



HAL
open science

Réflexions sur la matérialité

Lescouet Emmanuelle

► **To cite this version:**

| Lescouet Emmanuelle. Réflexions sur la matérialité. 2021. hal-03643899

HAL Id: hal-03643899

<https://hal.science/hal-03643899>

Submitted on 17 Apr 2022

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

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

Réflexions sur la matérialité

Merci à Marcello Vitali-Rosati sans qui cette réflexion n'aurait pas pris corps.

Le contenu, l'idée, et la forme, la matière, sont souvent opposés ou du moins étudiés comme deux choses distinctes. Je pourrais, à la suite de Derrida, parler de « logocentrisme » : seule l'idée compte. La matière importe peu et n'influe pas le contenu : elle ne serait que le vaisseau de la pensée. Cette opposition théorique pose question dans une recherche littéraire où le support, la réception et la forme sont étroitement intriqués. Sont-ils véritablement étudiables séparément ? Quels sont les liens, les implications de leurs combinaisons ?

Katherine N. Hayles nous le confirme, la physicalité de l'objet n'est pas une nouvelle problématique :

If books are seen only as immaterial verbal constructs, the rich potential of this interplay is lost. Literary critics have long accepted that form is content and content is form. Now Kaye wanted to shout, "Materiality is content, and content is materiality!" The artists' books had permanently changed her mental landscape—and her senses as well, including vision, tactility, smell, and PROPRIOCEPTION. (2002, 75)

Elle s'étonne, par ailleurs, que la matérialité ne soit pas plus au centre des études littéraires :

Why have we not heard more about materiality? Granted, there have been some promising beginnings and a host of materially-based studies in the emerging field of science studies. But within the humanities and especially in literary studies, there has traditionally been a sharp line between representation and the technologies producing them. Whereas art history has long been attentive to the material production of the art object, literary studies has generally been content to treat fictional and narrative worlds as if they were entirely products of the imagination. (2002, 19)

Aussi, dans le développement qui suit, je prendrai le point de vue d'une œuvre littéraire dans une acception assez large.

Tout d'abord, je mettrai en évidence qu'une matérialité est nécessaire à l'appréhension de l'œuvre ce qui, une fois cela établi, démontrera que l'incarnation est fondamentale dans l'expérience qui est faite de l'œuvre, et qu'elle détermine en partie la réception de cette dernière. Enfin, j'aborderai la problématique des formes littéraires ne pouvant exister que par l'emploi de certaines techniques.

Nous vivons dans un monde matériel, que ce soit un monde d'objets immédiatement tangibles ou d'objets immatériels stockés sur des serveurs et véhiculés à travers des câbles.

Cette cohabitation entre matériel et immatériel est d'ailleurs évoquée ainsi par Jay David Bolter :

Our technical relationship to the writing space is always with us as readers and writers. Literacy is, among other things, the realization that language can have a visual as well as an aural dimension, that one's words can be recorded and shown to others who are not present, perhaps not even alive, at the time of the recording. (2001, 16)

Pour qu'une œuvre existe, qu'elle soit perçue et donc expérimentée par un.e lecteur.ice/récepteur.ice : elle doit être incarnée. Il faut donc une manière d'entrer en contact avec elle. Et si ce procédé a longtemps été l'impression sur du papier, il peut aujourd'hui se faire par diverses méthodes, tant sur des murs, par peinture ou projection, sur des écrans divers, sur tissus, etc. ; une incarnation soulignée par Christina Haas reprise par Jay David Bolter :

As Christina Haas (1996) puts it: "Writing is situated in the material world in a number of ways. It always occurs in a material setting, employs material tools, and results in material artifacts". (Haas, 1996 ; Bolter 2001, 17)

C'est donc un fait concret et tangible : la pensée a besoin d'un support pour se construire. Si l'on suit l'image romantique, l'écrivain.e a besoin de nombreux

brouillons, il lui est nécessaire de poser sur le papier sa pensée pour qu'elle puisse prendre corps (Bolter 2001, 33).

D'ailleurs, tous les arts ont une notion de labeur : les esquisses sont essentielles aux tableaux comme aux sculptures, les rushes sont indispensables au montage d'un film. Ces étapes impliquent la mise en jeu de la matérialité, de la plasticité même du monde matériel. Elles sont donc nécessaires pour apprendre à dompter cette matérialité, et ainsi parvenir à l'œuvre qui a été imaginée.

