

# Ecdotica

8

(2011)

**Alma Mater Studiorum. Università di Bologna  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica**

**Centro para la Edición  
de los Clásicos Españoles**

 **Carocci editore**

*Comitato direttivo*

Gian Mario Anselmi, Emilio Pasquini, Francisco Rico

*Comitato scientifico*

Edoardo Barbieri, Francesco Bausi, Pedro M. Cátedra,  
Roger Chartier, Umberto Eco, Conor Fahy †, Inés Fernández-Ordóñez,  
Domenico Fiormonte, Hans-Walter Gabler, Guglielmo Gorni †,  
David C. Greetham, Neil Harris, Lotte Hellinga, Paola Italia, Mario Mancini,  
Armando Petrucci, Amedeo Quondam, Ezio Raimondi, Roland Reuß,  
Peter Robinson, Antonio Sorella, Pasquale Stoppelli,  
Alfredo Stussi, Maria Gioia Tavoni, Paolo Trovato

*Responsabile di Redazione*

Loredana Chines

*Redazione*

Federico Della Corte, Rosy Cupo, Laura Fernández,  
Luigi Giuliani, Camilla Giunti,  
Amelia de Paz, Andrea Severi, Marco Veglia

*Ecdotica* is a Peer reviewed Journal

*On line:*

<http://ecdótica.org>

Alma Mater Studiorum. Università di Bologna,  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica,  
Via Zamboni 32, 40126 Bologna  
[ecdótica.dipital@unibo.it](mailto:ecdótica.dipital@unibo.it)

Centro para la Edición de los Clásicos Españoles  
Don Ramón de la Cruz, 26 (6 B)  
Madrid 28001  
[cece@cece.edu.es](mailto:cece@cece.edu.es)  
[www.cece.edu.es](http://www.cece.edu.es)

Con il contributo straordinario dell'Ateneo di Bologna  
e con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna



C<sup>E</sup>E  
CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS  
CLÁSICOS ESPAÑOLES



Carocci editore,  
Via Sardegna 50, 00187 Roma  
tel. 06.42818417, fax 06.42747931

# INDICE

## Saggi

- CONOR FAHY, *The Printed Book in Italy*  
Edited by Neil Harris 7
- ROGER CHARTIER, *Qu'est-ce qu'un livre?* 29
- SHANE BUTLER, *La question de la page*  
Avec un appendice, «Nostalgie de la page», de José Antonio Millán 45
- ANTONIO CORSARO, *L'autorialità del revisore. Intorno a una raccolta di rime di Michelangelo* 58
- GIOVANNI BIANCARDI, *Nella selva delle stampe pariniane* 75
- LUCIANO CANFORA, *La «strana lettera» ad Antonio Gramsci* 86

## Foro. *Le volontà dell'autore*

- DANIEL FERRER, *Le Pays des trente-six mille volontés, ou «tu l'auras voulu»* 97
- CLAUDIO GIUNTA, *La filologia d'autore non andrebbe incoraggiata* 104
- CRISTINA URCHUEGUÍA, *La autorización y la voluntad del autor* 119
- PAOLA ITALIA, *«As you like it». Ovvero di testi, autori, lettori* 129

## Testi

- Setting by Formes. *The Explanation of Alonso Víctor de Paredes (1680)*  
Edited by Francisco Rico y Pablo Álvarez 143

## Questioni

WENDY J. PHILLIPS-RODRÍGUEZ, La necesidad de contaminarse: (sobre <i>The Pleasures of Contamination</i> de David Greetham)	155
CHASE ROBINSON, Enigmi nella sabbia	167
Filologie sotto esame:	
FRANCESCO BAUSI, Settant'anni di filologia in Italia	175
ANDREA FASSÒ, Ist die Romanistik noch zu retten?	192
MASSIMO BONAFIN, L'etnofilologia ci salverà?	213
FRANCESCO BENOZZO, Si salvi chi può!	224

