La lecture au prisme de la simultanéité

Autor(en): **Kondrat, Marie**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2020)**

Heft 49: **L'actif relationnel des langues, littératures et cultures = Das Relationspotential von Sprachen, Literaturen und Kulturen = The relational dynamics of languages, literatures and cultures**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006356

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Marie Kondrat

La lecture au prisme de la simultanéité

The development of extended and multimedia narrative forms has changed our conception of reading. When we read or watch a text, we realize that surrounding elements are just as important as those placed at the center of our attention. Based on two case studies, a webdocumentary entitled *Prison Valley* and the concept of *hyper reading* elaborated by N. Katherine Hayles, this article demonstrates how simultaneity turns out to be a determining parameter in the reception of non-linear narrative forms. By accentuating the spatial aspect of the page/screen, simultaneity crystallizes the two fundamental components of the *contemporary*, which are differentiation and contiguity, within the limits of the individual reading experience. What I call "simultaneous reading" becomes thus a laboratory to fully grasp the heterogenous nature of the *contemporary*, in both its subjective and its paradigmatic dimensions.

L'essor des formes narratives fondées sur l'extension et la multiplication modifie profondément notre conception de la lecture. Il suffit de penser aux œuvres multimédia dont la structure en hyperliens et l'hybridité des matériaux favorisent des extensions du support, ou encore aux phénomènes de sérialité dont le principe de dérivation à travers les mondes fictionnels s'accompagne souvent du changement de médium. La configuration matérielle de telles formes narratives étendues nous oblige à considérer des éléments d'à-côté, non pas au sens métaphorique du terme mais bien dans leur présence perceptible et contiguë. Dans ces conditions, l'expérience de la lecture pourrait être décrite dans les termes suivants : tandis que le sujet lit ou regarde une œuvre, il se rend compte que d'autres éléments environnants sont tout aussi importants que ceux placés au centre de son attention.

En faisant ces observations, je ne cherche pas à intégrer au sein des études littéraires ce que les psychologues ont identifié comme le syndrome de *fear of missing out.*[1] Si la surproduction culturelle s'est déjà imposée comme un constat et a même donné lieu à des prévisions catastrophistes sur la saturation par des objets culturels, une certaine pensée critique de ces dernières années s'est tournée plutôt vers le problème de la réception de ces objets dans le but

1 Ce concept désigne, dans le contexte de réseaux sociaux, une peur envahissante de manquer un événement important et de laisser les autres utilisateurs en profiter, et qui se traduit par un désir de rester constamment en ligne. Andrew K. Przybylski, Kou Murayama, Cody R. Dehaan, Valerie Gladwell, « Motivational, emotional, and behavioral correlates of fear of missing out », *Computers in Human Behavior*, July 2013, vol. 29, p. 1841-1848.

de dépasser les préjugés sur les effets néfastes des industries culturelles sur nos facultés imageante et cognitive.[2] Reste encore à circonscrire les modalités de ces formes de réception émergeantes qui s'éloignent de la conception profonde et linéaire de la lecture, traditionnellement associée au livre imprimé, et qui fonctionnent plutôt selon le principe de sélection. D'où ma conviction sur le rôle décisif joué par les éléments marginaux, dû non pas tant à leur contenu sémantique interne qu'au fait même de leur présence et à leur disponibilité à être convoqués à tout moment dans le processus de la lecture. Le manque devient dès lors un paramètre clé du geste herméneutique.

Ce régime de lecture qui engage une logique spatiale au même titre que temporelle, et que je propose d'appeler « simultané », ne permettrait-il pas justement de rendre compte de l'environnement abondant en objets culturels, sans pour autant condamner leurs interférences comme étant par essence distrayantes voire aliénantes ? La lecture en régime simultané pourrait ainsi devenir un laboratoire des questionnements sur le contemporain[3] comme mode de coexistence des facteurs culturels qui participent de la reconfiguration du champ littéraire dans son ensemble. Tout en relevant de la temporalité psychologique et individuelle associée à l'expérience esthétique, la lecture se présenterait comme un moyen d'engager une discussion sur le contemporain au-delà de ses dimensions purement chronologique et objectivable, pour penser cette catégorie dans ses manifestations à la fois subjective et paradigmatique.

