'Isaac Newton n'a jamais reçu de pomme sur la tête. » (*PS*, 81), Newton que l'on décrit souvent comme celui qui a chassé Dieu du cosmos¹⁴⁶. Steve Jobs « se prend d'ailleurs un peu pour Dieu, le fils en moins. On raconte qu'à un party d'Halloween il est arrivé déguisé en Jésus-Christ. » (*PS*, 79) Le nom « Apple » lui serait venu puisqu'à cette époque, il « pratiquait certaines formes d'ascétisme et de méditations [et qu'il] est réputé ne s'être nourri que de pommes pendant des semaines entières. » (*PS*, 78).

C'était quand même une idée géniale pour un nom de compagnie : Pomme. Un mot tout simple, mais qui transporte avec lui des histoires de dieux, de création du monde, de péché originel et de savoirs. Pour Jobs, l'ordinateur est un

¹⁴⁶ Patricia Fara, « Myth 6 : That the Apple Fell and Newton Invented the Law of Gravity, Thus Removing God From the Cosmos » dans Ronald L. Numbers et Kostas Kampourakis, *Newton's Apple and Other Myths about Science*, Boston, Harvard University Press, 2015, p. 48-56, en ligne <https://books.google.ca/books?id=pWouCwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=newton%27s+apple+and+other+myths+about+science&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=newton's%20apple%20and%20other%20myths%20about%20science&f=false> (page consultée le 19 juillet 2016).

instrument de connaissance, un outil pour apprendre, pour être plus intelligent, alors il choisit le plus grand symbole de cette quête : le fruit de la connaissance. [...] Apple, Pomme, ça ne pouvait pas être plus simple. Si Jobs est le vrai père d'Apple, c'est avant tout parce qu'il l'a baptisée. Aujourd'hui, quand on tape « Apple » dans Google, il n'y a plus de fruit; il ne reste que la compagnie. (*PS*, 79)

La pomme, c'est aussi les toiles de Magritte, dont *Le jeu de mourre*, tableau que Paul McCartney achète (*PS*, 92) et dont il s'inspire pour créer le logo d'Apple Corps, compagnie de production des *Beatles* qui « veulent développer des projets expérimentaux dans un contexte de totale liberté. Le troisième disque de Zapple, la filiale audio d'Apple Corps, a pour titre *En écoutant Richard Brautigan*. » (*Idem*).

L'image de la pomme dans *Pomme S* s'articule autour de cette idée du constant dialogue entre la connaissance et le péché, entre le génie et la chute. *Pomme S* est aussi le raccourci clavier de la fonction « sauvegarder » des ordinateurs Apple (*PS*, 31). Le roman l'utilise comme métaphore de l'enregistrement, qui permet de compiler l'ensemble de ces coïncidences, de les faire exister dans un même espace et de faire ressortir de cette proximité la possibilité d'un récit. Le mot « pomme » donne lieu à cette sorte de courant de conscience, d'association d'idées qui, si elles suivent bien une sorte de ligne directrice, ont tout de même quelque chose de rhizomatique. Plamondon s'en amuse d'ailleurs, alors qu'il précise que la pomme c'est aussi

Pomone, déesse des fruits
Tomber dans les pommes
Compote de pommes
Jus de pommes
Pomme de pin
Pomme d'amour
Pomme d'Adam
Pomme de terre
Pomme de route
Pomme de douche
Pomme de discorde
Pomme d'api
Pom pom girls
Ouverture de la Cinquième symphonie de Beethoven :
Po po po pomme ! (*PS*, 42)

***Pourquoi Bologne* et l'omniprésence de l'énigme**

Certains termes dans le travail de Plamondon agissent ainsi comme des générateurs textuels, qui, à travers un panorama de différentes occurrences placées dans différents contextes, proposent des parcours de lecture qui extirpent le texte, pour une durée qui appartient au lecteur, de la linéarité de son support. *Pourquoi Bologne* possède un fonctionnement qui s'en rapproche, sans toutefois être aussi affiché ni aussi intrinsèque au fonctionnement du texte. « Bologne » en est peut-être l'exemple le plus patent. Voyons quel genre de parcours, à la fois interne et externe au livre, nous pouvons constituer à partir de ce nom propre. À la fois le mot « Bologne » et l'image de la ville d'Émilie-Romagne sont omniprésents dans le déploiement de la toile romanesque. Nous avons déjà vu au premier chapitre les liens qui unissent *Pourquoi Bologne* au roman précédent de Farah, *Matamore n° 29*. Après sa mention sur la page couverture, la ville italienne apparaît dans la bouche du veilleur Diop, gardien du manoir Ravenscrag, sous la forme de « l'énigme de Bologne » (*PB*, 42) dont on ne sait à peu près rien, sinon qu'elle est gravée dans une pierre (*PB*, 97) du manoir Ravenscrag et qu'elle a le pouvoir de stupéfier ceux qui s'y attardent, le narrateur du roman y compris, lui qui a passé une nuit « les deux pieds dans la neige devant Ravenscrag, pétrifié par l'énigme de Bologne » (*PB*, 77). La narration étaye :

Au début du seizième siècle, un cordonnier de Bologne découvre un métal lourd qui émet de la lumière lorsque chauffé. Sa trouvaille fait sensation et il devient la vedette des salons d'érudits et des cabinets de curiosités, à telle enseigne qu'on se met à fabriquer les pierres tombales des notables de la région avec cette matière. Le plus célèbre de ces monuments funéraires demeure cette pierre sur laquelle est gravée une énigme qui obsède les aficionados depuis quatre siècles et dont le mystère n'a jamais été élucidé.

Mario Michelangelo a publié en 1548, à Venise, un ouvrage de quatre cents pages s'intéressant à l'énigme. Pour sa part, le comte Malvasia en propose, dans *Ælia Lælia Crispis non nata resurgens in expositione legali*, quarante-trois résolutions : ce serait la pluie, l'âme, un enfant promis en mariage mais décédé avant sa naissance, un chêne, un *numen* féminin considéré comme la source de la fontaine, un vase, une mère, la source de vie.

Carl Jung consacre à la question dans *Mysterium Conjunctionis* un long chapitre tandis que Gérard de Nerval cite l'énigme dans deux de ses textes.

Aussi connue sous le nom *Ælia Lælia Crispis*, l'énigme de Bologne a suscité de nombreux commentaires qui révèlent, chacun à leur manière, le travail de l'inconscient collectif. (*PB*, 97-98)

La capsule suivante commence par l'inscription *Ælia Lælia Crispis*, ce qui laisse entendre que ce pourrait être une retranscription de l'énigme, bien qu'aucune indication textuelle ne vienne confirmer ou infirmer cette supposition :

Ælia Lælia Crispis, ni homme, ni femme, ni androgyne, ni fille, ni garçon, ni
veille femme, ni femme publique, ni chaste, mais tout cela.

Enlevée ni par la faim, ni par le fer, ni par le poison, mais par tout cela.

Ne repose ni au ciel, ni dans les eaux, ni en terre, mais partout.

Lucius Agatho Priscus, ni mari, ni amant, ni parent, ni lamentant, ni
réjouissant, ni pleurant, ni élevé pour elle, ni tumulus, ni pyramide, ni tombeau,
mais tout cela.

Il sait et ne sait pas ce qu'il a élevé et pour qui.

Voici le tombeau qui ne renferme pas de cadavre

Voici le cadavre qui n'est pas recouvert d'un tombeau.

Mais le cadavre qui est son propre tombeau. (PB, 98-99)

Nous avons ici un cas typique d'amorce, dont nous avons discuté un peu plus haut. Rien, sauf une connaissance préalable de la matière dont il est question, ne permet de statuer sur le régime textuel auquel appartient cette capsule. Ces occurrences de l'énigme de Bologne posent davantage de questions qu'elles ne donnent de réponse, et le roman n'a visiblement pas l'intention de trancher quant à sa provenance, réelle ou imaginaire, ni d'en expliquer la signification et le fonctionnement narratif. Il n'en tient qu'au lecteur de creuser plus loin, de prolonger sa lecture à travers un parcours particulier.

La locution *Ælia Lælia Crispis* est présente sur 6 670 pages web selon Google. La section « images » du moteur de recherche renvoie également à de nombreuses photographies qui représentent le texte latin gravé sur une stèle de pierre. Le premier résultat, une page Wikipédia intitulée « *Ælia Lælia Crispis* » et rédigée en français, constitue le point de départ le plus accessible pour entrer en dialogue avec le texte de Farah. La version la plus à jour de la page est divisée en sept sections. La première d'entre elles, « La stèle et son texte », introduit une photographie du monument, suivie d'un tableau en deux colonnes présentant du côté droit le texte original en latin, et du côté gauche, sa traduction française (fig.5). Notons tout de suite que la traduction française de l'énigme que donne la page Wikipédia et celle présente dans *Pourquoi Bologne* varient à bon nombre d'endroits. Une note précise cependant que la traduction donnée sur la page Wikipédia viendrait de Gérard de Nerval et de son texte « Le comte de Saint Germain », alors que rien n'indique la provenance de celle fournie par Farah. Deux sous-

questions apparaissent ici, qui ouvrent deux nouvelles pistes de recherche. D’abord : qu’en est-il du travail de Gérard de Nerval sur l’énigme? Farah note que « Gérard de Nerval cite l’énigme dans deux de ses textes » (*PB*, 98), sans toutefois préciser lesquels. La page Wikipédia quant à elle, dans la section « Littérature », est plus loquace : « Walter Scott en Grande Bretagne, dans “L’Antiquaire” et Gérard de Nerval en France sont parmi les auteurs qui citent ou utilisent *Ælia Lælia Crispis* dans leurs œuvres. Deux textes de Nerval utilisent le mystère entourant l’inscription : “Le compte de Saint Germain” et “Pandora”¹⁴⁷. » Ces mentions sont marquées de liens hypertextuels, qui devraient normalement renvoyer aux numérisations des textes de Nerval. Ces liens mènent toutefois, au moment d’écrire ces lignes, à des pages introuvables, ce qui complique ici un peu la tâche¹⁴⁸.

Ensuite : d’où provient la transcription française donnée par *Pourquoi Bologne?* En retranscrivant ses premiers vers (« *Ælia Lælia Crispis* ni homme, ni femme, ni androgyne, ni fille, ni garçon, ni vieille femme, ni femme publique, ni chaste, mais tout cela. Enlevée ni par la faim, ni par le fer, ni par le poison, mais par tout cela ») dans le moteur de recherche, on ne trouve qu’un seul résultat pertinent, soit la numérisation par GoogleBooks d’un ouvrage intitulé *Mémoire en temps advenir : Hommage à Theo Venckeleer*, plus précisément à un passage du chapitre « Aelia. Entre parthénogenèse et croisement » rédigé par Annelies Van Gijzen et René Stuip. Gijzen et Stuip y retranscrivent l’énigme selon le même libellé utilisé par Alain Farah, en affirmant toutefois que la traduction est de leurs plumes¹⁴⁹. Cette traduction se trouve également chez Jung, dont à la fois Van Gijzen et Stuip et Farah font mention. Cette recherche autour du libellé de l’énigme nous amène à constater que, d’abord, l’énigme de Bologne existe bel et bien, et ensuite, qu’elle est présente dans l’imaginaire littéraire et culturel occidental depuis longtemps déjà.

L’énigme est à lire en parallèle, du moins parce qu’elle partage le même nom, avec le mystérieux « projet Bologne », nom donné au programme de déprogrammation psychique mené par le Dr Cameron et financé par les services secrets américains. Farah raconte la genèse du

¹⁴⁷ « *Ælia Lælia Crispis* », *Wikipédia*, en ligne : < https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%86lia_L%C3%A6lia_Crispis > (page consultée le 10 juin 2016)

¹⁴⁸ Voir Gérard de Nerval, « Pandora », dans *Aurélia; précédé de « Les nuits d’octobre », « Pandora », « Promenades et souvenirs »*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2005 et « Le compte de Saint-Germain » dans *Œuvres t.III*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1993, p. 771.

