

Nous vivons une des très rares mutations de l'écrit. Rares (la tablette, le rouleau, le codex, l'imprimerie), mais chaque fois irréversibles et globales.

Ce que change Internet, ce n'est pas le rapport au livre, c'est le rapport au monde. Le numérique affecte la façon dont on écrit aussi bien que celle dont on lit, nos bibliothèques comme la trace que nous laissons parmi les autres. Il ne s'agit pas ici de prédire. Prendre le temps, au contraire, de considérer l'histoire récente de notre propre rapport à ces machines, comment nous nous en servons, ce qu'elles ouvrent de possibles. Prendre le temps de revenir à quelques œuvres décisives, celles de Balzac ou de Rabelais en font partie, qui sont elles-mêmes l'empreinte d'une de ces transitions. Alors peut-être accepterons-nous de voir que s'offrent pour nos fables, nos récits, nos lettres, nos carnets privés, nos images aussi, d'autres vecteurs, une autre mémoire et de nouveaux modes de transmission. Nous sommes déjà *après* le livre.

François Bon est né en 1953. Impliqué très tôt dans l'exploration des technologies numériques, ce dont témoigne son blog et son site d'auteur, www.tierslivre.net, il a aussi fondé la coopérative d'édition numérique www.publie.net.

François Bon après le livre

après le livre

François
Bon

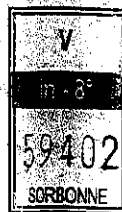


9 782021 055344

www.seuil.com

ISBN 978.2.02.105534.4
Imprimé en France 09.11

18 €



Seuil

(introduction) mutations rares,
mais totales et irréversibles

Pourquoi un livre fait de pistes, de fragments, d'incises : de beaucoup d'incertitudes et très peu de technique ?

Rien à prouver, rien à démontrer, juste à comprendre. Depuis longtemps, on a appris que militer pour les promesses du futur mène plutôt à la catastrophe.

Le contexte n'est pas serein : une mutation est en cours, irréversible, et qui emporte avec elle ce à quoi nous devons le meilleur de ce que nous sommes. Des cartes sont violemment redistribuées – et c'est déjà perceptible. À quoi alors s'accrocher, sur quoi se fonder pour s'ouvrir, et sauver si on peut, sauver quoi, le sauver comment ?

La littérature fonde notre rapport direct à l'autre, construit notre regard sur le monde, par la possibilité même d'écart et de loisir dans la turbulence des choses, écart réflexif qui fonde le langage comme nôtre, et la possibilité même de se conduire dans le désordre du monde.

ISBN: 978-2-02-105534-4

© Éditions du Seuil, septembre 2011

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

L'apprentissage, l'imaginaire, les chemins du savoir, la transmission des techniques, des rêves et des secrets, tout passait par le livre. Mais, depuis deux décennies (cela fait tout de même *déjà* une histoire), nous confions progressivement la totalité de nos usages, depuis les routines professionnelles jusqu'aux commodités les plus privées, à des appareils électroniques. Avec des risques lourds, quand ces appareils, leurs logiciels, et l'économie de ce qu'ils véhiculent, sont sous monopole de quelques groupes dont l'art et la civilisation sont moins la préoccupation que la bourse et la domination.

Alors évidemment, la situation est tendue : les métiers de l'édition et de la librairie ont été de toujours en évolution permanente, y compris dans le partage des rôles. Des acteurs neufs surgissent, on rend facilement Internet coupable de tous les maux envers lesquels on a beaucoup d'incertitude ou d'inquiétude, mais pas encore connaissance de tous les symptômes.

Surtout, plus question de rien prédire. On a connu des mutations politiques ou esthétiques tout aussi rapides et violentes – tout autant imprédictibles et arbitraires. Les mutations de l'écrit ont été plus sourdes et plus lentes, mais chaque fois totales, complexes, et irréversibles. Et la première d'entre elles a probablement été l'irruption même de l'écrit, qui n'a concerné au mieux qu'un tiers des langues recensées, mais les a emportées dans l'aventure dont nous participons encore aujourd'hui.

Il ne s'agit donc pas de mettre en balance les avantages réciproques de la locomotive et du cheval pour le déplacement des voyageurs et des marchandises d'une ville à une

autre. Les débats qui opposent de façon binaire un équilibre à un autre équilibre sont vite stériles : c'est le déplacement qu'il faut examiner, et comment nous avons – faute de savoir le conduire – à nous y comporter, et le penser, affrontant une suite de paradigmes chacun fluides, périssables autant que nos appareils, mobiles autant que le regard fasciné que nous portons sur nos propres usages d'écriture et ce qui en a changé en quinze ans.

Les figures les plus récentes, celles liées à la culture devenue industrie, sont souvent celles qui prennent la place la plus visible dans ces débats. Le mot « marché », on ne l'aurait pas employé pour Nietzsche, Lautréamont, Baudelaire. Pourtant, ces lents balancements d'infrastructures, y compris dans leurs aspects économiques, induits par l'apparition de l'imprimerie ou par cette monstrueuse secousse, probablement plus radicale que celle d'aujourd'hui, que fut l'irruption de la presse et du feuilleton sur la scène de l'écrit sont ceux qui déterminent aussi les surgissements de contenus neufs, ou la façon dont telles formes périclitent, s'évanouissent.

De même, quelle pitié que ce matraquage d'approches économiques, agenouillées devant le mot « marché » ! Les emplois sont désormais bien plus du côté de l'invention des métiers et de la redistribution numérique qui n'est en rien asservie aux géants effectivement toujours en guette pour les avaler tous. Mais on sait tenir. L'industrie comme l'esthétique se recomposent sans cesse depuis leurs propres ruptures, et les discours ou dispositifs protectionnistes, qui augmentent la rigidité de ce qui finit, ne servent qu'à les faire finir plus vite.