Le contemporain *vs* le simultané

Avant de poursuivre cette réflexion sur l'intérêt de confronter le concept de contemporain et la lecture en régime simultané, je voudrais rappeler pourquoi les termes de contemporain et de simultané ne doivent pas être pris pour des synonymes.

D'abord, du point de vue étymologique, le contemporain est un attribut qui renvoie à une qualité d'objet étant du même temps qu'un autre objet, ce trait étant marqué par le préfixe « *cum* ». Tandis que le simultané provient du latin *simultas* (rivalité, compétition) et désigne plutôt la relation entre ces objets, d'où le terme de « simultanéité » pour parler d'une dynamique qui s'installe entre eux. Précisons que *simultas* a pour étymon *simul* qui signifie

2 Les travaux d'Yves Citton manifestent exemplairement de cette tendance, en particulier *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014. J'y reviendrai.

3 Le présent article est issu d'une communication prononcée à la 12ème rencontre du Programme doctoral « Littérature générale et comparée », *Présent, contemporain, actualité* : questionner les *‹ présents › d'une littérature du présent*, organisée par Emily Eder et Sophie Jaussi à l'Université de Fribourg, le 20 avril 2018.

« ensemble, à la fois, de compagnie »[4] ; cela fait admettre un terrain de provenance commun entre les objets autonomes et concurrents qui composent la relation de simultanéité.

En outre, le contemporain et le simultané ont eu des trajectoires séparées dans l'histoire des idées, et notamment dans la théorie de l'art. La construction[5] du contemporain est indissociable des transformations institutionnelles et sociétales qui suivent la Seconde Guerre mondiale : ayant exprimé une volonté de consolider les tendances du décentrement géopolitique et critique de l'époque, les penseurs du contemporain l'ont érigé comme une alternative cohérente aux termes de « moderne » et de « post-moderne » qui, par leur histoire conceptuelle, renvoyaient aux cultures occidentales dominantes. C'est dans cette visée que les propositions théoriques les plus audacieuses ont fait du préfixe « *cum* » du contemporain un instrument de disjonction des temporalités, afin de penser celles-ci dans leur hétérogénéité et dans un certain anachronisme. Ces propositions ont ouvert par la suite tout un volet de réflexion sur le contemporain dans sa portée structurelle, comme étant à la fois profondément réflexif – Agamben écrit bien qu'on peut haïr son époque mais on ne peut ignorer qu'on lui appartient irrévocablement[6] – et profondément centrifuge, soit apte à établir des liens hétéroclites et à créer des formes d'incompatibilité. Tout l'intérêt épistémologique du contemporain doit précisément à cette tension.

La simultanéité, en revanche, a été formalisée avant tout comme une notion de poétique.[7] Vers la fin du XIXe et au début du XXe siècles, elle a servi de principe de base à la synesthésie symboliste, tout comme aux peintres autoproclamés simultanéistes qui cherchaient à réunir des instants successifs dans un seul espace pictural. La chronophotographie a concrétisé encore

---

4 Henri Stappers, *Dictionnaire synoptique d'étymologie française, donnant la dérivation des mots usuels classés sous leur racine commune et en divers groupes : latin, grec, langues germaniques, celtique...*, Paris, Larousse, 1900, p. 283.

5 Car c'est bien d'une construction qu'il s'agit, voire même d'une « fiction » si l'on suit les réflexions de Peter Osborne consacrées à la distinction entre le moderne et le contemporain. Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London, Verso Books, 2013, p. 18. La dimension construite du contemporain est également au centre de deux ouvrages signés par Lionel Ruffel : Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?* Nantes, C. Defaut, 2010 et Lionel Ruffel, *Brouhaha : les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.

6 « Un homme intelligent peut haïr son époque, mais il sait en tout cas qu'il lui appartient irrévocablement. Il sait qu'il ne peut lui échapper ». Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?* trad. Maxime Rovere, Paris, Rivages, 2008, p. 9.