¹⁴⁹ Annelies Van Gijzen et René Stuip, « Aelia. Entre parthénogenèse et croisement » dans Alex Vanneste, Peter de Wilde et al. (dir.), *Mémoire en temps advenir : Hommage à Theo Venckeleer*, Louvain, Peeters, 2003, p. 326, en ligne : <<https://books.google.ca/books?id=yxWsf61NrIUC&printsec>> (page consultée le 10 juin 2016).

projet : un militaire canadien d'origine italienne, Giuseppe Nozze, aurait mené un petit bataillon ayant pour mission de reprendre la ville de Bologne des mains des troupes mussoliniennes, mais ses hommes et lui furent capturés par l'ennemi, puis tenus pour morts, jusqu'à ce qu'ils refassent surface et que l'on découvre que « les membres du bataillon de Bologne (surnom de l'unité de Nozze) ont sans doute été les cobayes d'une expérience ennemie. Des idées dangereuses ont été implantées, à leur insu, dans leur cerveau, de manière à pouvoir être activées à distance après leur retour au pays, les transformant du coup en arme maléfique. » (*PB*, 73). Les services secrets finissent enfin par comprendre comment les fascistes ont pu procéder à ce lavage de cerveau, et entreprennent leurs propres expériences en ce sens, ce qui donnera lieu à la création du projet « officiellement nommé MK-Ultra, [mais que] les connaisseurs surnomment ce programme Projet Bologne en référence à l'unité de Giuseppe Nozze. » (*PB*, 76), piloté à l'université McGill par le docteur Ewen Cameron, sommité dans le domaine de la psychiatrie qui a témoigné à titre d'expert lors du procès de Nuremberg. Cameron procédera à diverses expériences sur ses patients, dont le narrateur du roman, afin de tester leur résistance à certains hallucinogènes et aux électrochocs dans le but de reprogrammer leurs psychés.

Selon Farah, Hollywood aurait consacré deux films à l'affaire du Projet Bologne, dont un mettant en vedette Frank Sinatra (*PB*, 72-73), et c'est ce détail qui produit une dissonance. Une brève recherche nous permet ici de conclure que Farah fait référence au film *The Manchurian Candidate*, réalisé en 1962 et qui a fait l'objet d'un *remake* en 2004. Or, si à la fois le film de 1962 et celui de 2004 reprennent bien le synopsis que Farah présente ici, ni l'un ni l'autre ne se déroule après la Deuxième Guerre mondiale ni ne fait mention de la ville de Bologne, ou de Giuseppe Nozze – il suffit, pour le vérifier, de consulter la liste des rôles et des personnages sur les pages *IMDb* dédiées aux films. Qui plus est, on ne fait nulle part mention sur le web d'un militaire du nom de Giuseppe Nozze, qui semble dès lors être une création purement fictionnelle. Il devient de plus en plus clair que Nozze serait en fait une sorte d'alter ego anachronique du narrateur Alain Farah qui, à la suite des événements de Bologne, aurait été « convaincu par son hypnotiseur qu'il passe ses dernières années à enseigner la littérature contemporaine dans une université » (*PB*, 76). Cette impression se confirme alors que, vers la fin du roman, le personnage d'Umberto Eco surnomme Alain Farah et son cousin Édouard « les Nozze » :

– Pourquoi tu nous appelles Nozze?

- Votre patronyme, c’est Farah, non?
- Je suis un Safi, moi, tu le saurais si tu avais ouvert les putains de factures.
- Je joue avec les mots, calme-toi, Dodi. Je vais t’expliquer : *farah*, en arabe, c’est *mariage*, et *mariage*, en italien, c’est *nozze*... (PB, 157)

Si *Nozze* et l’histoire du bataillon de Bologne s’avèrent être des objets issus uniquement de la fiction, le projet MK-Ultra et le Dr Cameron, eux, sont tout à fait réels, et on en retrouve de nombreuses traces en ligne. « Bologne » apparaît ainsi comme une sorte de canalisateur qui réunit les tiraillements entre la réalité et la fiction, point névralgique du travail romanesque de Farah.

Si ces deux parcours de lecture sont bien marqués d’une forme de sérendipité, ils ne partagent pas pour autant les mêmes motifs interprétatifs. *1984* procède pour sa part à une forme de tentative d’épuisement de ses sujets par les traces qu’ils rendent disponibles, et le parcours de lecture proposé montre que, en lisant le texte de façon non linéaire et en proposant des rapprochements entre les différentes occurrences d’un même mot, ici central au projet du roman, on en arrive à interpréter ces traces d’une façon particulière. Les textes comme ceux-ci demandent une lecture minutieuse qui se fait dans le plaisir du détail, toujours susceptible de devenir signifiant. Chez Farah, on ne retrouve pas ce désir d’épuisement, mais au contraire une pulsion inverse, celle du brouillage et de l’opacification. Les indices dans *Pourquoi Bologne* et dans le dispositif qui l’entoure sont des fausses pistes, des voies d’évitement. Se dessine ainsi une sorte de jeu du chat et de la souris entre le texte et ses lectures. Alors que chez Plamondon le parcours permet une compréhension nouvelle ou à tout le moins décentrée de certains aspects du texte, le parcours autour des occurrences de « Bologne » dans le roman de Farah démultiplie le sentiment de dissonance entre la réalité et la fiction déjà présent dans le texte

C. Cas limite

On imagine qu’un parcours comme celui-ci peut virtuellement se déployer à l’infini, chaque nouvelle lecture amenant une série de nouvelles questions, susceptibles d’être élucidées à partir de nouvelles recherches, qui amènent à de nouvelles lectures et, encore, à de nouvelles

interrogations qui déboucheront à leur tour sur de nouveaux parcours de lecture, et ainsi de suite. Le texte, dans ce que j'ai présenté ici comme parcours possibles, agit comme le générateur de ces questionnements. Mais que se passe-t-il si ceux-ci se retournent contre le texte? Imaginons un lecteur particulièrement actif, qui, dans sa performance du texte, ne se satisferait jamais de ce que ce dernier lui propose, toujours désireux de poursuivre ses chemins interprétatifs. Un lecteur qui, plutôt que de poursuivre son parcours selon le modèle de la lecture augmentée, en viendrait à seulement s'intéresser aux taches aveugles du texte, à ses non-dits, plutôt qu'au récit qu'il porte. Imaginons un lecteur qui en vient à la conclusion que tout ce que le texte présente contient un double fond et qui, petit à petit, nie toute suspension consentie d'incrédulité¹⁵⁰ pour se concentrer uniquement sur ce que le texte ne dit pas ou, peut-être, sur ce que le texte ne veut pas lui dire. Imaginons un lecteur « paranoïaque ».

Une crise interprétative

Il importe d'abord, afin d'éviter de fâcheux malentendus, de se questionner sur ce qu'il y a à entendre derrière l'utilisation de cet adjectif. La paranoïa est un trouble psychologique documenté et reconnu, qui affecte la rationalité d'individus persuadés d'être persécutés par une menace qui les guette, ce qui peut conduire à de graves conséquences psychiques. Ce n'est pas le trouble psychologique comme tel qui est d'intérêt pour mon propos, mais bien la métaphore qui le compose, la façon de lire le monde qu'il sous-entend et la littéarité que celle-ci suppose. Pour Brian Nicol, qui a étudié les liens entre fictions postmodernes et paranoïa,

clinically, paranoia is characterized by two distortions in the mind of the subject: the sense of persecution (the feeling that oppressive aspects of the world are more vindictive than they really are), and the tendency to delusion (the internal construction of an alternative system of beliefs to replace the oppressive ones in the external world). The classic symptoms of paranoia, in other words, involve making false sense of the world¹⁵¹.

¹⁵⁰ L'expression «*willing suspension of disbelief*» est attribuée à Samuel Taylor Coleridge dans son texte daté de 1817 *Biographia Literaria* (voir «*Suspension of disbelief*», *Wikipédia*, en ligne : <https://en.wikipedia.org/wiki/Suspension_of_disbelief> (page consultée le 16 juin 2016).

¹⁵¹ Brian Nicol, «*Reading Paranoia : Paranoia, Epistemophilia and the Postmodern Crisis of Interpretation*», *Literature and psychology*, vol 45, n°1-2, 1999, p. 45. «*Cliniquement parlant, la paranoïa est caractérisée par deux distorsions dans l'esprit du sujet : un sentiment de persécution (cette sensation que des aspects oppressants du monde sont plus vindicatifs qu'ils le sont réellement) et une tendance à la délusion (la construction*

À la suite de Nicol, je propose d'envisager ici la lecture « paranoïaque » comme une interprétation corrompue par un trop grand désir de sens. Ainsi, un tel lecteur serait celui qui ferait exister des liens entre des éléments et ce même si les règles de la logique s'en trouvent bafouées. La lecture paranoïaque serait donc, pour reprendre les mots de Nicol, une « crise dans l'interprétation¹⁵² ». Il faut considérer ici le lecteur paranoïaque comme celui qui place le besoin de narration (entendue au sens d'organisation « logique » et implacable du monde) au-dessus de toutes autres considérations. Ce qui m'intéresse dans la paranoïa, c'est, pour reprendre les mots du romancier Thomas Pynchon, « la découverte que tout est connecté¹⁵³ », et le type de lecture des textes littéraires qu'implique une telle position. Nous parlerons également dans ces cas de « lectures compulsives » au sens de Michael Riffaterre qui, dans « Compulsory reader response : the intertextual drive » s'intéresse à cette figure du lecteur compulsif en lien avec la détection des intertextes, comparant ce processus à la structure de l'énigme, qui demande à être résolue :

In a response rendered compulsive, and facilitated by this familiar model, as soon as the reader notices a possible substitutability, s/he automatically yields to the temptation to actualise it. The intertextual drive, therefore, is tropological rather than psychoanalytical, a reader response dictated by the tantalizing combination within each connective of the enigma and the answer, of the text as Sphinx and the intertext as Oedipus¹⁵⁴.

1984 et Pourquoi Bologne : sur la surnarrativité

Ce caractère énigmatique n'est pas sans rappeler également les textes qui sont à l'étude, et les considérations qu'il sous-entend sont inhérentes aux traitements de certaines thématiques propres de l'imaginaire paranoïaque qui se retrouvent à la fois chez Plamondon et chez Farah.

interne d'un système de croyances alternatives pour remplacer celles du monde extérieur, oppressantes). Les symptômes classiques de la paranoïa, en d'autres mots, implique une interprétation falsifiée du monde. » (Je traduis.)¹⁵² *Ibid.*, p. 44. Je traduis.

¹⁵³ Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow*, New York, Penguin Classics, 2006 [1973], p. 703. Je traduis.

¹⁵⁴ Michael Riffaterre, « Compulsory reader response : the intertextual drive », *op. cit.*, p. 77. « Dans une réponse rendue compulsive, et facilitée par ce modèle familier, aussitôt que le lecteur remarque une possible substitution, il cède automatiquement à la tentation de l'actualiser. La poussée intertextuelle est alors tropologique plutôt que psychoanalytique, une réponse du lecteur dictée par une combinaison tentante entre chaque lien qui unit l'énigme et la réponse, le texte jouant le rôle d'un Sphinx et l'intertexte celui d'Œdipe » (je traduis).