## Rassegne

Pietro G. Beltrami, *A che serve un'edizione critica?* (INÉS FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ), p. 237 · William Robins, ed., *Textual Cultures in Medieval Italy* (MADDALENA SIGNORINI), p. 242 · Dante Alighieri, *Opere*, vol. I, a cura di Claudio Giunta e altri (NICOLÒ MALDINA), p. 246 · Lotte Hellinga, *William Caxton and early printing in England* (CLIVE GRIFFIN), p. 254 · Mario Garvin, *Scripta manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)* (GIUSEPPE DI STEFANO), p. 259 · Roger Chartier, *Cardenio entre Cervantès et Shakespeare* (FRANCISCO RICO), p. 266 · Fernando Bouza, *Hétérographies* (JONATHAN THACKER), p. 268 · Trevor J. Dadson, *Historia de la impresión de las «Rimas» de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola* (MARTA LATORRE PEÑA), p. 271 · Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon* (HANS WALTER GABLER), p. 276 · G.T. Tanselle, *Bibliographical Analysis. A Historical Introduction* (ALBERTO MONTANER), p. 281

# LA QUESTION DE LA PAGE

SHANE BUTLER

*Avec un appendice, Nostalgie de la page,  
de José Antonio Millán*

Ce que la légende tient pour être la tombe de Cicéron se trouve à deux kilomètres à l'est de la plage moderne de Formia, à mi-chemin ou presque sur la côte entre Rome et Naples. Sa structure consiste en une grande plate-forme carrée dotée de marches et faite de grands blocs rectangulaires surmontés par deux cylindres, l'un au dessus de l'autre, celui du dessus plus étroit et plus grand que celui du dessous. Les deux cylindres de la tour ne sont pas exactement concentriques de sorte qu'ils ressemblent un peu à la bordure d'un rouleau de papyrus mal enroulé. Cette impression est plus importante à l'intérieur du monument qui est dominé par une grande colonne droite qui s'élève au milieu de l'espace circulaire vers la voûte, comme s'il s'agissait de la baguette autour de laquelle notre papyrus est enroulé.

Pour le lecteur moderne de Cicéron, en proie aux affres de l'ère digitale, cette tombe en forme de livre est, en quelque sorte, un réconfort. Non seulement les œuvres de Cicéron ont-elles survécu à sa mort quelque part non loin de cet endroit, mais aussi à la mort du rouleau et, un millier d'années plus tard, à la mort du codex de parchemin. La visite de cette tombe, à une époque qui venait juste de voir le succès du livre imprimé aux dépens du manuscrit, inspira à Enea Silvio Piccolomini (le futur Pape Pie II) un poème dans lequel il consolait le défunt orateur en l'informant de sa pérennité. Plus de cinq siècles plus tard, certains d'entre nous lisent encore Cicéron et l'on a peu de raisons de croire que l'*e-book* change beaucoup cela.

Il est vrai que, comme la critique l'a minutieusement montré durant les dernières décennies, les changements d'époque ont modifié à la fois la nature de ce que nous lisons et la manière dont nous le faisons. Mais même quand on considère les modalités matérielles de la lecture, cer-

tains phénomènes de continuité sont au moins aussi intéressants que les phénomènes de discontinuité. Le livre d'où est extrait le passage qui suit (*The Matter of the Page*, University of Wisconsin Press, 2011), se centre sur cette continuité. Et si ce livre s'intéresse surtout aux textes anciens et médiévaux, il laisse penser que même nos évolutions technologiques prétendument révolutionnaires supposeront moins de changement que de continuité dans notre manière de lire et d'écrire. On en prendra pour preuve l'intéressant petit texte («Nostalgie de la page») que m'a généreusement confié José Antonio Millán.