7 Cela dit, chez Kant la simultanéité, définie comme « l'existence du divers dans le même temps », est placée dans le cadre de la théorie de la connaissance. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, trad. avec notes André Tremesaygues et Bernard Pacaud, préf. Charles Serrus, Paris, PUF, 2004, p. 195.

davantage l'idée de déstructuration des objets en donnant à voir l'ensemble des composantes de la synthèse perceptive sur un support unique. C'est à la même époque, en 1922, que paraît *Durée et simultanéité* de Henri Bergson, ouvrage dans lequel il critique le postulat de l'unité de l'espace-temps soutenu par la théorie de la relativité et l'approche du temps avec des critères de l'espace. Bergson propose d'établir la simultanéité comme moyen à la fois de séparation et d'articulation de l'espace et du temps : il la définit comme une « possibilité pour deux ou plusieurs événements, situés en des points divers de l'espace, d'entrer dans une perception unique et instantanée ».[8]

Quant au domaine littéraire, la simultanéité a été conçue surtout en relation avec la temporalité du récit, soit au niveau de la syntaxe (procédés de juxtaposition, comme la parataxe), soit sur le plan narratif (par exemple, un monologue intérieur qui enchâsse une temporalité mentale dans une temporalité collective). La mise en mots de la simultanéité repose souvent sur un procédé de montage qui fait accumuler plusieurs coupes temporelles dans un cadre défini, comme s'il était un espace unifié.[9] Appliquer la notion de simultanéité à l'écriture revient ainsi à relier la spatialité du support à la perception homogène du récit. Cela dit, en poésie la simultanéité peut s'incarner aussi sur le plan du signifiant, comme c'est le cas de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* de Blaise Cendrars, « Premier Livre Simultané »[10] publié sous la forme d'un dépliant illustré par Sonia Delaunay. La simultanéité s'y manifeste comme une relation de contraste entre l'aspect sonore et typographique du texte de *La Prose* et le travail visuel, des « couleurs simultanées », de la peintre.

Pensée comme relation entre les objets appartenant à des temporalités distinctes, bien que contigües et voisines par leur situation matérielle, la simultanéité n'est donc pas en opposition avec la tendance de décentrement propre au contemporain. Parce qu'elle accentue la dimension spatiale du support (texte, page ou écran), la simultanéité permet en outre de concrétiser les deux composantes fondamentales du contemporain, la différenciation et le voisinage. C'est dans ce sens-là que la simultanéité s'avère être un paramètre

8 Henri Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, Presses universitaires de France, 1968, p. 36.

9 Au sujet de la simultanéité dans le domaine littéraire, voir ce texte introductif de Marie-Helène Boblet-Viart et de Dominique Viart, « Ésthétiques de la simultanéité » dans Dominique Viart (éd.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité : Galsworthy, Musil, Döblin, Dos Passos, Valéry, Simon, Butor, Peeters, Plissart*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 19-46.

10 Sur la genèse simultanéiste de cette collaboration, ainsi que les polémiques qu'elle a pu susciter à son époque au sujet de l'esthétique moderne, on peut renvoyer à cette étude d'Antoine Sidoti, *« La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France », Blaise Cendrars-Sonia Delaunay : genèse et dossier d'une polémique : novembre-décembre 1912-juin 1914*, Paris, Les Lettres modernes, 1987.

déterminant de la réception des formes narratives étendues : elle fait se cristalliser la pensée du contemporain dans les limites de l'expérience de la réception. J'examinerai cette hypothèse d'abord dans une perspective poétique, à l'exemple d'un webdocumentaire et de son dispositif de lecture-visionnage, puis dans une perspective théorique en analysant la démarche de N. Katherine Hayles, lectrice dans des environnements dits saturés, et son concept d'*hyperlecture*.

Poétique de la simultanéité : le genre webdocumentaire

Le webdocumentaire est un genre narratif récent diffusé sur Internet et composé de séquences vidéo, de forums, de textes et de documents visuels.[11] Les captures d'écran reproduites à la page suivante[12] (*Illustration 1*) proviennent de *Prison Valley. L'industrie de la prison*, réalisé en 2009 par David Dufresne et Philippe Brault. Dans ce webdocumentaire, les réalisateurs dénoncent l'étendue industrielle du système carcéral en Colorado, où la seule ville de Cañon City compte une douzaine de prisons. La critique du système pénal abusif s'accompagne d'une exploration des structures de profit générées par l'hyper-incarcération. Ainsi les passages entre les plans subjectifs sur les paysages de la vallée, les décadrages sur l'architecture panoptique des lieux de détention et les arrêts sur image dans la chambre isolée du motel *Riviera* suggèrent à quel point les prisons constituent les piliers de l'économie locale.