Difficile de passer sous silence le titre que donne Éric Plamondon à sa trilogie, *1984*, d'abord motivé par une coïncidence qui, encore une fois, réunit les personnages des trois romans (« En 1984, Johnny Weissmuller meurt de vieillesse. Richard Brautigan se tire une balle dans la tête et Gabriel Rivages perd sa virginité. C'est aussi l'année où Apple lance le Macintosh » (*PS*, 39)), mais constitue également un clin d'œil intertextuel adressé au roman de George Orwell, roman de la paranoïa s'il en est un. Dans *Pomme S*, Plamondon rappelle les liens qui unissent Apple à l'univers orwellien en faisant référence à de nombreuses reprises à la fameuse publicité réalisée par Ridley Scott pour le lancement du nouvel ordinateur du Macintosh (en reproduisant même le scénario plan par plan (*PS*, 15-21)) qui présente Apple comme l'alternative au monde dystopique que semble promettre la technologie chez Orwell. La publicité se termine d'ailleurs par ces mots : « Le 24 janvier / Apple Computer va lancer / le Macintosh. / Et vous verrez pourquoi 1984 [...] / ne sera pas comme 1984 » (*PS*, 20-21). Mais au-delà de ces allusions directes ou indirectes au roman d'Orwell et au « discours de *Big Brother* » (*PS*, 22), c'est surtout l'obsession de Plamondon pour la trace et la fiche qui alimente cet imaginaire. Tout, chez Plamondon, semble pouvoir se comptabiliser et, éventuellement, être retracé. C'est d'ailleurs à partir de ces différentes traces que l'écrivain reconstruit les figures de Weissmuller, Brautigan et Jobs. Des différentes procédures qui encadrent l'usage de la force et du tabac par la police de la ville d'Eugene en Oregon (*M*, 22-23, 66), en passant par l'invention du clavier moderne (*M*, 85-86), par un recensement des différentes critiques positives (*M*, 31-32) et négatives (*M*, 190-191) des romans de Brautigan et par le numéro de référence de sa collection d'archives à Berkeley (« BANC MSS 87/173 C ») qui « tien[t] dans neuf boîtes, dix classeurs et quatre dossiers cartonnés [et qui] une fois rangé sur les étagères [...] mesure 4,8 mètres » (*M*, 51), Plamondon retrace Richard Brautigan. Les différentes coïncidences que l'écrivain place bout à bout dans ses romans, qui finissent par former ce que l'on pourrait appeler une poétique de l'accident, participent à cette impression de surnarrativité, où tout, par le pouvoir de la chance, du hasard ou du destin, trouverait son sens dans le grand canevas de l'Histoire et, à plus petite échelle, des romans. Plamondon travaille à réunir, par la fiction ou l'Histoire, des éléments hétérogènes, à les faire exister dans un même espace romanesque. « Dans la vie, souvent, il y a des attractions que nous ne pouvons pas expliquer. Nous ne pouvons que les constater. » (*PS*, 82), écrit-il dans *Pomme S*. C'est leur proximité qui leur donne un sens et, en cela, Plamondon s'applique à trouver le « moment magique de la mayonnaise. Parfois elle prend, parfois elle ne prend pas. Il y a ceux

qui disent la réussir à tous les coups, et ceux qui disent ne jamais y arriver. On ne sait pas pourquoi. C'est là toute la beauté de l'émulsion. Comment mélanger deux substances qui ne se mélangent pas? Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien? » (*M*, 16).

Chez Farah, la thématique paranoïaque est abordée de front, le personnage du narrateur-écrivain étant de plus en plus plongé dans cet état de confusion psychologique, lui qui est hanté par des « voix » (*PB*, 17) qui, peu à peu, l'amènent à la certitude que « quelqu'un, quelque part, nous contrôle » (*PB*, 18) et que « non seulement la CIA s'intéresse à nos pensées, mais l'agence est sur le point de nous contrôler à distance. » (*PB*, 71). Avec l'aide de son assistante Candice, il s'emploie à mettre au jour un projet de déprogrammation psychique mené par le Docteur Cameron dans les murs de l'université McGill et financé par les services secrets américains, énigme dont il est à la fois l'enquêteur et la victime. « La CIA, le Projet Bologne, l'usage de drogues... Les thèmes classiques du paranoïaque... » (*PB*, 76) raisonne le narrateur. Plus l'enquête avance, plus le personnage est convaincu que tout le monde lui veut du mal, ce qui le force à se cloîtrer dans son appartement « posté à la fenêtre [...] concentré, vigilant, derrière cette fenêtre [par laquelle il] épie l'extérieur. » (*PB*, 83). Chaque événement qu'il ne peut s'expliquer trouve désormais son sens dans la grande trame narrative de la conspiration qui l'englobe mais le dépasse. « Candice est déjà là, à moins qu'elle ne soit jamais partie. Punaisés au mur devant elle, des coupures de journaux, divers papiers portant des inscriptions curieuses (Acide lysergique? MK-Ultra? Méthode Page-Russell?) sont reliés entre eux par des ficelles, créent une vaste constellation de *liens invisibles* » (je souligne, *PB*, 44). Ces « liens invisibles », ce sont eux qu'il faut faire parler, puisque c'est à travers eux que, pense un moment le narrateur, la vérité apparaîtra.

La paranoïa et les thèmes qui en découlent sont donc bien présents dans le projet d'écriture de *Pourquoi Bologne* et de *1984*, mais le simple fait que les textes exploitent ces thématiques ne signifie pas que ceux-ci orientent leur interprétation vers cette avenue. Toutefois, Eve Kosofsky Sedgwick, en étudiant les rapports entre les études de Freud sur les liens entre paranoïa et homosexualité et leur reprise sous la forme du détournement par la théorie *queer* des années 1980, montre que la relation entre la paranoïa et son objet n'est jamais unidirectionnelle, puisqu'« une amie paranoïaque, convaincue que je lis dans ses pensées, le sait parce qu'elle peut

également lire dans les miennes¹⁵⁵. » Kosofsky Sedwick rappelle, pour montrer la dynamique à l'œuvre dans la relation paranoïaque, cette phrase d'Henry Kissinger que cite également Farah dans *Pourquoi Bologne* : « Les paranoïaques aussi ont des ennemis » (PB, 18). Que les textes donnent une si grande place au soupçon et à la surnarrativité ouvre la possibilité à une certaine forme de transfert¹⁵⁶, qui encouragerait une lecture méfiante, axée sur les non-dits et les points aveugles, et la fait dès lors certainement entrer dans le spectre des possibilités interprétatives.

Chercher la faille

Reprenons un passage de *Pourquoi Bologne* cité plus haut, qui relate l'histoire de l'énigme de l'*Ælia Lælia Crispis*, transcrite sur une pierre bioluminescente à l'aide d'un métal lourd qui la rendrait encore plus spéciale, presque mystique (PB, 97). Pourtant, lorsque l'on regarde les images disponibles sur Google Image ou encore celle présente sur la page Wikipédia, les lettres gravées ne semblent pas sortir de l'ordinaire. L'article Wikipédia, en signalant que l'énigme « est également connue sous le nom de *Pierre de Bologne*¹⁵⁷ » en référence à son support, apporte toutefois une précision importante sous la forme d'une note en bas de page :

« Ce nom prête à confusion avec la *pierre de Bologne*, qui est un minéral phosphorescent trouvé dans la région de Bologne et également objet de théories alchimistes¹⁵⁸. » Après quelques recherches élémentaires, on apprend que le cordonnier dont il est question se nomme Vincenzo Cascariolo et qu'il a découvert par accident la photoluminescence à l'aide d'une méthode semblable à celle décrite par Farah :

Selon la légende, en 1603, un cordonnier de Bologne, Vincenzo Cascariolo, ramassait des pierres au cours de ses promenades dans la région du Monte Paterno. Il les calcinait chez lui avec du charbon, car, alchimiste à ses heures, il recherchait la pierre philosophale pouvant transformer les métaux communs en or ou en argent. Après calcination, il constata que certaines pierres exposées à la lumière du soleil continuaient de luire dans l'obscurité de son four ou de sa maison. On leur donna le nom de phosphore de Bologne (du grec phos, « la

¹⁵⁵ Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling : Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke's University Press, 2003, p. 127. Je traduis.

¹⁵⁶ C'est du moins le point de vue de Brian Nicol, qui soutient l'idée que de « watching characters engaged in the process of paranoid reading lures us into our own form of paranoid reading. » (Brian Nicol, *op.cit.*, p. 55).

¹⁵⁷ « *Ælia Lælia Crispis* », *op.cit.*

¹⁵⁸ *Idem.*

lumière », et phorein, « porter »). Bien d'autres substances possédant cette propriété étaient connues ou furent découvertes par la suite. On les dénomma phosphores et, plus tard, ce type d'émission de lumière fut appelé phosphorescence¹⁵⁹.

Le nom de Vincenzo Cascariolo ainsi que la date de 1603 sont corroborés à plusieurs endroits sur le web, entre autres sur Wikipédia¹⁶⁰ et sur l'encyclopédie Britannica¹⁶¹. La date est particulièrement importante, puisqu'elle diffère d'un siècle avec celle que donne *Pourquoi Bologne*. Si l'énigme de l'*Ælia Lælia Crispis* est effectivement datée du seizième siècle, la découverte de la photoluminescence ne surviendra que cent ans plus tard :

Synthetic inorganic phosphors were prepared in 1603 by cobbler-chemist Vincenzo Cascariolo of Bologna by reducing the natural mineral barium sulfate with charcoal to synthesize barium sulfide. Exposure to sunlight caused the phosphor to emit a long-lived yellow glow, and it was sufficiently regarded that many traveled to Bologna to collect the mineral (called Bologna stones) and make their own phosphor¹⁶².

Il y a ici une distorsion entre l'historique et le romanesque, qui fait soudainement prendre conscience au lecteur du travail de la fiction. Que cette altération ne soit qu'une erreur de bonne foi ou qu'elle ait été glissée intentionnellement dans le texte par l'auteur dans le but de tromper importe peu. Le doute s'est installé. L'attitude la plus courante sera très certainement de considérer ces accros à la réalité sous l'angle du ludisme. Dans ce cas, le lecteur qui aura découvert cette contrefaçon pourra s'arrêter quelque temps pour la constater, puis poursuivre sa lecture, en décidant ou non de répéter l'expérience de la vérification extratextuelle à différents endroits, au fil des amorces qu'il rencontrera et qui lui rappelleront ce sentiment familier que *quelque chose cloche*.

¹⁵⁹ Bernard Valeur et Mário Berberan-Santos, « L'énigme de la photoluminescence », *Pour la science*, n 410, décembre 2011, en ligne < http://www.pourlascience.fr/ewb_pages/a/article-l-enigme-de-la-photoluminescence-28309.php#E3vqIuj0wJdt1WbL.99> (page consultée le 1 juillet 2016).

¹⁶⁰ « Thermoluminescence », *Wikipédia*, en ligne <<https://fr.wikipedia.org/wiki/Thermoluminescence>> (page consultée le 1 juillet 2016).

¹⁶¹ Graham R. Fleming, « Photochemical reaction », *Encyclopaedia Britannica*, en ligne <<https://www.britannica.com/science/photochemical-reaction#ref1006849>> (page consultée le 1 juillet 2016).

¹⁶² *Idem*. « Des phosphores synthétiques non-organiques étaient fabriqués en 1603 par Vincenzo Cascariolo, cordonnier et alchimiste de la région de Bologne, en réduisant un minerai appelé sulfate de baryum avec du charbon pour synthétiser le sulfure de baryum. Le phosphore, exposé à la lumière du soleil, émet une lueur jaune persistante, et cette découverte fit sensation, et de nombreux curieux firent le voyage vers Bologne pour s'emparer du minerai (appelé « pierres de Bologne ») afin de faire leur propre phosphore. » (je traduis).