Écartons-nous donc des approches polémiques. L'histoire millénaire de l'invention et de l'industrialisation du papier est fascinante. Ce n'est pas pour autant que « l'odeur du papier » (il ne sent pas, c'est l'encre et ses modernes composants) vous aidera beaucoup, lorsque devant une classe de collège ou un amphi de fac vous tenterez de renouer ce vieux pacte par lequel le langage, pour qu'on l'éprouve comme nécessaire, doit être mis en mouvement pour soi, et requérir son propre héritage.

C'est de *lire* toujours dont il s'agit : histoire plus vieille que celle du texte, puisque les premiers supports qu'on connaît furent ceux qui permirent de *lire* – mais c'étaient des images et non du texte – les foies offerts en sacrifice. Et comment lire notre présent même, s'il inclut justement cette bousculade de repères, d'identité, de territoire (la carte sociale de nos relations n'est plus liée à une communauté géographiquement fixée), de prise de connaissance directe du réel (elle a toujours été vécue comme *directe*, même par Pline l'Ancien ou les lecteurs d'Hérodote, mais les paramètres en ont constamment changé) ?

Nous voilà donc confrontés à l'instable. Il concerne aussi bien les supports, chaque nouvel appareil condamnant le précédent, là où le livre, résultat d'une considérable histoire industrielle d'une ergonomie complexe, tolérait que chaque nouvelle strate acceptât les anciennes mais avec un changement d'échelle qui les reléguait quand même à d'infinies distances – consultons-nous autrement que dans les expositions des grandes bibliothèques les vieux portulans ? La relation du texte à l'image, le rôle de la voix pour le conteur ou l'écrivain, le travail quotidien et l'attention au bruit du

monde, rien de neuf sous le soleil. Seulement, la forme transmise s'appuyait sur ce qui en était le plus reproductible : le texte, donc, puis l'imprimé.

Ce n'est pas que nous ayons à tout réapprendre : la réflexion sur la typographie, sur le lien de l'écriture à sa part technique (on le croitera dans l'histoire infiniment complexe et passionnante de la tablette d'argile, mais aussi dans les passages consacrés à Rabelais ou Flaubert) a toujours été présente dans l'histoire immédiate de la littérature. Simplement, l'apparente stabilité du livre autorisait qu'elle restât en filigrane. Il n'y a jamais eu d'auteur ni d'écriture qui puissent se séparer de ses conditions matérielles d'énonciation ou de reproductibilité. Mais lorsque la rupture technique englobe la totalité des aspects de l'écrit, à quoi se raccrocher pour disposer soi-même d'un point d'appui et continuer ? Paradoxalement peut-être, l'objet qui témoigne le mieux de cette mutation radicale, c'est le livre imprimé : assemblage de fichiers XML pour le contenu, de masques CSS pour l'apparence, de métadonnées pour sa distribution, il est déjà en lui-même une sorte de site Web, dont la carapace numérique permet aussi bien d'être imprimé qu'archivé, révisé, porté sur des supports électroniques.

Ce paysage émergent, nous pouvons peut-être le définir, mais nous n'y avons pas de prise, et les grands géants qui, à l'arrière-fond, ne s'intéressent qu'à leurs propres combats, se préoccupent peu de ce que nous aurions, du point de vue de la pensée ou de la poésie, à leur signifier. Quel traitement de texte ne met pas davantage en avant son utilisation *bureautique* que ce qui le relie à une discipline artistique ?

C'est avec cette humilité qu'il nous faut avancer. Dans cette *noirceur* (pour reprendre un beau détournement québécois), nous sommes cependant armés. Par la nature même de l'écrit, par la possibilité de scruter en arrière ses précédentes mutations, dont chacune englobe la précédente. Et une chance immense : si celles-ci sont globales et irréversibles (leçon pour celle qui s'amorce), elles sont en nombre considérablement restreint. Et chacune, à condition qu'on la redéploie aujourd'hui, nous réapprend – sous l'apparente simplicité du lire et de l'écrire – la complexité de son histoire, et de l'histoire imprévisible de ces mutations elles-mêmes. Lucien Febvre (*L'Apparition du livre*), Pascal Quignard (*Petits Traités*) n'ont certes pas attendu l'irruption du numérique pour nous alerter à ce propos : le rêve, le renouveau s'ancrent eux aussi dans cette revisite de l'ancien.

Et si le voyage qu'on pouvait alors amorcer ensemble, pour qu'il ait une chance d'être pertinent, devait se contenter de ce déploiement ? Dans la multiplicité des pistes, des paramètres, se contenter de chaque élément pris un par un. Ils concernent évidemment nos objets : il nous a appris quoi, notre premier ordinateur, et cet outil que nous avons à la main pour trouver notre chemin dans la ville, aussi bien que téléphoner si besoin, il nous enseigne quoi si nous y ouvrons aussi Arthur Rimbaud ou le fil d'infos de notre journal quotidien ? C'est une trame presque autobiographique que cette approche aussi fragmentaire, dont Walter Benjamin nous a appris la validité en temps de danger. La technique ? Non, pas possible de la contourner : les dénominations parfois étranges, les flux RSS des agrégateurs (qui

permettent de propager les articles et de repérer sur un site l'arrivée de nouveaux billets), l'établissement de normes pour le format EPUB (une boîte à fromages comme le PDF, incluant le texte, ses polices, les masques d'affichage, les « métadonnées », table des matières, etc., mais qui présente par rapport au PDF l'avantage de se recomposer selon les supports, et d'être assez fruste pour être utilisé actuellement comme standard – l'équivalent du MP3 pour la musique – de la diffusion du livre numérique) en fonction de nos exigences en terme de forme littéraire, et les appareils eux-mêmes – on n'oubliera pas un iPad sur le sable d'une plage comme on le pouvait du vieux Simenon mille fois relu –, ils ont leur place ici.