La dimension interactive est inhérente au dispositif de *Prison Valley* : l'internaute doit s'enregistrer au motel pour poursuivre sa navigation puis, étape par étape, prendre des décisions pour parcourir les séquences et découvrir les témoignages de différents acteurs de l'industrie carcérale. Cette technique de sérialisation goutte à goutte[13] dicte en majeure partie la réception du webdocumentaire. Par exemple, des blocs de textes numériques apparaissent au fur et à mesure tout au long du visionnage, or il arrive qu'ils soient cachés. Il faut alors visionner un autre passage pour pouvoir accéder à l'élément souhaité. Des *stimuli* en forme de « Bonus » (*Illustration 2*) signalent la disponibilité d'un document à la lecture, parallèlement au visionnage de la

11 Voir le numéro « Nouvelles formes audiovisuelles documentaires » de la revue *Entrelacs* [En ligne], n° 12, 2016, consulté le 29 janvier 2020. URL : http://journals.openedition.org/entrelacs/1703

12 Tous droits réservés pour l'ensemble des illustrations reproduites. *Prison Valley*, réalisé par David Dufresne et Philippe Brault. Une coproduction *Arte France* et *Upian.com*, avec le soutien du CNC http://prisonvalley.arte.tv

13 *Drop-by-drop serialisation*, en anglais. Eva Domínguez, « The documentary as a digital experience », *Lavanguardia*, 22 décembre 2010, consulté le 27 mai 2020. URL : http://blogs.lavanguardia.com/thefourthbit/the-documentary-as-a-digital-experience/