Prenons un second exemple. La Statue de la Liberté, œuvre de Bartholdi et emblème dont Plamondon se sert pour saisir le portrait de Johnny Weissmuller en incarnation du rêve américain, refait une apparition dans *Mayonnaise*, cette fois pour être liée à au symbole de l'industrialisation et de la modernité économique à travers la société Gaget, Gauthier et C^{ie}, qui a non seulement produit les plaques de cuivre qui recouvrent la statue, mais aussi popularisé son principal produit dérivé, la réplique miniature de la statue (*M*, 82). Plamondon lie en cela la Statue de la Liberté à l'expansion économique des États-Unis, lien qui est renforcé par la figure de Isaac Merritt Singer, inventeur de la machine à coudre moderne, « premier appareil domestique de production de masse » (*M*, 88). Le lien entre Singer et Bartholdi, entre la Statue de la Liberté et la machine à coudre se fait par l'entremise de l'actrice franco-britannique Isabella Eugénie Boyer, dernière femme de l'inventeur américain et qui, nous dit Plamondon, « sert de modèle à Bartholdi pour la statue de la Liberté » (*M*, 88). Cependant, de brèves lectures parallèles mettent en doute la certitude avec laquelle Plamondon présente ce fait. Wikipédia, qui compile des pages sur le fameux monument new-yorkais dans pratiquement toutes les langues, recense de nombreuses mentions d'Isabella Eugénie Boyer en lien avec la Statue. Sur la page en français (qui mérite, en en-tête, le titre d'« article de qualité¹⁶³ »), on mentionne, sous la section « Choix du visage », que, concernant le modèle choisi par le sculpteur, « les historiens en sont réduits à des hypothèses et aucune proposition n'est véritablement fiable et authentique. Parmi les modèles proposés, on trouve Isabella Eugénie Boyer, veuve du milliardaire du monde de la couture Isaac Singer, qui avait contribué au financement du projet. Mais Bartholdi ne l'a connue qu'en 1875, alors que le visage existait déjà¹⁶⁴. » Ces affirmations sont appuyées sur de nombreux renvois bibliographiques, entre autres à l'ouvrage de Ruth Brandon *Singer and the Sewing Machine : A Capitalist Romance*. Le reste de la section énumère une suite de modèles possibles, de la mère de Bartholdi à une prostituée de Pigalle, faisant également mention d'une étude publiée par Nathalie Salmon en 2013 et financée par de nombreux organismes américains et européens qui statuerait que le modèle serait en fait Sarah Coblenzer, future épouse d'un ami proche de Bartholdi. La section se clôt finalement avec des propos rapportés de Régis Huebert, « historien et conservateur

¹⁶³« Statue de la Liberté », *Wikipédia*, en ligne <https://fr.wikipedia.org/wiki/Statue_de_la_Libert%C3%A9> (page consultée le 14 juillet 2016). L'encyclopédie précise, dans une longue section de sa plateforme, ce qui constitue un « article de qualité », et à quel processus les articles doivent se soumettre pour se voir offrir cette mention éditoriale qui garantit la fiabilité et l'exactitude des faits présentés. On retrouvera tous les détails à l'adresse https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Contenus_de_qualit%C3%A9 (page consultée le 14 juillet 2016)

¹⁶⁴ « Statue de la Liberté », *op.cit.*

honnaire du musée Bartholdi [pour qui] ces hypothèses relèvent de légendes. Voulant exalter la portée universelle du message républicain de la Liberté, Bartholdi ne s'est certainement pas inspiré de cas particuliers¹⁶⁵. » Ce que Plamondon présentait comme une certitude et qui lui permettait de lier entre eux des éléments disparates est nuancé, voire infirmé par ce parcours de lecture.

Être en ligne et désir de sens

Nous avons déjà vu plus haut que le web est un espace d'informations poreux à l'intérieur duquel se joue une chaude lutte pour la vraisemblance, vraisemblance parfois ébranlée par une certaine forme de déhiérarchisation des contenus. Un tel environnement, où les différentes autorités sont parfois dissoutes ou dénoncées pour délit d'élitisme, offre donc tout l'espace nécessaire pour le déploiement d'une pensée qui contesterait les « récits officiels » au profit d'une vérité retraçable à travers différents documents rendus désormais disponibles par le truchement de la technologie. Les sites web ou les vidéos téléchargés sur YouTube qui prétendent mettre au jour différents complots organisés par des forces occultes ne se comptent plus. Le web contient son lot d'éveilleurs de conscience, de *truthers* qui se donnent comme mission de révéler au monde ce que longtemps on a voulu lui cacher. Le plus souvent, ces démonstrations s'accompagnent de preuves voulues irréfutables. L'important pour que ces récits puissent se déployer, c'est que tout ce qui y est présenté trouve sa place dans une organisation narrative rigoureuse, et que cette organisation semble *essentielle* au déroulement des événements. Il faut que cette narration apparaisse comme première, comme authentique, et que ce que nous considérons jusqu'alors comme vrai n'en soit qu'une altération dont on peut désormais percevoir la grossièreté.

L'accessibilité à l'information que le web propose stimule ce penchant pour la surnarrativité. Mais en quoi cela concerne-t-il la lecture de textes littéraires comme ceux qui nous intéressent? Une lecture méfiante à l'excès n'est pas irréconciliable avec la tabularité du texte imprimé, puisque c'est sa réception qu'il faut considérer comme évoluant en réseau. En ce sens, la lecture paranoïaque ne serait que l'actualisation la plus engagée de cette pensée de la décentralisation de l'acte de lecture. Postuler un tel type de lecture nous amène à interroger les

¹⁶⁵ *Ibid.*

limites du modèle présenté ici et à poser la question de la frontière : jusqu'où le lecteur doit-il ou est-il prêt à aller, et à quel moment ces chemins interprétatifs le ramènent-ils au texte? Il est permis d'affirmer que, s'il faut tout de même la considérer dans un modèle interprétatif qui prend en compte l'accessibilité inhérente à l'usage d'Internet et du web, cette lecture méfiante et compulsive n'existe que théoriquement, puisqu'elle nie les pactes romanesques implicites qui se font entre lecteur et texte et qui, même s'ils sont parfois malmenés ou détournés, sont tout de même nécessaires pour rendre possible la littérature. Il apparaît ainsi plus juste d'envisager un lecteur qui, devant les possibilités interprétatives offertes par les outils du numérique, entretiendra un rapport non pas passif, mais certainement pacifié au texte.

Conclusion

Ce mémoire a grandement insisté sur l'importance de considérer la lecture sous l'angle du *rapport*, en se demandant ce que le numérique fait aux liens qui se tissent entre le lecteur et le texte, entre le texte et le lecteur, entre le lecteur et les autres lecteurs et entre le texte et les autres textes. Il m'a semblé que c'est aux interactions, aux possibilités d'échanges rendues possibles par les technologies numériques qu'il faut porter attention, davantage qu'aux outils qui les rendent possibles. Ces outils sont voués, on s'en doute, à l'obsolescence, et d'autres prendront leur place au panthéon de la technique. La nouveauté n'est jamais nouvelle bien longtemps, et les études qu'elle engendre sont la plupart du temps prédestinées au même sort. C'est pourquoi ce mémoire a adopté une approche « à hauteur de lecture¹⁶⁶ », en canalisant ses efforts pour décrire la façon qu'a le numérique de transformer l'acte de lire, avec la conviction que les modulations et les nouveaux acquis qui en émergent sont, pour leur part, irrévocables.

Le premier chapitre tire de ces considérations le constat que la lecture aujourd'hui doit se penser de concert avec l'omniprésence de la connectivité et l'ubiquité du réseau. La lecture littéraire a bien entendu ses spécificités, mais elles ne peuvent servir de prétexte à son insularité, ni servir de munitions dans un affrontement entre les présences du texte. S'il est vrai que les attitudes belligérantes, qu'elles soient technophiles ou technophobes, se sont depuis quelques temps apaisées au profit d'une réflexion sur les effets et sur l'usage des technologies davantage que sur leur existence même, y revenir aura permis de confronter certains lieux communs qui touchent toujours le cas particulier de la lecture littéraire et confinent parfois les études contemporaines à la réaction. Cet affrontement rhétorique entre les supports et leurs qualités respectives est vain, et il faut lui substituer une pensée de la continuité entre les pratiques de lecture. Revisiter cette vulgate critique aura permis d'asseoir cette hypothèse, fondamentale au reste de ce mémoire. Le lecteur connaît les écrans ; ils meublent son quotidien depuis une durée de temps non négligeable, et l'originalité de leur présence se fait de moins en moins sentir. Peut-être faudrait-il, comme le propose certaines théories émergentes comme celle du « post-Internet », considérer qu'aujourd'hui le numérique et en particulier le web perdent de leur nouveauté et deviennent, pour ainsi dire, transparents. Grégory Chantonky écrit en ce sens que

¹⁶⁶ Samuel Archibald, *Le texte et la technique. La lecture à l'heure des médias numériques*, op.cit., p. 18.

le post-Internet c'est une fois que la domination d'Internet a été actée, une fois que le réseau est devenu commun et constitue le flux de nos existences. Le paradoxe de cette « victoire » c'est qu'en infiltrant sur plusieurs niveaux nos existences, Internet devient pour ainsi dire inapparent. Le réseau disparaît dans son usage et dans sa généralisation. Internet n'est plus alors considéré comme une technologie, le moyen de certaines fins (artistiques par exemple), mais une part prépondérante de notre univers commun, un environnement pop, tout comme les médias de masse constituèrent le populaire de la seconde partie du XX^e. On reconnaît par là même qu'Internet configure notre perception, c'est-à-dire notre esthétique, et qu'il constitue pour ainsi dire son a priori transcendantal : derrière ce que nous percevons, il y aurait toujours de l'Internet¹⁶⁷.

Notons que le préfixe « post » ne doit pas être entendu en terme de rupture « au même titre que postmoderne ou encore post-histoire, mais plutôt au même titre que post-punk (une continuité de la culture punk qui est toujours punk, mais qui va aussi au-delà du punk.)¹⁶⁸ » Qu'il faille souscrire à cette approche, rien n'est moins sûr. Mais soulignons tout de même le mérite qu'elle a de faire valoir que le numérique et ses pratiques ne font plus résistance, qu'ils se sont délayés dans notre réalité, mais non sans en changer la consistance. En ce sens, Internet et le numérique doivent désormais faire partie des considérations générales d'une théorie de la lecture non pas seulement en tant qu'occasionnels supports du texte, mais surtout dans la quotidienneté de leurs usages. Qu'il trône sur un bureau, caché dans un sac à portable ou dans une poche, l'écran est là, à portée de main. Bien que sa fréquentation varie à travers une longue série de facteurs, elle est néanmoins non négligeable, particulièrement lorsque l'on considère le rôle qu'a à jouer la lecture dans son usage, ce qui donne lieu au développement de réflexes, qui deviennent avec le temps des habitudes, habitudes qui en viennent à modifier considérablement notre rapport au texte. Même si ce rapport, on l'a vu, doit se conjuguer avec l'héritage d'une culture de l'imprimé.