A-t-on besoin de ce charabia technique pour réfléchir, et surtout quand il s'agit de littérature ? Tout au long de son histoire, elle a rejoué ce conflit – le vocabulaire du corps quand il s'installe chez Rabelais ou celui de la locomotive quand il emporte Zola. Un double mouvement : se saisir du « code », c'est assurer notre liberté d'auteur quant aux formes matérielles de ce qu'on écrit, donc oui, approprions-nous le vocabulaire des flux et formats comme les auteurs de la Renaissance se sont saisis de la page imprimée et de son vocabulaire, et de ce qu'elle changeait à l'idée même du livre. Et du même coup gardons écart : on ne s'érigera pas plus spécialiste de l'informatique qu'on ne l'est de l'histoire de l'écrit et du livre (quelle dette à l'égard de personnalités comme Roger Chartier !).

Depuis plus de vingt ans, chaque matin, l'objet qui me fait face est un ordinateur. Voilà que depuis exactement quinze ans, le même objet s'ouvre à une fonction imprévue :

celle de me mettre en rapport direct avec ce qui n'appartient pas à mon expérience sensible immédiate, comme le journal, le téléphone ou le courrier postal me le permettaient auparavant, mais sur d'autres critères. Voilà aussi, au présent, la puissance toute neuve d'outils imprévus (même plus la peine, dans un groupe d'étudiants, de demander lesquels *ne sont pas* « sur Facebook »), alors comment s'en accommoder pour prescrire l'écart, la densité que nous savons vitale ? Voilà que les usages bousculés de lecture changent aussi notre rapport à la bibliothèque (aussi bien privée que publique, et cela concerne les archives tout aussi bien privées que publiques), comme change la circulation (marchande ou pas) de l'écrit, à proportion même de l'échelle que lui avait donnée le livre : imprimée, massive, mondiale, contradictoire.

Abandonnons l'idée d'une vision globale. Mais approchons au plus près cette myriade d'éléments qui scintillent, et que chaque texte, dans ce pacte que *lire* chaque fois renouvelle, appelle comme siens.

L'inventaire alors, ici, dans ces directions juxtaposées, croisées, est d'abord personnel. On a remplacé le livre. Cela change quoi ? Quels risques, quelles opportunités, quelle prescription pour le présent même ? Et faut-il vivre cette mutation, reçue dans notre propre temps biographique, comme insigne chance ? À quel prix ?

Et si paradoxalement, alors qu'on parle de télévision numérique, de diffusion numérique de la musique, la transposition du livre au numérique n'était, elle aussi, qu'un épiphénomène de la période de transition, le temps que

naissent, depuis l'intérieur de nos nouveaux usages de lecture, les propres formes denses que ces usages sont susceptibles d'engendrer, et qui ne se révéleront à notre imaginaire qu'à mesure que nous les expérimenterons ?

l'instance de plaisir et le retour sur soi-même qu'elle induit, indépendamment même de ce qu'on lit.

En atelier d'écriture, souvent je tourne le dos quand on passe à la lecture des textes – je préfère me concentrer sur ce que j'entends, plus libre alors pour en percevoir la structure, les pistes de réécriture. Mais j'aime au contraire regarder les lecteurs quand ils lisent silencieusement – ce travail permanent de l'œil. Enjeux industriels lourds à l'arrière, entre les appareils à encre électronique qui proposent un affichage stable, recomposé par flash électrique à chaque changement de page, et les tablettes à écran rétro-éclairé. Que l'un ou l'autre se prête mieux à tel ou tel usage (lecture en extérieur, facilité à le sortir de sa poche : avantage aux lecteurs à encre électronique ; passage au Web, complexité des objets liens, images, voix, insérés dans l'écriture même : avantage aux tablettes), c'est un volet de l'histoire. La façon dont nous avons à recomposer notre propre et ancien apprentissage mental de la lecture linéaire (ou l'illusion d'une lecture linéaire) me paraît bien plus complexe encore – pas sûr cependant que ceux qui s'initient à ces appareils en même temps qu'ils *apprennent à lire* arrivent à la lecture silencieuse de la même façon que nous l'avons apprise.

(technique) comment remplacer
l'épaisseur du livre ?

Nous tenons des Romains le vieux mot « volume ». Composé sur la surface de la page, le livre était aussi une composition verticale, dans l'épaisseur des cahiers reliés, dans l'empilement des feuilles. La bibliothèque aussi se spatialisait, et les cathédrales étaient des livres de pierre. Âgé de plusieurs décennies, le lien hypertexte a dérangé l'ordre global de la page, le rapport du texte à ce qui lui est extérieur. Transposé dans l'univers à deux dimensions des liseuses et tablettes, le livre en relief s'étiole. Mais qu'on se saisisse de l'écran comme d'un monde en relief, quel livre inventons-nous, à peine décelable encore ?