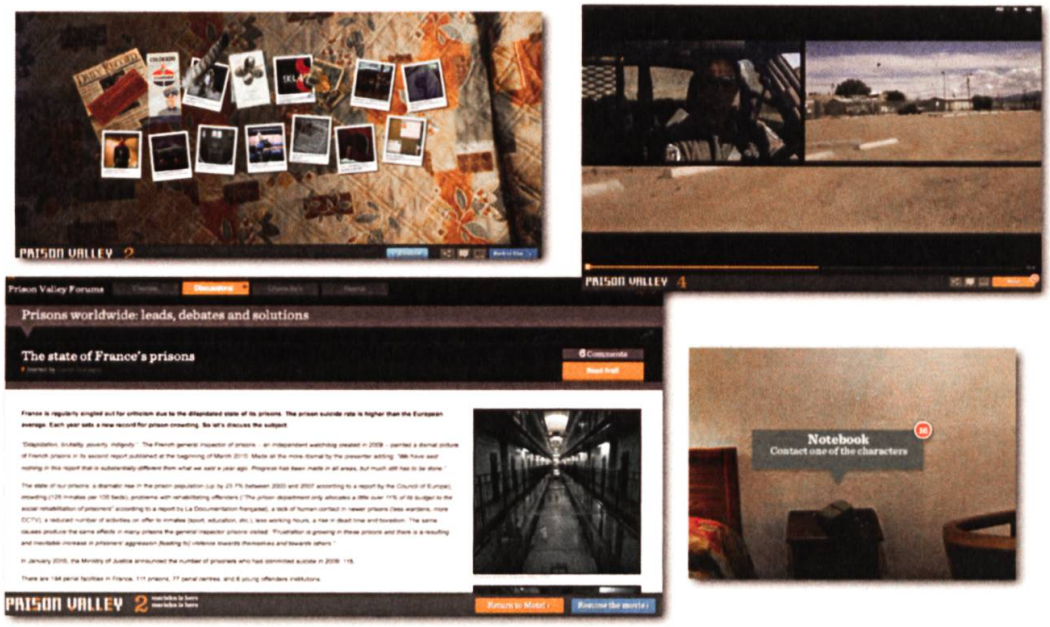

Illustration 1

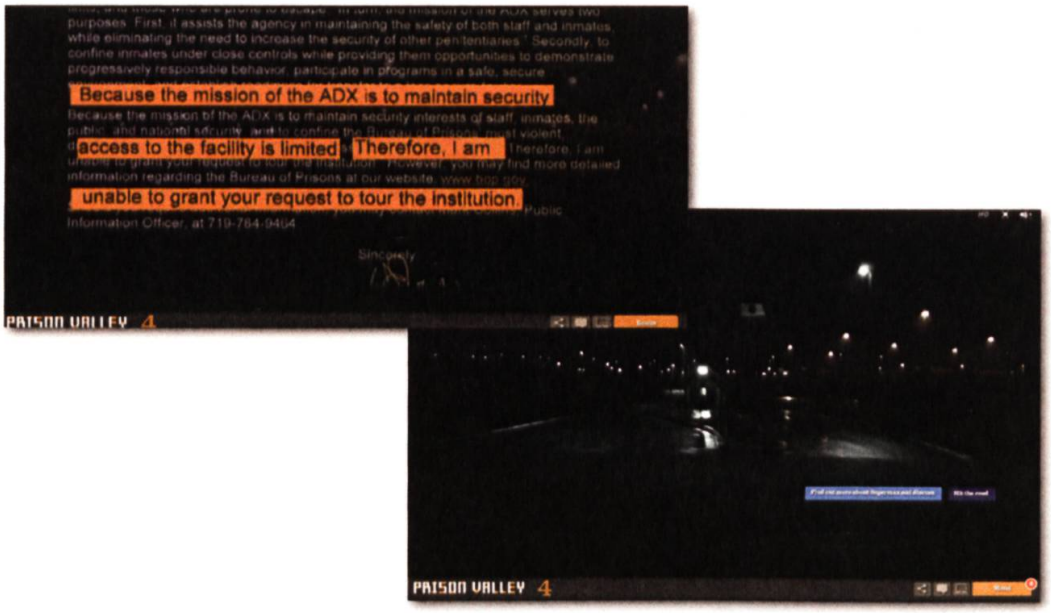

Illustration 2

séquence. L'internaute est ainsi engagé·e à poursuivre son investigation aux côtés des documentaristes pour aller à la rencontre de leurs interlocuteurs.

Certes, cette composition hypertextuelle[14], caractéristique de toute la littérature numérique, peut être interprétée comme favorisant une navigation

14 Provenant de la typologie genettienne des relations intertextuelles, la notion d'hypertexte a été reprise en informatique pour désigner des liens entre les pages web,

Illustration 3

frénétique, superficielle et parasitée, et provoquant une distraction permanente de l'attention. Mais ce type de dispositif donne aussi à envisager d'autres modes de lecture que la lecture fondée sur le principe de succession.[15] La nouveauté de la lecture sur l'écran réside dans une possibilité d'accumuler des temporalités internes à chaque onglet séparé au sein d'un seul espace, virtuel mais délimité. La disposition des portions narratives à forte proximité encourage l'internaute à faire des bifurcations (*Illustration 3*) en vue d'une délinéarisation[16] du récit. Même si les hyperliens entretiennent le potentiel aléatoire de la lecture, rien ne les prédispose automatiquement à

---

des hyperliens. Voir le chap. I de Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7-14, ainsi que le texte de Bertrand Gervais, « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité », dans *Les défis de l'édition à l'ère de l'hypertexte*, Lyon, ENSSIB, 2004, p. 49-68, consulté le 16 novembre 2019. URL : http://oic.uqam.ca/en/publications/naviguer-entre-le-texte-et-lecran-penser-la-lecture-a-lere-de-lhypertextualite

15 Déjà dans son essai « La littérature et l'espace », Genette appelait à prendre de la distance avec la lecture dite successive, lorsqu'il faisant remarquer que « [...] l'espace du livre, comme celui de la page, n'est pas soumis passivement au temps de la lecture successive, mais [...] il ne cesse de l'infléchir et de le retourner, et donc en un sens de l'abolir ». Gérard Genette, « La littérature et l'espace », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 45-46.