Jay David Bolter le résume assez bien :

In the act of writing, the writer externalizes his or her thoughts. The writer enters into a reflective and reflexive relationship with the written page, a relationship in which thoughts are bodied forth. Writing, even writing on a computer screen, is a material practice, and it becomes difficult for a culture to decide where thinking ends and the materiality of writing begins, where the mind ends and the writing space begins. With any technique of writing—on stone or clay, on papyrus or paper, and on the computer screen—the writer may come to regard the mind itself as a writing space. The behavior of the writing space becomes a metaphor for the human mind as well as for human social interaction. (2001, 13)

Mais avant même d'appréhender cette signification du texte, notre expérience du monde se doit de passer par nos propres sens, outillés ou non. Si nous ne pouvons encore appréhender le partage télépathique, il est indispensable de trouver des moyens de faire passer – je l'emploie ici dans son sens premier, de passage, de transmission – la pensée d'un.e individu à l'autre. Pour cela, il faut une trace de cette pensée, et plus encore, une trace compréhensible, partageable et durable.

Cette inscription doit être perceptible par les sens de cet *autre* qui est à atteindre. Reprenons deux observations d'Espen Aarseth, je traduis :

Alors, qu'est-ce qu'un texte ? Ou, quelles sont les circonstances qui nous permettent de décrire un certain objet comme un texte ? Cette question est à la fois facilitée et entravée par le fait qu'il n'existe pas de définition universelle du texte. Les disciplines, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la

théorie littéraire, attachent différentes significations à ce mot, mais la situation exige une définition très pragmatique et large, une définition qui révélera, plutôt qu'elle n'obscurcira, tout défaut inhérent. Un texte, donc, est tout objet dont la fonction première est de relayer une information verbale. Deux observations découlent de cette définition : (1) un texte ne peut fonctionner indépendamment d'un support matériel, ce qui influence son comportement, et (2) un texte n'est pas égal à l'information qu'il transmet. L'information est ici comprise comme une chaîne de signes, qui peut (mais ne doit pas) avoir un sens pour un observateur donné. (1997, 62)

Cette interdépendance entre texte et support d'inscription est d'ailleurs très justement soulignée par Katherine Hayles, et je traduis :

Dans les livres imprimés, les mots sont évidemment des inscriptions, car ils prennent la forme de marques d'encre imprimées sur le papier. L'ordinateur peut également être considéré comme une technologie d'inscription, car il modifie les polarités électriques et établit une corrélation entre ces modifications et le code binaire, les langages de haut niveau tels que C++ et Java, et les faisceaux de phosphore du tube cathodique. Pour être considéré comme une technologie d'inscription, un dispositif doit provoquer des changements matériels qui peuvent être lus comme des marques. (2002, 24)

Ces « marques lisibles » sont ce qui forme le texte, ce qui, au-delà du code informatique ou de la technique qui peut permettre l'impression ou l'affichage, permet *le lisible*.

Le texte, et l'expérience que nous pouvons en faire passeront tout d'abord par la vue, donnant une importance toute particulière, j'y reviendrai, à l'édition et aux divers gestes graphiques qui peuvent l'accompagner, mais aussi au poids du support, à son épaisseur, etc.

Mais en ce qui concerne la lecture, c'est bien la vue qui est principalement mise en jeu ; ou le touché, pour le braille. Toutefois, ce n'est pas le seul sens convoqué. Dans les œuvres numériques de mon corpus, des parties audios vont être incluses, tandis que d'autres impliqueront de la manipulation et/ou des questions d'équilibre et

d'espace, convoquant des sens et des situations ainsi qu'une interprétation et des analyses des stimuli variés.

L'écriture met également en jeu des outils, comme toute autre trace humaine : plume sur parchemin, stylo sur papier ou clavier pour l'écran. Le livre papier ne fait pas exception à cette règle. Je reprends ici l'affirmation de Michel Porchet :

C'est devenu un lieu commun que d'affirmer que la manipulation du livre fait appel aux cinq sens (la vision de la double page, le bruit de la page que l'on tourne, l'odeur du papier et de l'encre, le goût du doigt que l'on mouille pour tourner la page, le toucher du papier). (2007, 191)

Le livre en tant qu'objet nous est familier, avec des codes forts, ancrés au fil du temps. Nous connaissons depuis notre plus jeune âge, et les bancs de l'école, ces objets rectangulaires remplis de pages. Nous en avons une appréhension apprise et acquise : nous savons où trouver les divers éléments de paratextes, nous savons chercher la table de matière au début ou à la fin de l'ouvrage.