Définitivement, le livre numérique n'a pas d'épaisseur et cela nous gêne. Le livre imprimé appelle une manipulation qui le constitue comme mémoire. On en mesure d'instinct l'épaisseur dès qu'on s'en saisit, et c'est un paramètre que d'emblée on attache au titre, bien plus que le nombre abstrait de pages, qui figure pourtant à la fin, entre le prix et le code-barres. Qu'on rachète dans une édition neuve un livre

usé (chacun a sa liste des livres usés et rachetés), on aura perdu ses repères : je préfère mon vieil *Espèces d'espaces* aux pages qui tombent, parce que je sais y retrouver mes passages.

Le livre imprimé est lié à sa manipulation : ses salissures mêmes ont une histoire, son jaunissement c'est le carbone 14 de sa présence dans votre bibliothèque. Le Littré en huit tomes que j'avais acheté en 1980 chez Vrin, à Paris, rue Saint-Jacques, empestait la nicotine – je ne l'avais pas mesuré dans l'atmosphère des travées en entresol du bouquiniste – ; à trente ans de distance, cette odeur est encore vaguement perceptible. Qu'elles aient subi une pluie ou la plage, une couverture déchirée, la tranche gondolée seront encore pour nous l'écriture dans le livre imprimé – l'histoire même de sa lecture, des prêts, des relectures, bien au-delà d'éventuels soulignages ou annotations.

Éric Chevillard, qui sépare en partie son travail entre le roman confié annuellement aux éditions de Minuit et l'exercice quotidien d'un blog à forme fixe, exprime cela ainsi : « La page tournée n'abolissait pas la précédente. » L'écriture écran, encore plus si on la reçoit sur un support lui-même sans épaisseur, comme l'iPad ou le Kindle, « aura des grâces de patineur », dit-il, quand, selon lui, « Balzac, Proust, Flaubert ou Faulkner édifiaient une œuvre, littéralement. L'épaisseur était une dimension de l'œuvre littéraire ».

C'est probablement le point de bascule à prendre le plus au sérieux. Balzac composait-il en pages qui se superposaient en liasse les unes aux autres ? Depuis les travaux de Roger Pierrot puis de Stéphane Vachon, je vois plutôt dans la construction de l'œuvre balzacienne un rythme : séquences

de quatorze ou vingt et un jours, avec quatre à cinq heures d'écriture de premier jet, suivies (grand luxe de ces périodes ramassées et séquencées de l'écriture : la livraison d'un bain chaud. Imaginons Honoré trempant nu, de sept à huit heures, la bouche d'aise entrouverte sur les quelques mauvaises dents qui lui restent, et combien je l'aime et aime à le relire, mon Balzac) de la réécriture dans les marges, des placards composés sur l'écriture de la veille, à nouveau trois heures, puis mise au repos, avec coucher tôt. Un de mes plus grands étonnements concernant Balzac, c'est la régularité de ces périodes denses (une fois chaque deux mois, bien sûr avec des variations élastiques), et la quasi-régularité aussi, dans la période la plus constitutive de *La Comédie humaine*, du format global de la séquence : on livre et publie par séries, et même une œuvre d'envergure comme *Splendeurs et misères des courtisanes* sera rédigée et livrée en séquences d'environ cent quarante à cent soixante feuillets, écrites de cette façon. La division traditionnelle en « livre I », « livre II », etc., en rend bien compte. L'unité première de Balzac, je la vois dans ces blocs séquentiels, qu'il rassemble en livre à titre unique, et qui formeront, mais *retrospectivement* (lire la belle digression de Proust au début de *La Prisonnière* : « unité rétrospective, et donc non factice »), l'architecture de l'œuvre elle-même, quand il commence – longtemps avant le titre de *La Comédie humaine* –, à la revendre à ses éditeurs successifs sous forme d'œuvres complètes.

Et Proust, donc : aux cahiers, s'assemblent des paperolles, elles-mêmes susceptibles d'être encollées d'un autre de ces rubans. Cercles concentriques aussi : tout Combray semble tenu dans la préface à Ruskin traditionnellement dite

Journées de lecture, comme toute la *Recherche* est composée dans les trois tomes dont la guerre de 1914 interrompt le projet de publication après Swann. Chaque chambre est une nappe de temps, basée sur un instant récurrent qu'on déplie sur toute la période à quoi il correspond : l'idée de l'écriture non *édifiée* mais livrée en tissu souple et en deux dimensions me semble bien caractéristique de la manière proustienne.

Quant à Faulkner, comment ne pas toujours revenir, après le monologue de Benjy au début de *Le Bruit et la Fureur*, quand chaque impact sonore sur une balle de golf fait commuter la chronologie de l'idiot, et les trente ou cinquante refus successifs du manuscrit, au fait que c'est dans sa fonction de gardien de nuit d'une génératrice électrique (moteur diesel monocylindre dont il faut veiller au bon graissage entraînant l'alternateur qui fournit l'électricité à la petite ville) qu'il écrira en vingt et un jours *Tandis que j'agonise*, par quoi tout commence.

La composition d'un livre est avant tout mentale, et non pas dans ce relief de pages accumulées : Stendhal dicte *La Chartreuse* en cinquante-trois jours, Flaubert écrit un premier soir, après une longue préparation, les dix feuillets du chapitre des Comices agricoles de sa *Bovary*, il les recopie le lendemain, le surlendemain il lui faudra trois jours pour une nouvelle version, et au bout de cinq semaines les neuf pages seront devenues dix-huit, et c'est grâce à la générosité du hasard que nous disposons des cinq cents pages de rédaction intermédiaire : elles ne constituent pas une écriture en *épaisseur*.