C'est en cela qu'il faut souligner que la lecture littéraire comme pratique n'est pas incompatible avec la façon de lire le monde que supposent le réseau et les interfaces numériques. En empruntant à Barthes l'image du lecteur qui « lève la tête », j'ai tenté de dresser le portrait d'un lecteur actif, curieux, interpellé par le texte et dont les possibles carences encyclopédiques deviennent des amorces à des parcours de lecture qui lui sont propres, puisqu'ils prennent comme

¹⁶⁷ Gregory Chatonsky, *op.cit.*

¹⁶⁸ Florian Cramer, « What is 'post-digital'? » dans David M. Berry et Michael Dieter (dir.), *Postdigital Aesthetics : Art, Computation and Design*, Londres, Palgrave Macmillan, 2015, p. 14. Je traduis.

points d'appui ses incertitudes, ses doutes, ses questionnements. Un lecteur *numérique*, en somme, conscient de l'environnement dans lequel il évolue. Les pratiques de lecture jumelées à l'usage des outils technologiques donnent lieu à une façon d'aborder le texte que le deuxième chapitre a nommé « lecture augmentée ». Ce syntagme, calqué sur celui de « réalité augmentée », s'actualise dans le travail d'un lecteur qui s'articule entre les deux interfaces que sont la page imprimée et l'écran, mimant ainsi le travail de l'hypertexte mais sans en posséder la structure ni l'organisation préalable. Les parcours de lecture qui ont été proposés donnent une signification nouvelle (ou renouvelée) à des passages dont le texte à lui seul, si on le considère comme une *entité* évoluant en circuit fermé, ne pourrait rendre compte. Considérer la lecture sous l'angle des parcours transmédiaux, c'est soulever d'un même souffle la question de l'extension, qui semble à première vue entrer en conflit avec une vision humaniste de la littérature, qui fait de la lecture une rencontre intime entre l'œuvre et celui qui la découvre, relation marquée par une verticalité, une profondeur. Le lecteur dans cette représentation *descend* au cœur du texte, et sa mémoire entre en dialogue et échange avec la mémoire de l'œuvre. Faire entrer dans cette dialectique un troisième pôle – qu'on le désigne, au sens large, comme « extension » ou, plus spécifiquement, dans le cas des interfaces numériques en ligne, comme la « communauté » – semble d'abord rompre le charme de cette intimité qui se développe entre le lecteur et le texte. Comment le monde bruyant du web peut-il se conjuguer à la patience et à la tranquillité de la lecture ? La question serait plutôt, si on suit l'approche qui a été mise de l'avant ici, la suivante : quand la lecture a-t-elle été véritablement *tranquille* ? N'est-ce pas justement son propre de faire surgir dans la tête du lecteur une suite d'associations électives d'idées, d'encourager la rêverie, le débordement, dans une certaine forme d'impertinence et de divagation ? N'est-ce pas justement ce que des romanciers comme William Faulkner, James Joyce ou Virginia Woolf ont tenté de saisir à travers leurs écrits ? Que l'esprit n'est justement pas un monde *tranquille*, imperméable à l'effervescence du monde en mouvement ? Il faut donc insister sur le fait que, comme cela a été souligné à de nombreuses reprises dans le mémoire, le numérique n'*invente* ni l'extension à la lecture, ni la lecture connectée, ni l'importance de la communauté, et qu'il n'a pas non plus l'exclusivité de la navigation. Il les met en scène dans un contexte autre, dans un espace certes différent, qui déplace certaines règles, certains acquis, et cela, il recontextualise assurément ces questionnements littéraires. Il apparaît en cela de plus en plus clair que la technologie

« révèle¹⁶⁹ », qu'elle rejoue des traits continuellement présents dans notre relation au texte, mais que les mutations de la technique, en les soulignant, en les exacerbant, nous permettent de considérer sous un angle nouveau. Ce n'est pas l'objet en soi qui est original, mais le regard que nous portons aujourd'hui sur lui. Le numérique n'est donc pas une rupture, mais une continuité qui se fait dans le prolongement, dans l'extension des pratiques. Le troisième chapitre a mis en évidence les solidarités que l'on peut établir entre une pensée du décloisonnement du texte telle qu'elle s'est développée au XX^e siècle et les une philosophie du numérique.

Trois choses à retenir donc : d'abord que la lecture littéraire, entendue au sens que lui donne son héritage humaniste, n'est pas en rupture avec une pensée du réseau qui était de toute façon déjà présente dans des modèles théoriques formulés bien avant l'arrivée du web, comme l'ont montré les théories de l'intertextualité rappelées ici. Le lecteur, comme nous l'avons vu, n'est plus seul avec le texte, et peut-être ne l'a-t-il jamais été d'ailleurs. Ensuite, il faut considérer que cette connectivité a un effet certain sur la compétence du lecteur, envisagée en écho avec sa capacité à s'orienter dans l'espace numérique et dans la quantité d'information qui s'y trouve. Finalement, retenons que cette compétence a à voir avec la création de parcours de lecture qui tiennent compte de cette accessibilité à l'information. À travers ces trois axes se joue la question de l'autorité du texte sur sa réception. Si Umberto Eco, comme l'a montré le second chapitre, considérait la lecture comme une actualisation de diverses stratégies textuelles, comment faire entrer dans ce modèle un lecteur toujours susceptible de quitter le texte, toujours sujet à suivre un parcours qui prend appui dans le texte, mais qui ne s'y résume pas? Ce mémoire dessine les

¹⁶⁹ J'emprunte à Maurizio Ferraris cette idée selon laquelle « la technique n'est pas une aberration, elle est révélation, elle nous montre ce que nous sommes en vérité, et elle fonctionne non pas comme un miroir déformant, mais plutôt comme un microscope ou un télescope. » Ainsi, pour Ferraris, la technique a cette faculté de d'abord sembler étrangère au corps, à l'essence humaine, mais, lorsque les relations se pacifient, elle révèle des traits et des caractéristiques de la pensée humaine qui l'occupent depuis longtemps. Sa lecture du web (que longtemps nous avons qualifié de « virtuel ») est éclairante : « Le cas du virtuel, de la nature des mondes construits sur le web, est particulièrement éloquent. Lorsque l'on a commencé à en parler, à la fin du siècle dernier, le virtuel semblait quelque chose comme un pur esprit. Un monde totalement immatériel, tout comme semblaient l'être, dans l'imaginaire de l'époque (et nous avons vu à quel point nous nous trompions), les ordinateurs, à l'opposé de l'acier de l'âge mécanique. Ce qui s'est manifesté, en revanche, est un esprit impur, imprégné de matière, qui a beaucoup plus à faire avec le corps que ce que l'on aurait initialement imaginé. Non pas un pur esprit donc, mais plutôt un fantôme, une momie, qui ne peut se passer du silicium et de l'électricité. En somme, l'esprit a montré qu'il a besoin d'un corps, et on a surtout compris que le corps n'est pas qu'un fardeau inévitable, une nécessité douloureuse ou du moins gênante et inerte, qu'il est aussi une ressource ; c'est le support technique dont le web ne peut se passer, comme le savent parfaitement tout ceux qui ont fait la queue pour acheter le nouveau modèle d'iPad. Encore une fois, la technique a révélé une chose très ancienne : pour qu'il y ait un esprit, un corps est nécessaire, le pur esprit n'existe pas ». (*Âme et iPad, op.cit.*, p. 189-190.

contours d'un lecteur qui n'obtempère pas nécessairement aux mouvements du texte, en cela qu'il n'est pas dépendant de son érudition. Un lecteur qui collabore, certes, mais qui ne s'en contente pas, qui performe sa lecture à travers différents parcours.

Nous avons vu cependant, à la toute fin du dernier chapitre, comment ce modèle inscrit lui-même ses limites, celles que laisse entrevoir un lecteur qui perdrait toute confiance en le texte, qui dédaignerait, voire rejetterait radicalement toute forme d'autorité sur sa réception. Ce qui nous amène à nous demander : que cherche le lecteur mis en scène ici? Qu'est-ce qui guide ses parcours de lecture? Il me semble que réapparaît une question restée latente dans ce travail, toujours présente en filigrane, mais jamais abordée de front, soit celle de la vérité dans la littérature et du *secret* que les textes contiendraient. Le lecteur paranoïaque performe, peut-être à l'excès, ce postulat qu'il existerait, derrière ce qui nous est donné à lire, un *autre* texte caché, un texte original, qui brillerait par son authenticité, qui nous permettrait d'accéder à une vérité non affichée comme telle, dont le texte ne serait qu'une représentation imparfaite, pervertie par le travail de la fiction. Et cette pensée, celle qui sous-entend qu'il y aurait un secret à retracer et à exposer, devient obsédante, parce que son objet sitôt repéré et circonscrit se défile à toute synthèse, à toute représentation littéraire qui, par définition, la trahirait d'office. Ce lecteur cherche à travers ses lectures un centre, une substance non médiée, originale, qui contiendrait une réponse pure, unique et sans ambiguïté à ses interrogations.

Si cette idéologie, qui se rapproche d'une forme aiguë d'herméneutique, le lecteur paranoïaque la met en scène de façon exagérée, il me semble que le lecteur qui a été présenté dans ce mémoire n'y est pas non plus étranger. Lui aussi, à travers ses parcours de lecture, cherche une réponse que le texte ne contient pas, mais qui excède les limites de l'interprétation personnelle. Qu'il soit question de savoir si Giuseppe Nozze a véritablement existé, si Al Capone et Johnny Weissmuller se sont bel et bien rencontrés, si les réponses aux questions posées par *Pourquoi Bologne* ne se trouvent pas quelque part ailleurs dans les textes de Farah, si Isabella Eugénie Boyer a bien servi de modèle pour la Statue de la Liberté, l'objectif de ces parcours semble toujours être le même : démêler le vrai du faux, s'orienter en départageant le réel du fictionnel. Il y a là un réflexe qui mérite d'être approfondi, d'abord parce qu'il entre en conflit avec une série de pactes de lecture – dont celui de la « *suspension of disbelief* ». Si ceux-ci peuvent très bien être pervertis ou détournés, ils doivent tout de même, dans une certaine mesure,

être reconnus et acceptés par le lecteur pour que la fiction puisse fonctionner, et que le texte puisse être lu pour ce qu'il est, c'est-à-dire un texte littéraire. Mais surtout, ce réflexe sous-entend une propension pour une recherche de la *vérité*, concept qui pose de nombreux problèmes autant à la littérature qu'à la philosophie. Il y a là une contradiction que j'aimerais soulever, sans avoir la prétention de la résoudre, entre cette recherche de l'original et l'action du texte littéraire, qui apparaît d'abord parce qu'elle est abordée de front par les textes de Plamondon et de Farah, et qu'elle occupe une place non négligeable dans leur travail d'écriture.

1984 semble à première vue souscrire à cette idée qu'il existerait un point central, pur, dont la découverte expliquerait l'ensemble de l'existence des personnages que les romans placent sous leur loupe. Suite à un constat de départ particulièrement défaitiste – « À quarante ans, Gabriel Rivages constate qu'il a raté sa vie » (*HHE*, 19) –, Rivages se met en quête du secret de la réussite. Il scrute, avec cette idée en tête, les histoires personnelles de Johnny Weissmuller, de Richard Brautigan et de Steve Jobs, en cherchant ce qui dans leur passé pourrait expliquer leur futur, qu'il soit tragique ou heureux. Le personnage traque les traces laissées par ces figures, dans l'espoir de trouver la recette d'une vie réussie, ce qui nous ramène à la métaphore du « moment magique de la mayonnaise » qui traverse la trilogie, moment où tout trouve sa place, tout trouve son sens dans la « beauté de l'émulsion » (*M*, 16). Rivages cherche donc des réponses, et il « ne peut pas s'empêcher d'avoir envie de remonter aux origines quand il veut comprendre. » (*PS*, 48). Tout au long de la trilogie, le personnage est obsédé par l'idée d'un commencement. Il est à la recherche d'une origine, d'une base sur laquelle édifier sa vision du monde. Ces fondations, il les cherche du côté de ces trois figures qui le fascinent, trois vies qui, selon lui, méritent d'être interrogées et analysées dans l'espoir d'en arriver à raisonner la sienne. La démarche de Rivages a quelque chose de l'autopsie, ce qui nous amène du côté de cette idée de la profondeur, du sens caché. Mais la conclusion de *Pomme S*, et par conséquent de la trilogie, fait volte-face, en cela qu'elle remet en question, voire désavoue cette approche par l'origine, alors que progressivement le (second) narrateur raffine l'idée selon laquelle l'obsession de Rivages pour Weissmuller, Brautigan et Jobs vient de leur maîtrise du discours, de leur faculté à se *raconter* par différents moyens.