16 Bruno Bernard emploie cette notion pour parler de la fragmentation du discours propre au genre webdocumentaire. Bruno Bernard, « Webdocumentaire

la désorientation. Tout au contraire, la dimension interactive contribue à la cohésion du récit, puisque chaque session se construit par des gestes choisis et pondérés de l'internaute. Le webdocumentaire est donc dotée d'une dimension ergodique[17] forte, dans la mesure où sa lecture-visionnage repose sur un investissement considérable du sujet de la réception. En effet, le dispositif de *Prison Valley* ne permet pas de choisir plusieurs voies de navigation à la fois, ni de les croiser entre elles. La section « Forum », encore plus que celle de « Souvenirs et documents », a précisément pour fonction de donner à l'internaute des moyens indispensables pour approfondir son enquête : par exemple, « discuter avec tous les visiteurs connectés », « dialoguer directement avec les personnages du film » ou « réagir sur les forums thématiques de *Prison Valley* ». La disposition des liens à cliquer est loin d'être hasardeuse car elle tient compte de la charge cognitive nécessaire pour lire ou visionner chaque passage. Bien que la durée de base du webdocumentaire soit estimée à 1 heure 40 minutes par les producteurs, ce temps dit de l'horloge peut varier selon chaque expérience empirique, avec une possibilité de choisir, de s'arrêter ou de reprendre la session plus tard. Le haut degré d'interactivité n'implique donc pas d'« aveuglement sémiotique » propre aux phénomènes d'immersion[18], mais peut au contraire susciter chez le sujet de la réception une singularisation du regard et une prise de distance critique.

À partir de cet exemple je propose de distinguer deux échelles de simultanéité telle qu'elle génère de l'hétérogénéité dans l'expérience de la réception. Il y a d'abord une simultanéité diégétique, interne à la forme narrative et identifiable grâce aux extensions du support, tels les hyperliens. Il s'agit d'une catégorie parfaitement objectivable qui peut être convoquée pour analyser une œuvre. Puis, une autre forme de simultanéité émerge *dans* le processus de la lecture-visionnage. Cette forme pourrait correspondre à ce que Bergson appelle la simultanéité intuitive[19], c'est-à-dire immédiatement perçue et vécue, soit relative à chaque expérience singulière et donc inséparable des choix du sujet. C'est la corrélation de ces deux échelles de simultanéité qui configure un rapport particulier à la réception, fondé davantage sur la sélection que sur l'immersion. À reprendre la distinction proposée par

---

et ressources numériques applicables à la mise en scène, à la délinéarisation et à l'interactivité », *Entrelacs* [En ligne], n° 12, *op. cit.*

17 Ce terme désigne un texte qui requiert un effort considérable pour être lu. Espen J. Aarseth, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997.

18 Marie-Laure Ryan, *Narrative as virtual reality: immersion and interactivity in literature and electronic media*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2001, p. 10.

19 Henri Bergson, *Durée et simultanéité*, *op. cit.*, p. 60. Inversement, Bergson parle aussi d'une forme absolue de la simultanéité qui est propre à un système donné et ne dépend pas du sujet, *ibid.*, p. 64.

Marie-Laure Ryan entre l'immersion spatiale et l'immersion temporelle[20], ces deux pôles peuvent être adaptés au principe de sélection propre à la lecture en régime simultané : la sélection spatiale correspondrait à la navigation au sein d'un réseau hypertextuel, entre différentes pages et séquences, tandis que la sélection temporelle renverrait aux intervalles et aux interruptions inévitables dans chaque session. La lecture-visionnage se présente dès lors comme un assemblage des temporalités foncièrement différées au sein d'un espace malgré tout unifié, rendu fluide et cohérent par le geste de l'internaute. Soulignons enfin que cette tension entre les deux échelles de simultanéité est d'autant plus significative dans le cas du documentaire qui, par définition, construit une relation temporelle en décalage avec la matière filmée en lui conférant une destination de l'archive.[21]