On n'est pas si perdu que ça, dans un livre numérique. C'est une des premières expériences de l'enfant que d'acqué-

rir le guidage tridimensionnel de la main, bien avant la marche, bien avant l'idée même que son corps et celui de sa mère ne sont pas un. Le nourrisson voit passer son pied, constate qu'il peut s'en saisir, puis apprend à guider sa main dans ce geste. Quelle émotion de le voir battre des bras lorsqu'on le nourrit à la cuiller ! Mais dès cette étape franchie il n'a de cesse de vouloir saisir lui-même l'outil, et bonjour les dégâts. Le geste de tenir un livre, de l'ouvrir – avoir la conscience d'en être au début ou à la fin, et savoir l'inutilité de disposer d'un marque-page (objet surtout de plaisir et symbole) pour retrouver où on en est d'une lecture –, ce geste ne nous est pas perceptible en tant que mouvement complexe, parce que la main a éduqué ses savoirs sur des tâches bien plus primordiales. Le toucher aussi est une mémoire.

Les petites machines à lire numérique se sont dotées immédiatement de ces protocoles. Quand vous quittez la lecture, elles mémorisent là où vous en étiez du texte. Une norme permet de retrouver cette localisation dans le texte indépendamment du support sur lequel on y accède, lorsqu'on lit chez soi sur liseuse, dans le métro sur téléphone, etc. Et si nous patageons autant dans un livre imprimé, c'est qu'il n'a jamais su nous proposer la recherche d'occurrences plein texte, fonction primaire en numérique : et comme nous utilisons le moteur de recherche même pour des requêtes familières, nous utilisons la recherche interne sans même plus nous en apercevoir pour retrouver un passage, même depuis un indice flou.

Liseuses et tablettes permettent évidemment de placer des signets (de façon assez comique, sur quelques-unes, via

dépôt d'une image de ces rubans inclus dans la reliure même), et en proposent l'archivage. Elles sont évidemment dotées d'une navigation dans la linéarité du texte : marche avant et marche arrière, comme sur les boîtes de vitesse automatiques des voitures américaines. Cela va-t-il de soi ? Non : lorsque vous grossissez le caractère, le nombre de pages se démultiplie, les quatre cents pages de l'autobiographie de Keith Richards peuvent devenir quatre mille. Et les notes qu'on disait « de bas de page », ou vos propres annotations, vont constituer des bassins de ressources séparés, qu'il faudra relier non à un mot, mais à une zone de texte vectorisée comme dans ce jeu d'enfants où on oriente celui qui cherche l'objet en lui disant : « Tu chauffes, tu brûles », algorithmes susceptibles d'initier des réflexions passionnantes... Ainsi, le Kindle d'Amazon, où on se guidait via un « ascenseur » indiquant à quelle proportion du texte on en était, vient de réintroduire une notion de *real pages* pour un équivalent de numérotation basée sur l'édition papier originale (encore faut-il qu'elle existe !).

L'espace vertical de l'épaisseur du livre devient donc l'espace vertical de la navigation dans la machine, mais mental et non plus gestuel. La plupart des fabricants ont compris que cela se devait d'être aussi invisible ou intuitif que la main et le livre : contrairement aux machines de première génération, désormais il n'y a plus qu'un seul bouton. Une icône qui ressemble à une liste de commissions sur l'iPad vous renvoie à la table des matières, un autre vous renvoie à la « bibliothèque ». Cette seule pression – c'est la même chose sur le Kindle – vous remet face à l'architecture linéaire du livre, avec la possibilité de vous y déplacer selon sa struc-

ture. Et l'emboîtement même des fichiers HTML qui constituent l'EPUB se fait selon cette construction, un fichier par chapitre (mais la notion de chapitre, à quoi va-t-elle correspondre ?).

Ce qui nous manque n'est pas visuel : quand nous faisons face à une page d'un livre, nous ne voyons qu'elle. C'est la surface intérieure du pouce qui sait l'épaisseur. Nous avons bien du mal à séparer l'idée même de densité d'un texte de ce concept d'épaisseur : un « grand » roman est un livre très long – l'industrie culturelle sait en jouer pour ses *thrillers* et ses pavés de plage. Et pourtant, quelle acuité aux *Illuminations* de Rimbaud, soixante pages dont on n'a jamais fini !

C'est là où Éric Chevillard a raison : quand Flaubert rémunère ses copistes, quand Balzac fait imprimer ses placards pour les compléter dans la marge, quand Proust est dans les premiers à employer une dactylographe, la forme manuscrite anticipe et appelle l'épaisseur du livre, elle se construit d'emblée dans cette perspective. Rimbaud, avec les textes recopiés pour Paul Demeny ou Germain Nouveau, serait le premier à y échapper.

Cependant, le point de départ, toujours selon Éric Chevillard et en accord avec lui, c'est l'écriture : c'est parce que récits ou poèmes naissent de nos usages changés de lecture qu'ils s'inventent selon l'ergonomie neuve de nos formes de lecture. Et ceux qui accèdent aujourd'hui à l'écriture, déjà familiers de l'ordinateur, ne penseront plus forcément épaisseur. La plupart des ordinateurs personnels proposent une analogie avec le monde matériel qui nous environne : la corbeille, le bureau, les dossiers. Mais l'utilisateur le moins

Après le livre

informé sait différencier ses applications de ses documents, et les ressources mémorisées de celles qu'il va consulter en ligne. Cette structuration verticale est désormais aussi complexe et invisible que la spatialisation de la main (nos mains ne bougent pas sur l'ordinateur, la tablette ou le trackpad, ou si peu). C'est depuis cette spatialisation structurelle que s'inventent des formes autres d'écriture : on commence à les voir apparaître.