Il lui aura fallu trois vies pour comprendre que la réussite est une fiction. Il lui aura fallu trois destins pour apprendre que réussir sa vie n'est qu'une question d'histoire, n'est qu'une question de réussir à raconter une bonne histoire. Il lui

aura fallu trois vies pour apprendre à raconter la sienne. Il y a d'abord sa vie jusqu'au Mac. Il y a ensuite NeXT et Pixar. Il y a enfin sa vie avec les « i » : iMac, iPod, iPad.

Il lui a fallu trois vies pour comprendre que le bonheur n'est qu'une fiction, que pour être heureux il faut inventer sa vie, et que la seule façon de l'inventer, c'est de la raconter. C'est ce que Rivages a compris grâce à Weissmuller, à Brautigan et à Jobs. Le propre de l'homme n'est pas le rire, le propre de l'homme, c'est de raconter des histoires.

Il était une fois... (*PS*, 233)

Si, comme l'écrit Plamondon, le degré zéro de l'être humain se situe dans sa faculté à *dire* et non à *être*, et que l'existence passe nécessairement par le discours et l'organisation du discours, c'est donc qu'il n'y a pas de degré zéro, pas d'origine ni d'ontologie, pas de centre à mettre au jour. Il ne reste en cela que la possibilité de la fiction, c'est-à-dire celle de raconter et de se raconter des histoires. *1984* se clôt ainsi sur une forme de victoire dans l'échec, où Rivages en arrive à une conclusion certes satisfaisante, mais qui rompt avec sa méthode d'appréhension du réel. En cherchant à percer un mystère, il en a oublié de porter attention au récit, à la simple possibilité de la littérature, à son plus petit dénominateur : « Il était une fois ».

La tendance d'Alain Farah à dissoudre la fiction dans le réel et le réel dans la fiction dépasse le statut de jeu avec le lecteur et prend la forme d'une véritable poétique, une prise de position littéraire forte et assumée. Chez Farah, le texte explore les potentialités de la littérature, et les questions et les paradoxes qui en émergent ne sont ni cachés ni évités, mais posés d'emblée et soumis à l'œil du lecteur. Si Farah traite bien d'événements réels qui ont laissé une marque dans l'histoire, marque qu'il réaffirme, il prend cependant bien soin de rappeler qu'il n'est « pas sociologue » et que « la confusion est [s]a méthode » (*PB*, 118). L'écrivain insiste ainsi continuellement sur le fait que la littérature doit d'abord s'occuper de la fiction. « Ne soyez pas si présomptueuse. Vous avez lu mes livres, amis tout ce que j'y raconte est faux », dit à un moment le narrateur à Salomé (*PB*, 58). Mais cette affirmation entre en conflit avec l'inscription totale d'Alain Farah dans son texte. En se prenant comme objet de sa fiction et en investissant un personnage qui traverse toutes ses représentations sociales, littéraires ou non, Farah pousse l'autofiction à ses limites, allant jusqu'à donner au lecteur une adresse et un numéro de téléphone auxquels il serait possible de le rejoindre : « Je m'appelle Alain Farah, on me rejoint au 514 289-6981, je vis au 7310, rue Christophe Colomb, appartement 300, Montréal, Québec. » (*PB*, 149).

Bien que l'on puisse douter de la validité de ces informations (une simple recherche sur *Google maps* confirmerait assurément le fait qu'il n'y a aucun immeuble d'au moins 300 logements à l'adresse donnée), il n'en demeure pas moins qu'on voit dans le travail de Farah un désir de mettre en jeu sa propre inscription sociale et ce, jusque dans son intimité, ce qui rend l'affirmation selon laquelle tout ce qui est raconté dans le roman serait faux particulièrement problématique. Où tracer la ligne? Hamadou Diop n'a probablement jamais été veilleur de nuit au Allan Memorial, mais le Allan Memorial, lui, existe bel et bien. *Google* en fournit des images, une localisation, une page Wikipédia, une histoire. Que fait la littérature devant cette matérialisation de sa matière? Chez Farah, comme chez Plamondon, la réponse à cette question se trouve toujours du côté du récit. La quatrième de couverture insiste sur cet aspect : « *Pourquoi Bologne* est un livre sur la résilience et la littérature comme remède, sur la nécessité de raconter des histoires pour s'en sortir. » (*PB*, quatrième de couverture). Cette « nécessité de raconter » peut aussi servir d'avertissement au lecteur qui serait, peut-être comme le lecteur qui a été présenté ici, trop porté à séparer le vrai du faux, le factuel du littéraire. Cet enjeu se cristallise sous la forme d'une question que pose Candice, son assistante en charge d'écrire son roman, à Alain Farah : « Quand vas-tu comprendre que bien mentir, c'est dire la vérité? » (*PS*, 78). On peut avancer plusieurs interprétations de cette phrase, volontairement cryptique. Mais il me semble qu'elle soutient qu'il n'y a de vérité, d'authenticité que dans l'acte de la parole qui, paradoxalement, ne peut prétendre à cette authenticité puisqu'elle est condamnée à *dire*, à médier le réel, et donc, nécessairement, au mensonge inhérent à la fiction. Blanchot écrivait en ce sens dans « La littérature et le droit à la mort » que « ce qui est frappant, c'est que, dans la littérature, la tromperie et la mystification non seulement sont inévitables, mais forment l'honnêteté de l'écrivain, la part d'espérance et de vérité qu'il y a en lui¹⁷⁰. » Cette vérité évoquée ici n'est pas une vérité unique, originelle, déliée du poids de la représentation, mais a davantage à voir avec la sincérité d'une fiction qui se sait fiction et aborde le réel à partir de cette position. François Ricard résume admirablement cela :

Plus je vais et plus me devient inconcevable, en littérature comme ailleurs, mais surtout en littérature, toute prétention à la vérité, et par conséquent à ces corollaires de la vérité que sont la sincérité et la gravité. Je ne dis pas que rien ne soit vrai ni grave, mais la vérité, précisément, est ce qui ne se dit pas, ce qui

¹⁷⁰ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », dans *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 302.

ne peut pas se dire, sous peine de disparaître aussitôt, tant la parole, tant l'expression a en elle quelque chose d'insincère et de truqué, tant elle est guettée, dévorée même, quoi qu'elle fasse, par la rhétorique. Il n'y a d'expression juste que celle qui fuit, que celle qui passe délibérément à côté de la vérité, de la détresse ou de la joie, toutes choses qui, dès qu'elles veulent se désigner directement, mentent. Aussi vaut-il peut-être mieux s'en tenir carrément au mensonge. Celui-là, au moins, a des chances de passer bel et bien pour ce qu'il est¹⁷¹.

Le paradoxe est donc celui d'un lecteur qui cherche *la* vérité à travers des textes qui mettent plutôt au premier plan le travail du récit, qui voit dans la fiction une contrefaçon mais, comme le rappelle Umberto Eco, « les définitions de termes comme faux, contrefaçon, pseudépigraphe, falsification, fac-similé, illégitime, pseudo, apocryphe et autres, sont plutôt controversées. Il est raisonnable de penser que les difficultés à définir ces termes tiennent aux difficultés à définir la notion même d'“original” ou d'“objet authentique”¹⁷². » Traquer le faux afin d'en exposer la trahison ne suffit pas : encore faut-il qu'il puisse exister un objet à trahir. « Paradoxalement, écrit Eco, le problème des faux n'est pas de savoir si Ob [second objet] est ou non un faux, mais plutôt si Oa [premier objet] est ou non authentique, et sur quelles bases on peut prendre cette décision¹⁷³ ». Pour éviter ce penchant, il faut réaffirmer la particularité des parcours de lecture qui ont été proposés ici, en insistant sur le fait qu'ils auraient pu être tout autres. Plutôt que de s'intéresser à la rencontre entre Al Capone et Johnny Weissmuller, on aurait pu retracer cette « célèbre photo de Weissmuller juste avant le début de sa chute [qui] nous le montre à quarante-trois ans avec sa jeune et délicieuse épouse la golfeuse Allenne Gates. » (*HHE*, 94). Au lieu de chercher le rôle de l'énigme de Bologne, on aurait pu fouiller davantage dans l'histoire du pavillon Allan Memorial de l'Université McGill, la version qu'en donne Farah comportant autant sinon plus d'incongruités et de mystère que sa description de la stèle italienne. L'ordinateur aurait pu prendre la place de la Statue de la Liberté comme métonymie de l'Amérique chez Plamondon. Ce qu'il faut retenir ici, c'est que les parcours de lecture constituent d'abord des choix, et qu'ils ne doivent pas être envisagés comme un moyen d'aller au bout des textes, d'en percer le mystère et de les épuiser, mais bien comme une façon de dialoguer avec eux, d'ouvrir des pistes d'interprétation qui peuvent ou non s'avérer fructueuses. Car il faut envisager la fin du parcours comme une prise de décision du lecteur, et non comme une fin en soi. En cela, le point d'arrivée

¹⁷¹ François Ricard, *Liberté*, vol. 22, n° 5 (131), 1980, p. 87.

¹⁷² Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 [1990], p. 175.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 198.

du parcours sera toujours un autre texte, qui renverra lui-même à d'autres textes, et ainsi de suite, et tous ces textes devront être considérés selon le même paradigme du travail de la parole, littéraire ou non. « Knowledge [is] performative [...]. [It] *does* rather than simply *is*¹⁷⁴ », insiste Eve Kosofsky Sedgwick. Il n'y a ni contenu ni savoir neutre, mais du texte, et un lecteur qui navigue.

¹⁷⁴ Eve Kosofsky Sedgwick, *op.cit.*, p. 124. C'est l'auteure qui souligne. « Le savoir est performatif [...]. [Il] *fait*, il ne se contente pas simplement d'*être* » (je traduis).

Bibliographie*

1. Corpus principal

FARAH, Alain, *Pourquoi Bologne*, Montréal, Le Quartanier, coll. « QR », 2013, 207 p.

PLAMONDON, Éric, *Hongrie-Hollywood Express*, Montréal, Le Quartanier, coll. « QR », 2011, 165 p.

_____, *Mayonnaise*, Montréal, Le Quartanier, coll. « QR », 2012, 201 p.

_____, *Pomme S*, Montréal, Le Quartanier, coll. « QR », 2013, 233 p.

1.1 Corpus secondaire

FARAH, Alain, *Matamore n°29*, Montréal, Le Quartanier, coll. « QR », 2014 [2008], 230 p.

_____, « Le deuxième sous-sol », captation vidéo d'une conférence prononcée dans le cadre de l'événement « L'art pense : 50 ans d'avenir », BAnQ, 11 mars 2013, 16min59, en ligne : <<https://vimeo.com/62831010>>.

_____, « Mondanité du diable : comment je fume la cigarette électronique et pourquoi », *Nouveau projet*, n°4, septembre 2013, p. 92-101.

_____, « La maladie du mensonge », *Liberté*, n° 302, 2014, p. 7-8.

2. Études et articles sur le corpus

AUDET, René, « Être parasité par les fictions des autres. Rôle et (im) pertinence du personnage de Gabriel Rivages dans la trilogie *1984* d'Éric Plamondon », dans *Temps zéro*, n° 9, 2015, en ligne <<http://tempszero.contemporain.info/document1242>>.