Comme l'explique Alessandro Ludovico, le livre a sans doute trouvé sa forme optimale, et s'est ainsi stabilisé autant dans la forme de son contenu que dans sa forme objectale (2016, 7).

De la même manière, la lecture, comme toute autre pratique esthétique, est construite sur des codes et une forme de répétition : par un apprentissage par la théorie, mais aussi, par le saisissement et l'expérimentation à la première personne. Cette pratique ne peut prendre forme, ne peut se concrétiser qu'au travers de la matérialité et de la manipulation des œuvres (Hayle 2002, 7).

Ce sont tous ces paramètres, et bien d'autres, qui entrent en jeu dans la réception et l'expérience qui peut être faite de l'œuvre en question. C'est ainsi que je me rallie à l'affirmation de Guglielmo Cavallo et de Roger Chartier :

Le « même » texte, fixe dans sa lettre, n'est pas le « même » si changent les dispositifs du support qui le transmet à ses lecteurs, à ses auditeurs ou à ses spectateurs. (2001, 345)

Mais aussi de Michel Porchet, quand il affirme :

Le passage de la langue énoncée, fugitive, à son inscription sur une surface se fait par un code qui est toujours une combinaison entre les possibilités de la surface d'inscription et les traits retenus pertinents de la langue, ceci en fonction du destinataire du message à transmettre. Il n'est pas équivalent d'écrire sur une galette d'argile, sur un parchemin, de graver des symboles sur une pierre ou sur un poinçon de typographe. Il n'est pas équivalent de tenir un registre administratif ou de graver la loi divine ou les mérites d'un grand prince. (2007, 189-190)

Ainsi, si chaque processus de création apporte ses contraintes, ce sont aussi ses intermédiaires et ses étapes qui façonnent particulièrement le texte : la succession de brouillons nécessaires à l'établissement du texte imprimé, leurs diverses relectures et les influences que de possibles relecteur.ice.s ou éditeur.ice.s ont pu leur apporter, les éventuelles interférences des compositeurs typographiques et des variations entre les copies sont des exemples déjà anciens. L'inscription dans un marché et dans la nécessité de ventes d'un genre ou d'une collection, la réponse à l'horizon d'attente en général, tant par le paratexte que par la construction du texte même, par sa médiatisation et ses modes de circulation, en sont des exemples plus contemporains.

La lecture sera ici étudiée uniquement comme le moyen de prendre connaissance de l'œuvre en question, j'y reviendrai en réponse à la question de Bertrand Gervais. Je n'aborderai pas ici le détail de ses implications littéraires et culturelles, pour me concentrer sur son aspect physique, matériel.

La lecture n'est pas une constante. Nous pourrions le démontrer aux côtés de Guglielmo Cavallo et Roger Chartier, mais prenons le résumé de Marielle Macé :

Les historiens ont montré combien l'acte de lecture n'est pas un invariant. Il n'a cessé de changer dans le temps, et il varie selon les sociétés ou les âges de la vie autant que les façons de se mouvoir, de regarder ou de sentir. À chaque période, pour chaque groupe, la relation à l'écrit s'effectue à travers des gestes, des techniques et des manières d'être particulières. Les enjeux de la

lecture ont profondément évolué à mesure que se transformaient les supports, les rituels de la transmission et de l'interprétation, la force de cadrage des genres littéraires et des effets de communautés, l'intensité de la lumière domestique ou le poids des livres... (2011, 39)

Or, si l'acte même de rencontre entre l'œuvre et son public change, cette dernière est fondamentalement différente. Nous pouvons, en qualité de lecteur.ice, en référer à nos expériences intimes pour le sentir intuitivement : selon ce que nous avons concrètement en main, notre rapport à la proposition sera différent.

Un même texte lu dans un in-folio illustré, dans son édition poche ou sur un téléphone intelligent offrira un moment de lecture différent. Comme l'exprimait Marielle Macé dans la citation précédente, les gestes mis en pratiques pour lire ou expérimenter une œuvre varient selon son support. Or, les gestes sont la traduction de l'implication du corps du.de la lecteur.ice envers l'œuvre. La réception passe forcément par l'actualisation intime, physique et par l'inscription dans la syntaxe gestuelle personnelle de chacun.e (Citton, 2012). Un petit format blotti au creux des mains ne permet pas le même déploiement qu'un grand format pouvant offrir un gris de texte ouvert, des illustrations, etc. D'ailleurs, pour les études vidéoludiques, Mathieu Tricot place l'œuvre dans l'espace entre le.a joueur.se et le support matériel de sa réalisation.