Il y a quelques années, j'ai publié un livre sur le rôle de l'écrit dans la carrière du plus célèbre des orateurs antiques: Cicéron. En essayant de montrer que *même Cicéron* ne pouvait pas être bien compris à l'extérieur d'un complexe réseau de pratiques écrites, mon but était d'étendre cette conclusion à la «société orale» de la Rome antique, un mythe inventé, comme je le montre dans cet ouvrage, par les Romains eux-mêmes et auquel nous avons succombé trop facilement. Bien que cette démonstration ait eu initialement pour objet un cliché de la vie politique antique, elle m'a conduit à penser qu'une recherche de ce type était nécessaire dans le domaine de la *poétique antique*. En effet, les poètes de l'antiquité sont analysés, presque autant que les orateurs antiques, à travers le prisme du mythe d'une oralité première qui les aurait libérés des outils des pratiques écrites et en aurait fait des *vates* inspirés – aèdes, bardes, prophètes. Or, que la poésie ait été récitée et que les discours aient été déclamés ne change rien au fait que la plupart des textes appartenant à ces deux genres que l'on conserve aient été composés sur des tablettes et aient circulés tôt ou tard dans des livres (avec des variations matérielles dans un cas comme dans l'autre). Tout passionné de poésie antique sait que ces poètes étaient constamment conscients de ce fait et qu'à maintes reprises ils renvoient de manière très explicite à leurs poèmes comme à des objets «inscrits». Pour rendre la poésie antique intelligible, il faut donc, au moins en partie, reconstruire son habitat matériel de texte écrit. Ceci est vrai non seulement de la poésie *stricto sensu*, mais aussi de nombreux genres de la littérature en prose.

La «question matérielle» se situe toujours, cependant, entre deux lignes de tension. La première, dont on doit la formulation à une observation aujourd'hui fameuse de Roger Stoddard – et dont Roger Chartier et Guglielmo Cavallo ont fait un axiome – est que «les auteurs n'écrivent pas des livres». Généralement, ils écrivent et corrigent plutôt des brouillons. Quand ils remettent une copie propre de ces brouillons, à ce

moment-là, ils n'agissent pas en auteurs, mais en copistes de leur propre œuvre et toutes les copies successives seront l'affaire d'autres copistes (dont les imprimeurs). En d'autres termes, l'histoire du livre est une histoire des auteurs et de l'écriture si et seulement si elle est l'histoire de l'ensemble du processus matériel qui conduit à la fabrication du livre; sinon c'est une histoire de l'édition et de ses suites. Insister à l'inverse sur l'histoire du brouillon ne résout cependant pas le problème dans la mesure où les auteurs sont conscients du moment où ils se situent dans ce processus matériel et de celui vers lequel ils se dirigent. C'est ainsi que Catulle peut demander dans le poème qu'il place au début de son recueil, après en avoir égalisé les bordures: «À qui offrirai-je mon beau nouveau petit livre?». Mais à l'intérieur du recueil, il se décrit en train d'écrire comme «jouant avec ses tablettes». Autrement dit, ces poèmes demandent à être vus à la fois couchés sur le papyrus et gravés dans la cire.

Ceci nous conduit à la seconde tension. De telles références à la matérialité même du texte nous demandent-elles de nous interroger de manière historiciste sur ces supports matériels particuliers, sur l'histoire des rouleaux de papyrus et des tablettes de cire, supports qui ni l'un ni l'autre ne sont semblables à la page sur laquelle nous lisons et nous écrivons? Ce pourrait être le cas, par exemple, de Catulle chez qui les supports matériels d'écriture fonctionnent, au moins en partie, comme des appendices sexuels, métaphore de la matérialité plus pressante du corps de l'auteur, bien que cela nous conduise à des considérations historicistes sur le désir, etc. En d'autres termes: la matérialité de l'écrit est-elle quelque chose de spécifique, incarné dans les technologies d'un moment et d'une époque donnés? Ou devons-nous parler d'une «chositude» plus générale qui serait propre au produit écrit depuis son premier usage, il y a des siècles? Les deux pôles de cette question de la contingence sont souvent représentés d'une part par *l'écrit* – commun à tous les systèmes d'écriture (et qui, depuis Derrida, est l'emblème même de la pensée dont l'écrit matériel ne serait qu'un symptôme retardé) – et, de l'autre, par *le livre*, dont les transformations technologiques sont bien connues et sont d'ailleurs souvent signalées comme des facteurs de changement d'époque: du rouleau au codex, du papyrus au parchemin et au papier, du manuscrit à l'imprimerie, etc.

L'essai que l'on lira ici se situe au-delà – ou peut-être plutôt au sein même – de ces polarités (brouillon et livre, livre et mot, composition et copie, auteur et lecteur, contingence et universalité). Il ne vise pas une solution définitive ni de compromis, mais est animé au contraire par la conviction que le nœud du problème est à chercher dans les architectures intermédiaires du texte, lieu d'une forme de tension plus basique

d’où ces deux positions extrêmes rayonnent dans de multiples directions. On verra un certain nombre de ces formes ou plates-formes du texte dans ce qui suit, mais la plus évidente d’entre elles est, de loin, la page, centre d’attention qui sera représentatif de ce que l’on peut appeler la méthode de ce livre.