La tâche, pour nous, dans cette invention-là (et le blog par triptyque quotidien d'Éric Chevillard, *L'Autofictif*, en est un remarquable exemple), est d'accueillir l'ensemble des strates de ce que l'écriture a toujours développé dans sa si vieille relation au monde. Si notre relation actuelle au monde est traversée en tout par le numérique, nous avons à y importer et reconduire ce qu'il nous est important de transmettre : ceux qui ne voient dans le numérique qu'un « marché » tomberont d'eux-mêmes.

Nous vivons un monde qui est à la fois de mutation et de transition : la transition s'exprime dans la mutation, mais y garde ses lois propres. Cette mutation, lorsqu'elle se dégagera de cette transition, verra sans doute ses supports devenir aussi invisibles que nous l'est aujourd'hui le livre ou l'imprimé. Ce qu'on nomme *livre numérique* ne pourrait alors être que la bulle transitoire de cette intersection entre transition et mutation. Sauf que voilà : rien ne dispense de la constituer et de la propager, dans sa fragilité même.

(pratique) faut-il une table à nos ordinateurs ?

Écrire est aussi une question du corps et sa posture. Écrivains-voyageurs, carnets de note, méditation. Et Victor Hugo, Rilke, Stendhal ou tant d'autres qui ne pouvaient écrire – ou dicter – qu'à la condition d'être debout. Avec la tablette, l'ordinateur a cessé de nous river à une table.

Je passe beaucoup de temps assis à ma table devant mon ordinateur : qui de nous y échappe ? Correspondances, comptabilité, information, suivi de travaux étudiants, ce n'est pas le corps qui exige la table, mais la disponibilité matérielle du contexte.

Ainsi, sur ma table, les courriers arrivés par la poste, un stylo et des post-it, des livres utilisés pour la lecture-travail, la documentation non numérique pour les travaux en cours. Sur la table, aussi, un certain nombre d'appareils reliés physiquement à l'ordinateur par un câble : écran externe grande taille, un disque dur de sauvegarde (et dans le tiroir un autre disque dur réservé aux photographies,

au temps présent du récit, dix ans plus tôt, et vingt ans plus tôt.

La réponse narrative de Balzac au bouleversement technique qu'induit, sur les catégories fondamentales de l'espace et du temps, l'irruption du chemin de fer, se traduit ainsi par une superposition temporelle et une récurrence référentielle du moyen de transport collectif qui précédait cette irruption.

Naît ainsi chez Balzac ce qui est une des marques les plus modernes du récit d'aujourd'hui : le lieu d'énonciation en translation, ce que Blaise Cendrars poussera à sa limite avec *Prose du Transsibérien* et encore plus tard Butor dans *La Modification* ou Allen Ginsberg dans *The Fall of America* et bien d'autres.

Une mutation technique essentielle, perçue comme telle – la locomotive –, mais qui n'autorise pas d'anticipation, peut être renversée dans une approche narrative parfaitement surprenante – temps superposés, récurrence cinématique –, liée au vecteur qui va disparaître. Dans les mêmes années, explorer les richesses mises en ligne sur le serveur Gallica de la Bibliothèque nationale de France, concernant les conséquences du remplacement du cheval par la locomotive. Des pans entiers de littérature morte.

Pourtant, aujourd'hui, si on élève toujours des chevaux – et heureusement –, il est rare qu'on s'en serve pour nos déplacements de ville en ville. Dans l'opacité de la mutation numérique du livre, ce sont des dossiers qu'il est bon de rouvrir en détail.

(historique) un petit souci avec Balzac

De l'écrivain vivant de sa plume, de la lecture par abonnement, de la littérature comme commerce. On a l'impression parfois, à entendre les avertissements d'aujourd'hui, que le numérique met en cause une sorte de paradis très ancien, entrée réservée aux membres du club de l'écriture. Pas forcément simple.

Un autre angle d'attaque, concernant Balzac, ne présentait pas d'intérêt majeur jusqu'à aujourd'hui (rarement évoqué, en tout cas), mais prend une importance décuplée avec nos propres usages, c'est Balzac *avant* Balzac.

On connaît la première figure. Dire : « Je veux devenir écrivain », obtenir du père une maigre pension pour un an, jouer vraiment le jeu, tout un hiver rue Lesdiguière dans une chambre sans feu, et se concentrer sur les formes qui symboliquement expriment le mieux ce devenir-écrivain – le poème, le théâtre – ; et bien sûr que ça rate (que ça rate vraiment, aussi bien côté conquête sociale, que dans l'intérêt de l'œuvre réalisée).

Ce qui mériterait une approche révisée, c'est comment Balzac, dès la possibilité de commercialiser ses écrits – pour lui qui vitalement a besoin de *vivre de sa plume* (expression qui a perduré jusqu'à nous, qui n'écrivons pas à la plume depuis longtemps) –, invente successivement trois auteurs, chacun lié, dans ses formes narratives et son propre personnage, au dispositif précis de diffusion de ses écrits, et donc à un écosystème précis de leur dispositif de lecture (comment, quoi et où lisent les personnes qui rémunèrent leur lecture). *La Cousine Bette* et les textes ultimes de Balzac seront peut-être les seuls, depuis le *Cromwell* de 1820, à ne pas chercher à répondre à cette supposée demande du lectorat même si, évidemment, rien n'est si schématique avec l'auteur de *Louis Lambert*, sinon il ne serait pas *notre* Balzac.

Et, comme dans les mutations de l'écrit qu'on traverse ici, rien qui soit simple: entre la publication du *Dernier Chouan* en 1829, les premières *Scènes de la vie privée*, et le coup de gong de 1831 avec *La Peau de chagrin*, les trois figures (lord O'Rhoone, Horace de Saint-Aubin, et Balzac enfin) de l'écrivain se superposent l'une à l'autre progressivement.