BÉLANGER, David, « Façon d'être autoritaire », *Ils sont partout* [blogue], 14 septembre 2013, en ligne <<https://ilssontpartout.wordpress.com/2013/09/17/facons-detre-autoritaire/>>.

* * La présente bibliographie répertorie tous les textes du corpus ainsi que les écrits théoriques qui ont été cités dans le corps du texte, en plus de quelques références supplémentaires qui ont été consultées lors de la rédaction de ce mémoire. Notons cependant que les différentes pages web qui ont ponctué les parcours de lecture proposés n'ont pas été retenues dans cette bibliographie. Leurs références complètes sont toutefois fournies en note aux endroits concernés. À noter également que toutes les pages web citées ont été reconsultées en date du 25 août afin de s'assurer de la validité de leur lien.

_____, « L'autofiction contestée : le romancier fictif et l'autarcie littéraire », *Voix et images*, vol. 40, n° 3, printemps-été 2015, p. 115-132.

BOJU, Joseph et Baptiste Rinner, « A.F. prestidigitateur », *Le délit*, 17 septembre 2013, en ligne <<http://www.delitfrancais.com/2013/09/17/a-f-prestidigitateur/>>.

CHASSAY, Jean-François, « Spectres de la filiation », dans Alain Farah, *Matamore n°29*, Montréal, Le Quartanier, coll. « QR », 2014 [2008], p. 195-225.

DESMEULES, Christian, « Alain Farah, pilote d'ovni », *Le Devoir*, 24 août 2013, en ligne <<http://www.ledevoir.com/culture/livres/385865/alain-farah-pilote-d-ovni>>.

GUY, Chantal, « Éric Plamondon : au nom du père, du fils et de saint Jobs », *La Presse*, 28 septembre 2013, en ligne : <<http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201309/27/01-4694040-eric-plamondon-au-nom-du-pere-du-fils-et-de-saint-jobs.php>>.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Mises en scène de la sphère intime dans la trilogie 1984 d'Éric Plamondon » texte de la communication présentée dans le cadre du colloque international « Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990 », Université de Paris-Sorbonne, 17 au 20 juin 2015, en ligne : <http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Que_devient_litt_quebecoise/Lapointe_M_Emmanuelle.pdf>.

MELANÇON, Benoît, « 11111000000. Pomme S », *L'Oreille tendue* [blogue], 3 octobre 2013, en ligne <<http://oreilletendue.com/2013/10/03/11111000000/>>.

THÉRIAULT, Jean-François, « Farah, l'inquiétant », *Les Méconnus*, 2 octobre 2013, en ligne : <<http://lesmeconnus.net/pourquoi-bologne-farah-linquietant/>>.

VITALI-ROSATI, Marcello, « La littérature numérique, existe-t-elle ? », *Digital Studies*, 1 février 2015, en ligne : <http://www.digitalstudies.org/ojs/index.php/digital_studies/article/view/289/343>.

3. Lecture du texte à l'ère numérique

ARCHIBALD, Samuel, *Le texte et la technique. La lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Éditions Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2010, 311 p.

_____, « Sur la piste d'une lecture courante : spatialité et textualité dans les hypertextes de fiction », dans Christian Vandendorpe et Denis Bachand (dir.), *Hypertextes : espaces virtuels de lecture et d'écriture*, Montréal, Note Bene, coll. « Littérature(s) », 2002, p.115- 137.

ARCHIBALD, Samuel et Bertrand Gervais, « Le récit en jeu : narrativité et interactivité »,

Protée, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 27-39.

AUDET, René, « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 69-83.

AUDET, René, et Simon BROUSSEAU, « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique », *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 9-22.

BACCINO, Thierry, *La lecture électronique*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2004, 253 p.

BÉLISLE, Claire (dir.), *La lecture numérique : réalités, enjeux et perspectives*, Villeurbanne, Presses de l'École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, coll. « Référence », 2004, 293 p.

_____, *Lecture et technologies numériques : enjeux et défis des technologies numériques pour l'enseignement et les pratiques de lecture*, S.I, Centre national de documentation pédagogique, coll. « Lecture en jeu », 2006, 253 p.

_____, *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses de l'Enssib, 2011, 295 p.

BESSARD-BANQUY, Olivier (dir.), *Les mutations de la lecture*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Les Cahiers du livre », 2012, 248 p.

BIRKERTS, Sven, *The Gutenberg Elegies : The Fate of Reading in an Electronic Age*, Winchester, Faber & Faber, 1994, 272 p.

BOUCHARON, Serge (dir.), *Un laboratoire de littératures. Littératures numériques et Internet*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Georges Pompidou, 2007, 266 p.

DOUGLAS, J. Yellowlees, *The End of Books - Or Books without End ? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000, 205 p.

FINNERAN, Richard J. (dir.), *The Literacy Text in the Digital Age*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996, 250 p.

GERVAIS, Bertrand et Alexandra Saemer, « Esthétique numériques. Textes, structures, figures », *Protée*, vol. 39, n°1, printemps 2011, p. 5-8.

GHITALLA, Franck, *L'outre-lecture : manipuler, (s')appropriier, interpréter le Web*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, coll. « Études et recherche », 2003, 267 p.

SLOANE, Sarah, *Digital Fictions. Storytelling in a Material World*, Stanford, Connecticut, Ablex Publishing Corporation, coll. « New directions in computers and composition studies », 2000, 227 p.

VANDERDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Éditions du Boréal, 1999, 271 p.

4. Théories générales de la lecture et de la réception des textes

BARTHES, Roland, « Écrire la lecture », dans *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p.33-37.

CARRIÈRE, Jean-Claude et Umberto Eco, entretiens menés par Jean-Philippe de Tonnac, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, Paris, Éditions Grasset, 2009, 330 p.

CAVALLO, Guglielmo et Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, Paris, Seuil, 1997, 522 p.

CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, 400 p.

_____, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977, 297 p.

CHARTIER, Roger, *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIV^e-XVIII^e siècle)*, Paris, Albin Michel, 1996, 256 p.

_____, « Lecteurs dans la longue durée : du codex à l'écran », dans Roger Chartier (dir.), *Histoire de la lecture : un bilan des recherches*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'Homme, 1995, p. 271-283.

_____, « Le monde comme représentation », *Annales E.S.C.*, n° 6, 1989, p. 1505-1520

ECO, Umberto, *Lector in fabula — Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Éditions Grasset, coll. « Figures », 1985 [1979], 315 p.

_____, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992 [1990], 406 p.

_____, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Sciences humaines », 1979 [1965], 315 p.

EISENZWIG, Uri, « Un concept plein d'intérêts », *Texte*, n°2, 1983, p. 161-170.

FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, 394 p.

_____, « Literature in the Reader : Affective Stylistics », *New Literary History*, vol. 2, n° 1, 1970, p. 123-162.

GERVAIS, Bertrand, *Récits et actions : pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours, 1990, 441 p.

_____, « Les règles de la lecture littéraire », *Tangence*, n° 36, 1992, p. 8-18.

GERVAIS, Bertrand et Rachel Bouvet, *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Canadian electronic library. Books collection », 2007, 300 p.

ISER, Wolfgang, *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974, 226 p.

_____, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Éditions Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1985 [1978], 405 p.

LAMONTAGNE, André, *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesque d'Hubert Aquin*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1990, 314 p.

MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « NRF essais », 2011, 288 p.

MARTEL, Karen, « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception », *Protée*, vol. 33, n°1, 2005, p. 93-102.

MAZAURIC, Catherine, Marie-José Fourtanier et Gérard Langlade (dir.), *Le texte du lecteur*, Bruxelles, Éditions P. Lang, coll. « ThéoCrit' », 2011, 298 p.

RIFFATERRE, Michael, « Compulsory reader response : the intertextual drive », dans Michael Worton et Judith Still (dir.), *Intertextuality : Theories and Practices* Manchester et New York, Manchester University Press, 1990, p. 56-78.

_____, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 254 p.

_____, « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n°1-2, 1979, p. 128-146.

ROUTHIER, Élisabeth, « Remédiation et interaction dans le milieu textuel », *Sens Public*, 3 octobre 2014, en ligne : < <http://www.sens-public.org/spip.php?article1099>>.

RUTTEN, Frans, « Sur les notions de texte et de lecture dans une théorie de la réception », *Revue des sciences humaines*, n° 177, 1980, p. 67-83.

WORTON, Michael et Judith Still (dir.) *Intertextuality : Theories and Practices*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1990, 193 p.

5. Culture numérique

AARSETH, Espen J., *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997, 203 p.

ARCHIBALD, Samuel, « Vraie fiction et faux documents », *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 77-88.

BACHIMONT, Bruno, « L'archive numérique, entre authenticité et interprétabilité », *Archives*, n°32, 2000, p. 3-15.

BOLTER, J. David et Richard GRUSIN, *Remediation : Understanding New Medias*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2000, 295 p.

BUSH, Vannevar, « As We May Think », *The Atlantic*, 1 juillet 1945, en ligne : <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>>.

CARR, Nicholas, « Is Google Making Us Stupid ? », *The Atlantic*, 01 juillet 2008, en ligne : <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/306868/>>.

_____, *Internet rend-il bête?*, Paris, Robert Laffont, 2011, 320 p.

CASILLI, Antonio A., *Les liaisons numériques. Vers une nouvelle sociabilité ?*, Paris, Seuil, coll. « Couleur des idées », 2010, 331 p.

CHATONSKY, Gregory, « Post-internet : époque, ontologie et stylistique », *Artichaut Magazine*, 5 avril 2015, en ligne : <<http://chatonsky.net/flux/?p=4932>>.

CLÉMENT, Jean, « Poétique du hasard et de l'aléatoire en littérature numérique », *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 67-76.

DOUEIHI, Milad, *La grande conversion numérique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2008, 271 p.

_____, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2011, 192 p.

ECO, Umberto, « From Internet to Gutenberg », conférence prononcée en 1996, en ligne : <<http://www.inf.ufsc.br/~jbosco/FromInternetToGutenberg.pdf>>

FERRARIS, Maurizio, *Âme et iPad*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Parcours numériques », 2013, 212 p.

FISHER, Hervé (dir.), *Les défis du cybermonde*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Laboratoire de communautique appliquée », 2003, 281 p.

FLORIDI, Luciano, *The Fourth Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 248 p.

GERVAIS, Bertrand et Anaïs Guilet, « Esthétique et fiction du flux. Éléments de description » *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 89-100.

HOQUET, Thierry, *Cyborg Philosophie. Penser contre les dualismes*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2011, 355 p.

JENKINS, Henry, *Fans, Bloggers, and Gamers : Exploring Participatory Culture*, New York, New York University Press, 2006, 279 p.

_____, « Transmedia storytelling 101 », *Confessions of an aca-fan. The weblog of Henry Jenkins*, 22 mars 2007, en ligne <http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html#sthash.xZKDze5h.dpuf>.

JURGENSON, Nathan, « The IRL Fetish », *The New Inquiry*, 28 juin 2012, en ligne <<http://thenewinquiry.com/essays/the-irl-fetish/>>.

_____, « Digital Dualism vs Augmented Reality », *The Society Pages*, 24 février 2011, en ligne : <<https://thesocietypages.org/cyborgology/2011/02/24/digital-dualism-versus-augmented-reality/>>.

LANDOW, George P., *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992, 256 p.

MANOVICH, Lev, *Le langage des nouveaux médias*, Paris, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2010 [2001], 603 p.