1

José Antonio Millán  
*Nostalgie de la page*  
<http://librosybitios.com>

En cette époque où l’on publie sur toutes sortes d’écrans, un élément demeure inaltérable: la fascination partagée pour la page de type codex.

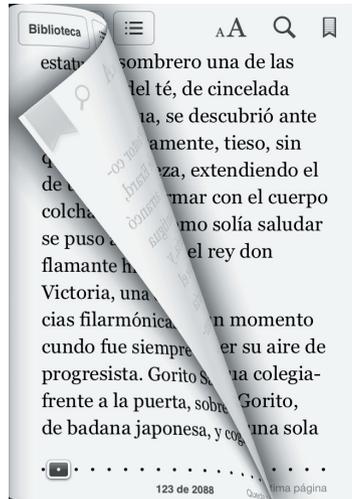


Ainsi cette visionneuse de documents PDF permet de lire le journal *El País* en recréant la sensation du changement de page d’un livre. Elle reproduit notamment l’ombre du coin de la page activée par le pointeur de la souris.

Dressons donc une brève histoire à rebours de la page, en partant des formes d’écrits les plus récentes pour remonter ensuite vers des formes plus anciennes, comme sur un palimpseste. Il est certainement remarquable que hormis le «texte», entendu dans son sens le plus étroit, la page est le seul élément majeur du livre imprimé à avoir survécu, tout en gardant son nom, à la transition au cyberspace. Les jaquettes, les reliures, les pages de garde ont disparu. En lieu et place de la table des matières, on a emprunté un terme au lexique de la cuisine, «menu»; les index ont été remplacés par des moteurs de recherche. Mais les pages sont toujours là, partout. C’est d’autant plus remarquable quand on considère que

l'on a souvent abandonné jusqu'au terme de «livre», alors même que de nombreux sites sophistiqués mériteraient ce nom et qu'en effet, de nombreuses «ressources électroniques» ont conservé le titre des livres qu'elles remplacent (les *e-books* constituent une sorte d'exception, bien que le terme *book* dans le nom semble être précisément là pour indiquer qu'il s'agit d'hybrides qui existent également – ou du moins, pourraient également exister – sous une forme imprimée virtuellement identique). Le terme *book* apparaît partiellement dans le terme technique de *note-book* (bien que celui d'«ordinateur portable» lui soit préféré) et, peut-être, dans les *bookmarks* d'un moteur de recherche – quoique, bien sûr, les *bookmarks* ne marquent pas des livres, mais plutôt, des pages, ce qui explique par exemple que, de manière plus pertinente, les Français appellent marque-page un *bookmark*.

2



Une application pour smartphone (*iBook* pour *iPhone*) va jusqu'à présenter la page, que l'on tourne directement avec le doigt sur l'écran tactile, comme si elle était translucide, et permet même de voir le signet de l'envers. Très proche de la réalité, cet effet rappelle néanmoins la douloureuse lecture sur papier bible.

La page a déjà survécu à la révolution de l'imprimerie, il y a de cela 500 ans, ce qui semble peut-être moins surprenant, dans la mesure où l'imprimerie a conservé le format du codex – c'est juste la méthode de copie qui a changé. L'imprimante semble cependant avoir permis que

se stabilise le concept de page, ambigu à l'ère du codex manuscrit, où le terme pouvait désigner aussi bien une feuille que l'une des deux faces d'une feuille. Dans la mesure où les changements de page d'une édition imprimée sont les mêmes d'une édition à l'autre, l'utilité de la pagination (surtout pour les références) est vite devenue évidente et les imprimeurs, qui initialement préféraient compter les feuilles, finirent par marquer les faces des feuilles: la page 1 est donc la première face de la première feuille numérotée et ainsi de suite. Mais, en réalité, cela n'a pas résolu le problème de manière définitive et, même aujourd'hui, si nous devons accuser quelqu'un d'avoir arraché une page, il ne nous viendrait jamais à l'idée de préciser que ce sont, en réalité, deux pages qui ont été volées.