Lire en régime simultané : le concept d'*hyperlecture*

L'analyse des propositions de N. Katherine Hayles permet de consolider le lien entre la liminarité du support et le temps de la lecture dans une perspective théorique. Ayant une double casquette de chimiste et de critique littéraire, Hayles s'est beaucoup intéressée aux effets des dispositifs visuels sur la perception ordinaire tout comme sur la réception des œuvres d'art. Dans son ouvrage *Lire et penser en milieux numériques*, elle a montré comment les nouvelles technologies font émerger un mode d'attention singulier, une *hyper-attention*. Contrairement à l'attention profonde, qui exige une concentration et une immersion pour suivre le mouvement du texte, l'hyper-attention incite à rester attentif à une multiplicité de choses en même temps. Ce mode d'attention s'avère utile « pour alterner en souplesse entre différents flux d'information, saisir rapidement l'essentiel des matériaux et permettre de circuler rapidement à la fois dans les textes et entre eux ».[22] Le régime d'*hyperlecture* qui en dérive est défini par Hayles comme une « réponse stratégique *à un environnement à forte intensité en*

20 Voir en particulier les chapitres 4 et 5 dans la partie « The Poetics of Immersion », Marie-Laure Ryan, *Narrative as virtual reality*, *op. cit.*, p. 120-162.

21 La tension entre la rémanence et l'effacement est au cœur de la conception foucaldienne du devenir archive d'un énoncé, ce au moment même de sa production : « L'archive, ce n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'événement de l'énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d'évadé ; c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement [...] définit d'entrée de jeu *le système de son* énonçabilité ». Michel Foucault, *L'Archéologie du* savoir, Paris, Gallimard, 1969, p. 170.

22 N. Katherine Hayles, *Lire et penser en milieux numériques : attention, récits, technogenèse*, trad. Christophe Degoutin, préf. Yves Citton, Grenoble, ELLUG, 2016, p. 141.

information ».[23] Il intervient dans un contexte dit multilocal (contenant de nombreux fragments de textes juxtaposés) pour aider le lecteur ou la lectrice à se focaliser sur certains éléments et en laisser de côté d'autres. Le préfixe « hyper » renvoie précisément à ces portions situées dans un dehors spatial immédiat du champ de l'attention, qui font partie de l'œuvre mais dont la probabilité d'être lues demeure arbitraire. Toujours est-il que la connaissance de leur présence parallèle (ou simultanée) par le sujet de la réception assure les principes de sélection et de croisement indispensables à la lecture des fragments juxtaposés.

Au cours de sa démonstration, Hayles cite souvent un écrivain dont l'œuvre est devenue un exemple canonique du *multi-path narrative* (récit à voies de lecture multiples) : il s'agit de Mark Z. Danielewski. La structure narrative et typographique de son roman *La Maison des feuilles*[24] est conçue de telle sorte que le lecteur ou la lectrice est constamment appelé·e à faire des choix, entre tel encadré ou telle note de bas de page. Cela induit un abandon conscient et inévitable, bien que provisoire, d'une bonne partie de portions textuelles. La mise en page de certains chapitres (en particulier le chapitre IX) incorpore la double fonction du cadre, de délimitation et d'ouverture, pour stimuler chez le sujet lisant le besoin de regarder à côté. La narration y prend la forme d'une constellation dans la mesure où les éléments éloignés, placés dans les pages voisines, peuvent interférer à tout moment dans la lecture. Le motif du labyrinthe, central dans le roman[25], se traduit conjointement par les procédés narratifs d'enchâssement, par les choix typographiques ainsi que par la logique de composition hypertextuelle, elle-même labyrinthique.

Comme le souligne Hayles, *La Maison de feuilles* montre ce que peut être un livre imprimé à l'âge du numérique, tout en restant dans les limites du support traditionnel et en les repoussant depuis l'intérieur.[26] Il est vrai que dans le cas de Danielewski, la pérennité de l'objet-livre fait prendre conscience de l'évolution de celui-ci en tant que support face au développement des

23 *Ibid.*, p. 54.

24 Mark Z. Danielewski, *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, Random House, 2000. Traduit en français par Claro, *La maison des feuilles*, Paris, Denoël, 2013.