Cette inclusion de l'entre-deux semble primordiale pour la compréhension des œuvres littéraires également. Elles comprennent leurs matérialités et le.a lecteur.ice, certes, mais aussi l'espace reliant les deux et permettant l'inscription de la manipulation. L'actualisation physique de l'œuvre permettant son actualisation intellectuelle (Eco, 1989).

Car chaque médium a son propre langage (Ryan 2001, 12), et par là même, génère ses propres attentes, mais aussi ses propres habitudes auctoriales. Je prends ici un exemple concret : chaque œuvre numérique peut faire appel à des langages de programmation particuliers, entraînant des contraintes et des manières de formuler, et donc de réaliser par l'inscription, différentes. Cette façon d'agir sur les possibles de l'œuvre influence forcément son résultat final. Plus largement, chaque moyen

d'expression a ses propres connotations et symboliques autant que ses contraintes et implications formelles : par le jeu avec ces données, chaque œuvre vient s'inscrire à la fois dans la continuité historique des techniques, mais ajoute aussi au propos et à la représentation des médiums. Le jeu avec les contraintes a toujours été un des moteurs créatifs : les expérimentations de l'OuLiPo en sont sans doute un des exemples le plus parlants.

Quant à la question de l'éditorialisation et de ses possibles, elle est particulièrement prégnante sur les plateformes de publication en ligne et les CMS : s'ils sont plus simples d'usage d'un premier abord, ils conditionnent et norment fortement les contenus. Par exemple, Twitter, par la proposition de publier des textes de moins de 280 caractères, pose une limite claire et forte.

Les évolutions formelles ont apporté des changements dans les structures et les formes littéraires, et ce, quelle que soit l'époque concernée. Le passage du volumen au codex a initié le développement de l'organisation tabulaire ; l'explosion des moteurs de jeu a permis l'établissement d'une lecture environnementale, ce qui demeurait impossible sans des outils adaptés permettant la programmation de ces espaces et l'inscription du texte et des narrations. L'exploration de MUD (multi-user donjons) ou MOO (synchronic role-playing games) n'est devenue possible que quand la matière textuelle a pu être modelée en environnement, en possibles d'espace et d'avatars ; uniquement, aussi, quand l'interaction est devenue possible entre l'œuvre et son lecteur.

Mais si les techniques contraignent la production, cette dernière met également à profit l'évolution des possibles. Si les rouleaux impliquaient une continuité dans l'appréhension de la matière textuelle qu'ils renfermaient, le passage au codex a permis l'indexation de ce contenu et des propositions tabulaires. Si le possible n'était pas induit directement par le changement de support, il en est devenu une récurrence, comme les liens cliquables le sont devenus pour le numérique, par exemple. L'exploitation de nouvelles techniques rendent possible des propos nouveaux, ou du moins, des expressions nouvelles : certaines mises en espaces ou certaines œuvres avec des formats particuliers ne seront possibles que s'il est

concrètement possible de convoquer, d'adapter ou de créer le processus technique pour les inscrire dans le monde.

À l'inverse, certaines œuvres ne sont pas réalisables sans le support technique qui les sous-tend. Il est nécessaire d'avoir la possibilité concrète technique pour réaliser l'œuvre, pour que la forme participe du propos. Aucune idée non matérielle ne pouvant être transmise, la transmission et sa matérialité même participe de l'œuvre et de son expérience.

Je souhaiterais m'arrêter sur quelques exemples de ces variations pour la réception de l'œuvre. Nombres d'œuvres sont disponibles sur smartphones et sur consoles de jeu, pensons principalement aux visuels novels, mais aussi à des propositions applicatives telles *Burly Men at Sea* ou encore *Mutazione*, des notifications comme *a normal lost phone*, *Hanna la rouge* ou *enterre-moi mon amour*.

La lecture sur un objet fixe, branché à un grand écran et destiné au divertissement principalement par le jeu vidéo placera le.a lecteur.ice dans une position différente de la même lecture sur un objet aussi intime que son smartphone. Un appareil qui sert à tout au travers de la vie quotidienne, mais qui est aussi le lieu des conversations intimes, de la mémoire immédiate et des souvenirs photographiques.