3



*Classics*, une autre application pour téléphone mobile, simule le froissement de la feuille, comme l'effet d'un doigt trop appuyé lors d'un changement de page (on voit deux étapes du processus dans l'illustration ci-dessus). Une animation sonore accompagne la simulation visuelle.

Mais revenons à il y a de cela un millier d'années, à la transition la plus remarquable qu'ait connue la page: celle du rouleau au codex. Appliqué au rouleau, le latin *pagina* (d'où dérive notre terme de «page») correspond au grec *selis* et désigne une colonne écrite. Dans un produit de qualité, ces colonnes n'avaient pas nécessairement de rapport avec les feuilles individuelles (en grec, *kollemata*; en latin, *schidae* ou *scidae*) de papy-

rus qui étaient minutieusement collées ensemble pour former un rouleau, vu que les colonnes chevauchaient ces feuillets sans que cela soit signalé d'une quelconque manière. Bien entendu, le codex ne permettait pas le même montage – une colonne ne pouvait pas être pliée de gauche à droite, en haut d'une feuille ou de part et d'autre de la reliure sans nuire à la lecture –, mais certains codex préservent la forme basique de la colonne en en faisant rentrer deux ou trois sur chaque face d'une feuille. La *pagina* s'adapte néanmoins très vite à son nouvel environnement et, dès le début du Moyen Âge, la page à plusieurs colonnes est l'exception, le terme de *pagina* ne désignant manifestement plus que ce qu'il signifie depuis: une page.

4



Un institut coréen de recherche (KAIST) a récemment proposé une série d'améliorations pour *iBooks*. Il s'agit notamment de prendre en compte le comportement des utilisateurs d'*e-reader* avec plusieurs pages. L'application créée permet, entre autres choses, de tenir une page avec le pouce pendant que l'on feuillette la suite du document.

A priori, ce changement dans le signifié de *pagina* peut paraître important, mais il marque en fait une continuité. On commencera par remarquer qu'au-delà de la désignation de colonne dans un rouleau, d'autres acceptions anciennes de *pagina* correspondent à ce que nous appellerions nous-mêmes une «page». Le mot dérive de *pango*, qui signifie «fixer des bornes», comme on le fait en plantant des pierres ou des arbres. *Pagina* dépend peut-être de cette seconde acception: les latins utilisaient d'autres termes agricoles, comme *exarare*, pour écrire, et l'expression *pangere versus* – sans doute «planter des vers» – c'est-à-dire les écrire (dans la cire) est commune. Mais *pagina* renvoie probablement plutôt au

premier sens: une *pagina* est un espace délimité pour l'écriture – la surface d'une tablette en cire, une feuille de papyrus ou de parchemin ou la colonne d'un rouleau. Jardin ou enclos, la page est de manière assez ironique un terrain (*plot*) disponible pour semer d'autres intrigues (*plots*),

5



Et dans le domaine du *hardware*, d'où vient cette fascination pour les dispositifs à deux écrans face à face? Voici l'un des meilleurs: le livre numérique en *e-paper* de Karim Zaouai.



Pour tourner une page, il suffit de commencer à fermer le livre avec la main droite: la page tombe sur l'écran précédent, comme entraînée par son propre poids. Pour revenir en arrière, on fait la même chose avec la main gauche.

pour jouer avec l'amphibologie de l'anglais *plot* qui n'est pas sans rapport avec ce terme. Pour en revenir à notre question, la colonne du rouleau n'est pas la *pagina* avant la page, c'est juste un épisode quelque peu étrange de l'histoire de la page en tant qu'espace clos. Autrement dit, il y a aussi des pages dans les rouleaux.