On a donc, de Balzac (celui de l'échec de *Cromwell* en 1821) à Balzac (celui de la rampe de lancement de 1831), trois noms de Balzac, qui ne sont pas des utilités mais coïncident avec trois étapes précises et décisives de la presse, de l'imprimerie et des cabinets de lecture. Une industrie de la lecture – sinon de masse, sinon populaire –, qui suppose qu'on la fournisse soudain bien plus massivement en contenus, et va donc transformer en profondeur la figure sociale

de l'auteur – cette fois bien au-delà de Balzac, avec Eugène Sue, Alexandre Dumas et d'autres.

Pour nous, ces pseudonymes de Balzac restaient une sorte de frange grise. Pour lui, cependant, ils traduisent dix ans d'efforts et de coups, ce qui se fabrique d'un homme entre ses vingt et un ans et ses trente-deux ans. On connaît la phrase d'août 1821 (il a donc vingt-deux ans): «J'ai l'espoir de devenir riche à coup de romans. Quelle chute!», et ses aperçus sur «l'écriture ultra-rapide», associée à ce qu'il nomme «littérature marchande» – aucune naïveté. Ainsi va naître, par contrat de 2 000 francs signé en janvier 1822, Lord O'Rhoone (anagramme d'Honoré), qui n'est pas complètement Balzac mais une usine à écrire à plusieurs, le «plusieurs» se résolvant progressivement à lui-même. Les livres (on suit la très précieuse analyse d'Isabelle Tournier dans l'édition chronologique de Balzac, publiée chez Gallimard, dans la collection «Quarto» en 2005, prolongeant les travaux fondateurs de Roger Pierrot – merci personnel – et Stéphane Vachon) sont découpés en suite de minuscules in-12 aux gros caractères adaptés à la circulation rapide en cabinets de lecture, loués au volume. Ainsi, quatre livres pour le tout premier, *L'Héritière*, pour vingt volumes au total sous ce nom.

Lord O'Rhoone devient dès 1823 Horace de Saint-Aubin, qui «prend congé en 1825».

Dans la période suivante, un mélange complexe, avec des publications sans nom d'auteur (nombreuses), la résurrection intermittente d'Horace de Saint-Aubin, et les premières préfaces ou textes non romanesques signés Balzac.

Ce qui différencie Horace de Saint-Aubin de Lord O'Rhoone, c'est la disparition de l'évidence du pseudonyme

derrière un nom d'auteur plus crédible (et pas plus faux que le passage du patronyme Balssa au de Balzac), mais aussi l'affirmation d'un pacte autre avec le lecteur : la médiation de l'écrivain (supposé tel, derrière le nom).

Ainsi, dans sa prise de congé, Horace de Saint-Aubin se veut « content de cette seule idée d'avoir causé des sensations douces et amené le bienfait et l'espoir là où il n'était pas », ce qui est à rapprocher de la prise de conscience pour Balzac, au même moment, du roman comme forme : « Le genre du roman, c'est le seul qu'ait *inventé* la modernité ; c'est la comédie écrite, c'est un cadre où sont contenus les effets des passions, les remarques morales, la peinture des mœurs, les scènes de la vie domestique, etc. » (22 mars 1822).

Désormais, la diffusion en opuscules pour la location en cabinets de lecture a fait place à la collaboration à des titres réguliers, *Le Feuilleton littéraire*, *Le Diable boiteux*, où la signature de l'auteur, dans le collectif que rassemble chaque nouvelle parution, prend une toute autre importance. Les deux premiers pseudonymes de Balzac correspondent bien à une évolution des formes des supports de la lecture, induisant à leur tour une évolution des formes narratives (de *Sténie et Falthurne* à *Annette et le criminel*).

La période qui suit est encore plus significative dans la gestation de Balzac, puisque c'est de l'outil même de la production des livres qu'il veut s'emparer. On sait le désastre financier que fut son achat d'une imprimerie, mais nous savons aussi que, sans la naïveté relative de Balzac en affaires et l'irrationalité de ses relations financières avec sa famille, le projet était relativement viable (et il l'est devenu par la

suite) – ces rééditions à bas prix de « petits classiques » étaient en tout cas promises à un bel avenir.

Paradoxe éternel de Balzac, qui rate avec constance ce à quoi il aspire le plus, la fortune matérielle, mais trouve dans ses échecs successifs les plus beaux à-pic de *La Comédie humaine*, comme l'imprimerie du père Séchard dans *Illusions perdues*.

Balzac imprimeur ? Il commence avec La Fontaine, il veut poursuivre avec Molière : le livre devenant objet industriel d'accès facile, le patrimoine de la langue doit toucher un public neuf. Qu'on relise les *Lundis* de Sainte-Beuve : brave Sainte-Beuve, qui n'a jamais su repérer les meilleurs de ses contemporains, mais fait de l'histoire de la littérature française, œuvre par œuvre, la prescription première de ce qu'il faut lire – et tout simplement parce que l'imprimerie a sorti ces œuvres de la bibliothèque restreinte d'une élite intellectuelle, religieuse ou aristocratique.

Balzac d'autre part n'est pas seulement *imprimeur* : il est d'abord le préfacier de ses textes : son geste d'*editing* et de *publishing* est aussi une intervention d'écrivain. C'est parce qu'on est auteur soi-même, qu'on a besoin que Molière soit lu.