Je pense, par exemple, à la lecture d'une notification, dont la forme même induit un étalement en temps réel à travers des jours, voire des semaines, et implique des interactions régulières et une attention plus constante, ce qui montre à nouveau que l'investissement du smartphone peut, dans ses habitudes d'utilisation et donc dans les gestes convoqués, changer le mode de lecture et donc de réception de l'œuvre.

Car c'est cette différence de support qui amène une différence dans les temps possibles. Nous verrons plus loin que le critère d'action séparée, d'action non incluse dans les activités quotidiennes et à laquelle une plage horaire est consacrée est un critère de reconnaissance du jeu. Cependant, pour les objets qui m'intéressent ici, la question se pose de savoir si, sur un ordinateur ou une console de salon, cette non-continuité est envisageable.

Si toute œuvre a un rapport intime au matériel, il est possible de retourner la problématique comme, par exemple, imaginer que la forme matérielle soit toujours modelée sur les possibles imaginés par le.a créateur.ice, permettant ainsi, par la diversification des formes et des possibles, d'établir un rapport signifiant entre l'incarnation et le propos. Les propositions numériques ont souvent cette force, par l'extension des possibles, autant des mondes programmables que dans la diversité des formes vraisemblablement réalisées par le code et son langage en creux, comme caché à travers le texte. Il est alors concevable, même dans les limitations des connaissances techniques de chacun.e, d'explorer des possibles divers et véritablement en adéquation avec les réflexions de chaque projet.

Toutefois, cet espoir amène la question de l'ouverture de la technologie et des littéracies qui l'accompagnent. Pour qu'il soit envisageable pour les créateur.ice.s d'incarner leurs mondes possibles dans les matérialités numériques, il faut au préalable que les techniques soient accessibles.

Bibliographie

Aarseth, Espen. 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Agamben, Giorgio. 2014. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Traduit par Martin Rueff. Rivage Poche / Petite Bibliothèque. Paris: Payot & Rivages.

Bolter, Jay David. 1991. « Writing as technology ». In *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, 14-26. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

Cavallo, Guglielmo, et Roger Chartier, éd. 2001. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Points Histoire 297. Paris: Éd. du Seuil.

Citton, Yves. 2012. « Qu'est-ce qu'un geste ? » In *Gestes d'humanités: anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, 27-58. Collection: Le temps des idées. Paris: Armand Colin.

Eco, Umberto. 1989. *Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs = Lector in fabula*. Paris: Le Livre de poche.

- Galloway, Alexander R. 2012. « The Computer as a Mode of Mediation ». In *The interface effect*, 1-24. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity.
- Guillaud, Hubert. 2010. « Qu'est-ce qu'un livre à l'heure du numérique ? » In *Read / Write Book. Le livre inscriptible*, édité par Marin Dacos, 49-64. Marseille: Cléo.
- Hayles, Katherine. 2002. *Writing Machines*. Mediawork Pamphlet. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Hottois, Gilbert. 1984. « Le règne technique ». In *Le signe et la technique : la philosophie à l'épreuve de la technique*, 133-95. L'invention philosophique. Paris: Aubier.
- Ludovico, Alessandro. 2016. *Post-digital print: la mutation de l'édition depuis 1894*. Traduit par Marie-Mathilde Bortolotti. Paris: B42.
- Macé, Marielle. 2011. *Façons de lire, manières d'être*. NRF essais. Paris: Gallimard.
- Martin, Henri-Jean, et Bruno Delmas. 1996. *Histoire et pouvoirs de l'écrit*. Bibliothèque de L'Évolution de l'Humanité. Paris: Albin Michel.
- Porchet, Michel. 2007. « Appareil et phénoménalité ». In *Appareil et intrmédialité*, édité par Jean-Louis Déotte, 189-206. Paris: L'Harmattan.
- Rosenthal, Olivia, et Lionel Ruffel. 2010. « Introduction ». *Littérature* 4 (160): 3-13.
- Ryan, Marie-Laure. 2001a. « the Text as World ». In *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, 89-114. Baltimore: John Hopkins University Press.
- . 2001b. « Beyond Myth and Metaphor – The case of narrative in digital media ». *Game Studies* 1 (1). <http://gamestudies.org/0101/ryan/>.
- Vandendorpe, Christian. 1999. *Du papyrus à l'hypertexte: essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris: La Découverte.