Revenons néanmoins brièvement au passage du livre au codex, vu que l'évolution de la page d'un support à l'autre nous aidera à comprendre ce à quoi sert une page. Il est relativement évident que les Chrétiens, qui ont montré très tôt leur préférence pour le codex, ont contribué à instaurer sa prééminence sur le rouleau, y compris dans le cas de la littérature païenne, époque à laquelle certains avantages du codex étaient suffisamment manifestes pour causer la ruine du rouleau. Nous ne nous intéresserons pas ici à la délicate question des causes de cette préférence des Chrétiens pour le codex et nous nous contenterons de remarquer que certaines des potentialités finales du codex, comme sa capacité à intégrer un texte plus important, furent des développements tardifs. Pensons simplement à l'étrange situation à laquelle le codex finira par conduire le livre. Les meilleurs exemples de cette situation sont probablement les codex bibliques de l'antiquité tardive qui réunissaient au moins les quatre évangiles – la même histoire racontée quatre fois – entre deux couvertures avec, en guise de préface, les tables canoniques d'Eusèbe, index des concordances entre les évangiles. Les copistes dessinaient régulièrement autour de ces tables des arcades à colonnes, écho pervers des *paginae* des rouleaux, comme des colonnes que l'on aurait arrachées à un temple antique pour les destiner à un usage architectural radicalement différent. Ce type de livre n'est pas du tout fait pour être lu de la première à la dernière de couverture ou, en tout cas, pas dans cet ordre. Le début et le commencement de la lecture, l'alpha et l'oméga sont sur chaque page dans ce type de livre, et on doit constamment aller d'avant en arrière pour en comprendre le sens.

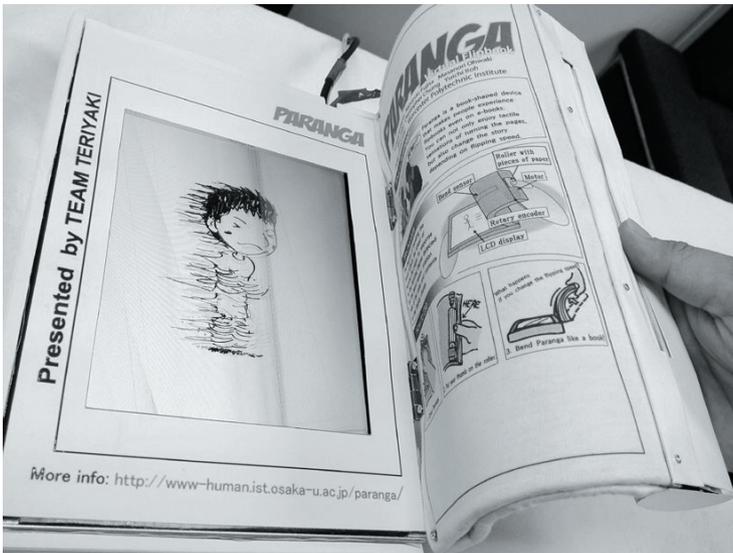
De ce point de vue, on est tenté de considérer le rouleau comme, en quelque sorte, l'opposé du codex, un espace fait pour les récits que l'on déroule du début à la fin, dans un long mouvement continu et progressif – le support matériel idéal pour la forme littéraire antique la plus exaltée: l'épopée. Il y a quelque chose de vrai dans cette théorie; mais non seulement simplifie-t-elle grossièrement la littérature classique (dont je dirai davantage dans le premier chapitre, disons juste dans l'immédiat, que si l'épopée est un parcours linéaire, alors c'en est un très tortueux), cette théorie témoigne aussi d'un contresens sérieux sur le rouleau. Si les gens avaient vraiment voulu épouser matériellement la trajectoire linéaire du

récit, ils auraient écrit des histoires sur une ligne continue, sur de longues et fines bandelettes (mais à la première tentative d'organisation de ces encombrants rubans, par exemple, en les enroulant autour de bobines, ce texte matériel aurait lui aussi renvoyé à la récursivité en puissance du récit). À l'inverse, les livres interrompent la ligne d'écriture à un intervalle relativement régulier et organisent des ensembles de ces segments, à intervalle régulier aussi, dans l'espace à peu près quadrangulaire que constitue la page. La page est donc l'élément matériel du livre qui invite de manière persistante notre regard à se poser ailleurs que (seulement) vers l'avant et qui affirme en puissance de manière visuelle les aspects synchroniques (et récursifs) du récit, contre ses aspects diachroniques et au-delà de ceux-ci. Que ce soit dans le rouleau ou le codex, la page est un bloc de texte dans lequel a lieu, en miniature, ce qui est vrai du livre dans son entier: tous ces mots sont là ensemble, au même moment. Le rouleau peut suggérer la diachronie et le codex la synchronie, mais chaque support finit par ne pointer que vers l'un des deux aspects de la tension, présente tout au long de l'histoire du livre, entre la ligne écrite et la déformation qui dérive de sa mise en page. La page attire notre attention et nous dit toujours et encore: «Écris (ou lis) des choses qui me ressemblent: non pas des lignes, mais des boîtes, des ensembles, des compositions».