NELSON, Ted, « Complex Information Processing : A File Structure for the Complex, the Changing and the Indeterminate », *Proceedings of the ACM 20th National Conference*, ACM New York, 1965, p. 84-100, en ligne : <<http://csis.pace.edu/~marchese/CS835/Lec3/nelson.pdf>>.

ROWLEY, Marc, « Of Memes, Macros, and the Mainstream », dans *Littérature et résonances médiatiques: nouveaux supports, nouveaux imaginaires*, Cahier ReMix, n° 5, 2015, en ligne : <<http://oic.uqam.ca/fr/remix/of-memes-macros-and-the-mainstream>>.

SAEMMER, Alexandra, « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils d'analyse », *Études françaises*, vol. 43, n°3, 2007, p. 111-131.

SANDRI, Eva, « La sérendipité sur Internet : égarement documentaire ou recherche créatrice? », *Cygne noir*, n°1, 2013, 17 p., en ligne : <<http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/la-serendipite-sur-internet>>.

SHIFMAN, Limor, *Memes in Digital Culture*, Cambridge, The MIT Press, coll. « Essential Knowledge series », 2013, 216 p.

TENEN, Dennis Yi, *We have always been digital : The Poetics of Human-Computer Interaction*, Thèse de doctorat, Université Harvard, 2011, 172 p.

TESSIER, Marc, *La révolution du livre numérique : état des lieux, débats, enjeux*, Paris, Éditions Odile Jacob, coll. « Penser la société », 2011, 208 p.

THÉLY, Nicolas, *Le tournant numérique de l'esthétique*, Paris, Publie.net, coll. « Critique & Essais » 2011, 200 p.

TISSERON, Serge, *Du livre et des écrans. Plaidoyer pour une indispensable complémentarité*, Paris, Éditions Manutius, coll. « Modélisations des imaginaires », 2013, 49 p.

VIAL, Stéphane, *Être et écran : comment le numérique change la perception*, Paris, Presses universitaires de France, 2013, 355 p.

VITALI-ROSATI, Marcello et Michael E. Sinatra (dir.), *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Parcours numériques », 2013, 219 p.

6. Appuis théoriques additionnels

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot et Rivage, 2006, 64 p.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1939], p. 269-316.

FORTIER, Frances et Andrée Mercier, *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Montréal, Nota Bene, 2011, 367 p.

_____, « L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », *Protée*, vol. 34, n°2-3, 2006, p. 139-152.

CAVILLAC, Cécille, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique*, n° 101, 1995, p. 23-46.

CHEVRIER, Jean-François et Philippe Roussin, *Le parti pris du document. Littérature, photographie, cinéma et architecture au XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Communications », 2001, 462 p.

_____, *Des faits et des gestes, Le parti pris du document*, 2, Paris, Seuil, coll. « Communications », 2006, 362 p.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, en ligne : <<https://banq.pretnumerique.ca/resources/54b04c10cdd23087a977c933>>.

DEMANZE, Laurent, « Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senges », dans Éric Méchoulan, Francis Gingras, Élisabeth Nardout-Lafarge et al. (dir.), *Érudition et fiction*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Fonds Paul-Zumthor », 2014, p. 267-282.

KOSOFSKY SEDGWICK, Eve, *Touching Feeling : Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham, Duke's University Press, 2003, 208 p.

LARRUE, Jean-Marc, « Théâtre et intermédialité : rencontre tardive », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 12, 2008, p. 13-29.

MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, p. 9-27

MERCIER, André, « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », *Temps Zéro*, n° 2, 2009, en ligne : <<http://tempszero.contemporain.info/document393>>.

MÜLLER, Jurgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, 2006, n°16, p. 99-110.

NICOL, Brian, « Reading Paranoia : Paranoia, Epistemophilia and the Postmodern Crisis of Interpretation », *Literature and psychology*, vol. 45, n°1-2, 1999, p. 44-62.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, 151 p.

Annexes

1. Incipit de *Pourquoi Bologne* (Montréal, Le Quartanier, coll. « QR », 2013, p. 11-12.)

Dans l'espace intergalactique, là où il fait bon parfois se réfugier, notre vaisseau flotte au milieu des étoiles. J'approche du téléviseur et une voix grave dit :

– *Dans la futur, en l'an 2012, la guerre était commencée*

Une explosion secoue le bâtiment. Le capitaine s'écrie :

– *Quoi arrive?*

Le machiniste ne tarde pas à répondre :

– *Quelqu'un a mis nous sous la bombe !*

Je siffle un air léger et glisse une main dans a poche. Je saisis la dosette que m'a donnée le docteur Cameron, puis non, je la lâche.

Les yeux collés sur le téléviseur, je rassure le capitaine :

– *Nous avons signale. Écran primaire allume*

Le visage d'un nain se multiplie sur les écrans de la console. L'arrière-plan passe du bleu au rouge. Le commodore maléfique s'adresse à nous d'un ton narquois :

– *Messieurs, comment allez-vous? Toutes vos bases sont appartiennent à nous ! Vous êtes en chemin de destruction.*

Je tente d'avertir le capitaine, en criant à tue-tête pour que mes mots traversent l'écran. Je lui dis de ne pas céder au chantage du nain, que je suis en route avec des renforts. Mais je ne sis pas sûr qu'il m'entende et, comme de fait, l'instant d'après, il demande :

– *Quoi vous dites?*

Le commodore nous interrompt. Gracieux dans sa cape améthyste, qui lui donne un teint de cadavre, il lève les bras au ciel en s'adressant au capitaine, au machiniste et à moi :

– *Vous n'avez aucune chance de survivre, faites votre temps, ha ha ha ha...*

Ça ne va pas, j'angoisse. J'ai peur de mourir. Je ferme la télévision. Édouard m'appelle à ce moment-là

Index des figures

Figure 1



Image tirée de Flickr, en ligne < https://c1.staticflickr.com/3/2801/4243454539_42f2145a5d_b.jpg > (page consultée le 20 août 2016).

Figure 2

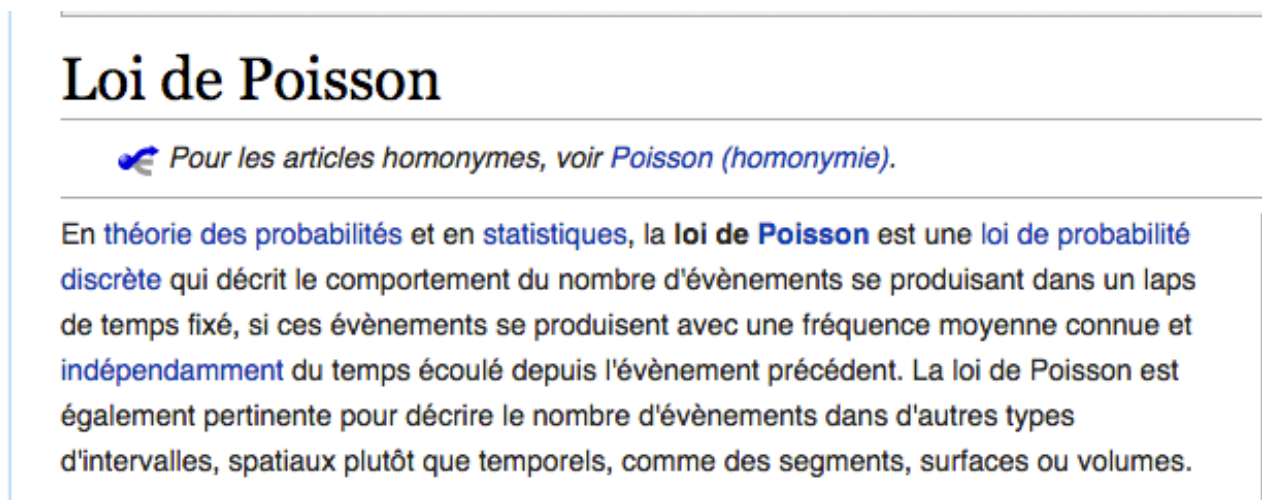
Capture d'écran de la page Wikipédia « Faux-texte », en ligne < <https://fr.wikipedia.org/wiki/Faux-texte> > (page consultée le 20 août 2016).

Figure 3



Capture d'écran d'un vidéo YouTube, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=jV8_FthGBKY> (page consultée le 20 août 2016).


Figure 4



Capture d'écran de la page Wikipédia « Loi de Poisson, en ligne : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_de_Poisson> (page consultée le 20 août 2016).

Figure 5

La stèle et son texte [modifier | modifier le code]



Texte latin	Traduction en français
D M	Aux Dieux Mânes
Ælia Laelia Crispis	Ælia Laelia Crispis
Nec uir nec mulier nec androgyna	Qui n'est ni homme ni femme ni hermaphrodite
Nec puella nec iuuenis nec anus	Ni fille, ni jeune, ni vieille,
Nec casta nec meretrix nec pudica	Ni chaste, ni prostituée, ni pudique
sed omnia sublata	Mais tout cela ensemble
Neque fame neque ferro neque ueneno	Qui n'est ni morte de faim, et qui n'a été tuée ni par le fer ni par le poison
Sed omnibus	Mais par ces trois choses
Nec coelo nec aquis nec terris	N'est ni au ciel, ni dans l'eau ni dans la terre
Sed ubique iacet	Mais est partout
Lucius Agatho Priscius	Lucius Agathon Priscius
Nec maritus nec amator nec necessarius	Qui n'est ni son mari, ni son amant, ni son parent
Neque moerens neque gaudens neque flens	Ni triste ni joyeux ni pleurant
Hanc nec molem nec pyramidem nec sepulchrum	Sait et ne sait pas pour quoi il a posé ceci

Capture d'écran de la page Wikipédia « Ælia Laelia Crispis », *Wikipédia*, en ligne : < https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%86lia_L%C3%A6lia_Crispis> (page consultée le 20 août 2016)

Figure 6

Google AI Capone Johnny Weissmuller watch

Web Images Videos News More Search tools

About 88,200 results (0.75 seconds)

Coral Gables Biltmore Hotel - Wikipedia, the free encyclopedia
en.wikipedia.org/wiki/Coral_Gables_Biltmore_Hotel ▾
 ... **Al Capone** and assorted Roosevelts and Vanderbilts as frequent guests. ... As many as three thousand would come out on a Sunday afternoon to **watch** the ... **Johnny Weissmuller**, prior to his tree-swinging days in Hollywood, broke the world ...
 You've visited this page 2 times. Last visit: 22/02/15

Johnny Weissmuller: The Ape Man and "King of Swimmers"
face2face.si.edu/.../johnny-weissmuller-the-ape-man-and-king-of-swimm... ▾
 Aug 9, 2012 - **Johnny Weissmuller** (1904–1984) captivated the American public ... a package was delivered to Weissmuller with an expensive **watch** and a note that read: "Thanks for taking care of my son. —**Al Capone**" (Weissmuller, 53).
 You've visited this page 2 times. Last visit: 22/02/15

History of The Biltmore | Hotel | The Biltmore Hotel in Miami
www.biltmorehotel.com/resort/history.php ▾
 Babe Ruth and Al Smith ... politicians like President Franklin D. Roosevelt to notorious gangsters like **Al Capone** – stayed at The Biltmore, ... Up to 3,000 spectators turned out on Sundays to **watch** synchronized swimmers, bathing ... Prior to his tree-swinging days in Hollywood, **Johnny Weissmuller** was a Biltmore swimming ...

One Night In The Biltmore Hotel's Famous Al Capone Suite ...
miami.curbed.com/archives/2014/05/19/the-biltmore.php ▾
 May 19, 2014 - **Al Capone** may or may not have even stepped onto the 13th floor. ... to say about the Biltmore that even mentioning that **Johnny Weissmuller**, ...

Capture d'écran d'une recherche Google (page consultée le 20 août 2016).