Deuxième point décisif : le développement massif de la presse ou comment une société apprend à se lire elle-même, de plus près. Parmi les nouveaux territoires d'écriture que le support engendre, il y a les *physiologies*. Descriptions intervenantes de la littérature dans ce qui constitue les hommes (et la ville) comme relation et communauté. On se saisit du même réel que le roman, mais on ne s'en saisit pas par la fiction. L'autorité de l'auteur n'est plus alors liée à ce que

désignait Horace de Saint-Aubin (expression de Balzac pour les textes signés Horace de Saint-Aubin : des « sensations douces »), mais bien à ce que la littérature renvoie *en retour* sur l'ordre social du monde.

Et tout cela viendra fusionner dans une nouvelle échelle narrative, qui nie les anciens romans de Saint-Aubin et O'Rhoone, et qui ouvrira à ses fictions la catégorie « mœurs ». « Études de mœurs », vous nous voyez nommer un livre comme ça aujourd'hui ?

Ce que nous nommons aujourd'hui « roman » ne vaut pas pour *Le Rouge et le Noir*, qui s'intitule aussi « mœurs », ni pour *Madame Bovary*, qui s'intitule « mœurs de province ».

Balzac a perçu tout cela confusément, mais chaque fois en prenant les devants avec les textes qui lui semblent le mieux correspondre à la demande supposée : tentative d'un *Traité de la prière* en 1824, ou d'un *Code des gens honnêtes* en 1825 – donc avant son acquisition de l'imprimerie. Mais c'est lui qui imprimera en 1826 sa propre *Physiologie du mariage* – et qui ne reconnaît pas dans ce texte où la relation directe au réel définit la force littéraire un tournant définitif qui va permettre le surgissement de la *Comédie humaine*, quand en 1829 il met pour la première fois son nom sur un roman, *Le Dernier Chouan* ?

Bien sûr, tout est diffus, rien n'est système. Combien de ces strates maladroites d'écriture seront transcendées lors de leur reprise dans la cathédrale définitive ? Mais ces figures sont cependant très nettes.

Relisons alors de près ce projet, un peu fou, un peu diffus comme son imprimerie, que Balzac lance en 1831 :

une Société d'abonnement général dont il rédige l'acte préliminaire.

D'abord l'idée d'un format. Très précis : « Un roman se compose ordinairement de quarante feuilles d'impression dans le format in-12 » (impliquant donc à nouveau le fractionnement des romans en quatre volumes, puisque le volume in-12 compte dix pages d'impression, représentant deux cent quarante pages *de matière*. Pour cent vingt quatre francs d'abonnement annuel (ou trente et un francs par trimestre), le lecteur reçoit quatre volumes par quinzaine, soit quatre vingt seize volumes par an, franco de port. Balzac fait tous les calculs, depuis la rémunération de l'auteur (un franc par abonné pour le premier mille, ça reste assez obscur dans le détail – sauf à considérer qu'il écrive tout lui-même ?) et la rame de papier jusqu'aux représentants employés dans chaque département et visitant chaque canton : la vision alors devient une sorte d'allégorie sans fin (comme il fera dans son *Curé de campagne*, dans un étrange principe d'expansion).

Balzac cherche même à convaincre que son système ne grèvera pas les « cabinets littéraires existants », s'il s'avère que « les souscripteurs naturels de la compagnie sont précisément des personnes ou trop riches pour se soumettre à l'insuffisance des livres loués par les cabinets littéraires, lesquels ne peuvent, dans les provinces, donner régulièrement des livres en lecture dans les châteaux, ou des personnes trop éloignées des chefs-lieux où se trouvent des cabinets ». Il se soucie qu'il « existe une masse considérable de propriétaires habitant la campagne même pendant l'hiver, auxquels il manque entièrement des sujets d'amusement et de

distraction ». Balzac se règle sur le fait que « le goût et les besoins du public rendent toujours nécessaires ces sortes de production », ce qui mène peut-être plus à Eugène Sue qu'à *La Recherche de l'absolu*. Il raisonne sur la nécessité de « trouver quelle était la quantité raisonnable d'ouvrages qu'un homme ou une famille pouvaient lire annuellement [...] et le leur livrer dans un système de périodicité, semblable à celui des journaux, et déterminer un prix d'abonnement qui ne fût pas de beaucoup plus élevé que celui du journal ». La novation de l'écosystème de lecture est donc liée ici à celui de l'irruption de la presse, et nous pourrions bien, nous, affronter un changement de socle qui les associe à nouveau.

Il y a juste un hic dans ce système, c'est qu'à aucun moment Balzac ne fait de la lecture autre chose qu'une consommation indifférenciée. Est-ce là où il est le plus visionnaire pour ce qui nous concerne ?

Peut-être. « Si l'on compare la cherté des livres à la rapidité de la lecture et à la nécessité de renouveler rapidement les plaisirs qu'elle procure, et qui ont créé un besoin nouveau par suite de la propagation des lumières, et du nombre de lecteurs qui augmente annuellement... » Dès le début de son texte, tout ce qu'on vise c'est l'argent : « La publication des romans nouveaux, des ouvrages historiques et des voyages [...] les bénéfices commerciaux qu'ils sont susceptibles de donner procèdent d'une source intarissable... »

Quand, aujourd'hui, toutes les études et rapports officiels se basent sur la lecture consommable, citent sans arrêt les seuls best-sellers à la mode, c'est à ce projet raté de Balzac que je pense. Pour lui, rien de grave : ce projet vient trop

tard. Sa propre œuvre a pris le relais : cette année-là, il écrit *La Peau de chagrin*. Mais nous, l'impression de n'avoir pas totalement compris : la littérature, c'est ce qu'il y a dedans, et pas comment elle se vend.