Jusque-là, j'ai décrit la page comme un phénomène horizontalement continu de la longue histoire du livre – du rouleau au codex, du manuscrit à l'imprimé, de l'imprimé à l'ordinateur. Mais considérons maintenant le fait bien plus évident que la page offre également une continuité verticale. Nous remarquons plus haut que les auteurs n'écrivent pas des livres mais des brouillons – sur des tablettes, des ordinateurs portables avec des logiciels de traitement de texte. Or, c'est évident, ces formats partagent aussi entre eux ce que tous les livres ont en commun: la page. C'est donc la page et non le livre qui est la condition matérielle permanente de la littérature, dans la mesure où elle constitue l'espace même qu'auteurs et lecteurs ont en commun.

Deux objections viennent cependant immédiatement à l'esprit. D'abord, le fait que la page de l'auteur, du point de vue de l'endroit où elle commence et où elle finit, ne correspond presque jamais à la page du lecteur, pour la simple et bonne raison que, tout au long de l'histoire du livre, la pagination n'a généralement été identique entre les copies d'un même texte que dans le cas où il s'agissait de la même édition imprimée. En ce sens, il serait plus juste de décrire la page comme un espace privé, que les auteurs ne partagent pas avec les lecteurs et que pas même les

6



Dans le domaine de l'ergonomie du *hardware*, le souci de conserver la caractéristique principale du codex est très net: pas de bouton à activer. Pour tourner une page sur Paranga, un prototype japonais d'*e-reader*, il suffit de courber la partie droite du «livre» pour voir les pages apparaître une à une sur l'écran de gauche. Sous le pouce, une barre de défilement verticale permet de sélectionner la page qui «rafraîchira» l'écran.

L'influence ergonomique et mnémonique de la page de type codex sur le livre numérique est logique, mais les caractéristiques «skeuomorphiques» que l'on a vues ressortissent à une nostalgie des habitudes de consultation des textes sur papier qui n'a plus de sens à l'écran. Toute transition technologique s'accompagne des restes fossiles, mais ces ombres, transparences, animations de feuilletage, pages froissées et effets sonores semblent être un hommage excessif du livre numérique à son ancêtre matériel.

### Références

Classics: <http://www.classicsapp.com/>

*El País*: <http://www.elpais.com/diario/>

iBooks: <http://itunes.apple.com/es/app/ibooks/id364709193?mt=8>

KAIST Institute of Information Technology Convergence: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=rVyBwz1-AiE#](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=rVyBwz1-AiE#)

Karim Zaouai: <http://www.karimzaouai.com/project/livre-numerique/>

Paranga: <http://www-human.ist.osaka-u.ac.jp/paranga/>

Skeuomorphie («Skeuomorph», *Wikipedia*): <http://en.wikipedia.org/wiki/Skeuomorph>

lecteurs d'une même œuvre ont en commun. Le seul élément de continuité de l'auteur au lecteur est la géométrie basique de la page; ses coordonnées, ses dimensions, varient, en revanche, de manière inévitable. Et ceci nous conduit à une objection plus sérieuse: si l'on considère que la page transcende horizontalement et verticalement toutes les caractéristiques matérielles du texte, quel sens y a-t-il à considérer la page comme «matérielle»?

En effet, la page a des analogues que l'on tiendrait encore plus difficilement pour des éléments matériels du texte. Parmi eux – et c'est l'une des unités les plus grandes –, le chapitre, dont l'autonomie relative reflète en miniature celle du livre. Bien qu'il porte souvent en latin le même nom, *caput*, le paragraphe est une unité plus petite. Le paragraphe est à son tour relié, au moins partiellement, à la période, cette longue phrase croissante qui semble retourner à son point de départ (*periodos*, «une route qui tourne autour»). Enfin, vient la phrase ordinaire et la syntaxe elle-même, les structures synchroniques de tout langage, écrit ou non. En fait, ce que nous décrivions précédemment comme le message basique commun à la page et au livre – ces mots ne sont pas seulement une séquence mais sont aussi présents au même endroit et en même temps – est plus ou moins la définition même de la syntaxe, *suntaxis*, l'agencement d'éléments isolés pour les faire fonctionner entre eux.