25 Nicolas Rouleau, *Lectures labyrinthiques :* House of leaves *de Mark Z. Danielewski. Mémoire de maîtrise en études littéraires*, Université du Québec à Montréal, 2007, consulté le 16 novembre 2019. URL : https://archipel.uqam.ca/4717/1/M9977.pdf ; Vincent Message, « Impossible de s'en sortir seul : fictions labyrinthiques et solitude chez Kafka, Borges, Danielewski et Kubrick », *Amaltea, Revista de mitocrítica*, vol. 1, 2009, p. 189-201, consulté le 9 novembre 2017. URL : https://webs.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/message.pdf.

26 N. Katherine Hayles, « Saving the Subject : Remediation in *House of Leaves* », *American Literature*, vol. 74, n° 4, December 2002, p. 779-806, p. 781.

nouveaux média. Mieux encore, selon Hayles, Danielewski tirerait un certain profit du support imprimé en explorant la multiplicité narrative par le biais de la matérialité de la page : « Au lieu d'indiquer les séquences temporelles par une continuité spatiale, *La Maison des feuilles* utilise la discontinuité spatiale pour indiquer la simultanéité temporelle ».[27]

L'analyse proposée par Hayles appelle d'abord un regard diachronique sur l'hyperlecture : ce phénomène ne doit pas être réduit aux supports numériques, mais au contraire réinscrit systématiquement dans l'histoire des formes hybrides, conjuguant le visuel et le verbal.[28] Le concept d'hyperlecture fait aussi reconsidérer la notion même de récit : si les formes narratives configurent ce rapport particulier au temps de la lecture sous le signe de la simultanéité, c'est parce que la disposition spatiale et visuelle de la page y est associée aux techniques narratives qui sont fondées, elles aussi, sur le principe de simultanéité (telle la coprésence de plusieurs voix narratives). La sensibilité aux formes de coprésence provient donc d'une combinaison entre la temporalité narrative et le temps de la réception étroitement noué à la perception visuelle.

En conclusion, les propositions théoriques de Hayles peuvent être interprétées comme une réponse spécifique des études littéraires aux discours sur le défaut de l'attention. Dans ses travaux sur l'économie de l'attention, Yves Citton avait déjà soulevé la question des capacités de la réception des biens culturels[29] selon des paramètres similaires à ceux de la lecture en régime simultané, à savoir le temps et le principe de sélection, nécessaires pour trouver un équilibre entre ce qui entre dans le champ de l'attention et ce qui lui échappe. Bien que Citton insiste sur la nature qualitativement limitée de l'attention en tant que ressource, il se garde de condamner l'abondance des productions culturelles et cherche plutôt des outils théoriques pour la maîtriser. La lecture simultanée se présente dans ces conditions comme un mode de lecture parfaitement légitime, permettant de relativiser la supposée saturation.

Ce nouvel éclairage de la simultanéité ouvre au moins deux vecteurs pour penser le contemporain dans le cadre de l'expérience de la lecture. Le premier concerne l'aspect intermédial de cette relation : il nous rappelle que l'écriture peut être autant l'art de l'espace que l'art du temps, ce qui rapproche la lecture des modalités de réception propres à l'image visuelle. Même si l'imaginaire collectif de l'espace a été profondément modifié avec la notion d'espace numérique, devenant plus abstrait, l'hypertextualité et ses avatars imprimés rendent précisément palpables les extensions virtuelles du texte. Le second

27 *Ibid.*, p. 784. Ma traduction.

28 Ainsi le genre ancien et longtemps minoré de la bande dessinée ou la technique de juxtaposition textuelle d'Arno Schmidt ouvraient déjà à une pluralité d'échelles de lecture, de la lecture multifocale à la lecture par colonnes.

29 Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, *op. cit.*

vecteur touche plus spécifiquement le problème de la charge sémantique, qui semble corrélée davantage aux choix de lecture qu'au contenu narratif de l'œuvre. Dire que les éléments non lus comptent autant, si ce n'est plus, que les éléments lus, revient à concevoir la lecture comme un moment de prise de conscience du proche comme étant ailleurs, articulation primordiale pour saisir la nature hétérogène du contemporain.