On peut peut-être, néanmoins, souligner la singularité de la page en la qualifiant de vilain petit canard de la famille, bizarre pour l'impertinence et la manière arbitraire avec laquelle elle se heurte constamment au texte, en l'entrecoupant d'histoires, de phrases et même de mots à sa guise. Non que la page n'ait pas ses propres règles de comportement, mais ce ne sont pas nécessairement les mêmes que les règles du langage (de la syntaxe à la composition). La page intervient *comme de l'extérieur*, d'une manière qui peut paraître abrupte et aléatoire, mais qui résulte seulement en fait d'une discipline sans pitié. L'expression que j'ai mise en italique, pourrait en fait s'appliquer à tout élément qui exerce ce que l'on pourrait appeler une contrainte «matérielle» sur le texte. Mais on verra très vite que cette prétendue extériorité est problématique. Considérons par exemple une différente matérialité du langage: celle du discours oral, qui requiert un appareil élaboré d'organes et d'instruments vibratoires qui en font incontestablement quelque chose d'aussi matériel que l'écrit. Dans ce cas, c'est la respiration qui commande tout: on peut essayer de la synchroniser avec nos pensées, mais si on ne le fait pas, elle interviendra tout de même, en nous forçant à nous arrêter et à regrouper nos mots. Mais déduire de cela que la respiration est externe au lan-

gage, ce serait procéder à une *reductio ad absurdum*. Pour le dire simplement, il n'y a pas de langage sans matière (à moins que par langage on veuille dire *logos*, dans le sens – suspect – de vérité ou de Dieu). C'est le cas y compris quand la matière en question n'est autre que l'éponge rose qui est à l'intérieur de nos crânes et dont nous tirons peut-être le terme de «mémoire» comme étant le nom d'une autre contrainte synchronique qui s'exerce (apparemment) sur le langage linéaire.

Si, donc, je persiste à utiliser la page, dans ce livre, comme un emblème de l'écrit et l'écrit comme un emblème de la matérialité et la matérialité comme un emblème de quelque chose de peut-être aussi grand que le langage, je le fais en sachant parfaitement qu'il s'agit là de simplifications métonymiques. De toute manière, je suis la piste de mes auteurs, comme on le verra, j'espère, à la fin. En clair, je ne me fais pas ici l'avocat d'un déterminisme forcené, d'une espèce de *New Criticism* relouée par une touche matérialiste, et selon laquelle tout texte littéraire est condamné à nous raconter avant tout et surtout l'histoire de la page. Je propose seulement un changement de perspective provisoire, qui n'est pas nécessairement pensé pour durer plus longtemps que la lecture de ce livre, et qui laissera dans l'ombre certains des éléments auxquels on est généralement très attentif alors qu'il portera un regard plus aiguisé sur d'autres aspects. Tous les essais qui suivent s'intéressent, de fait, à la page dans des perspectives et des buts différents. Néanmoins, tous partent de l'idée que ce qui est peut-être le plus important pour le texte conçu dans sa matérialité, c'est le fait que c'est l'endroit le plus évident où les auteurs deviennent leurs propres lecteurs. C'est cette idée qui sera en effet à l'arrière plan théorique de cette étude longue et désuète: nous suivrons les traces de Barthes et d'autres critiques en considérant que le sens d'un texte est construit par ses lecteurs, mais notre effort particulier visera à nous mettre à la recherche du lecteur qui est, de loin, le plus original de tous: l'auteur. Et chaque fois que nous le trouverons, il sera en train d'écrire ou viendra juste de le faire.

Traduction de Florence d'Artois

Progetto grafico e impaginazione: Carolina Valcárcel  
(Centro para la Edición de los Clásicos Españoles)

1ª edizione, aprile 2012  
© copyright 2012 by  
Carocci editore S.p.A., Roma

Finito di stampare nell'aprile 2012  
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-430-6450-2

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso  
interno o didattico.