

COLLÈGE UNIVERSITAIRE FRANÇAIS DE MOSCOU



ФРАНЦУЗСКИЙ УНИВЕРСИТЕТСКИЙ КОЛЛЕДЖ ПРИ М.Г.У ИМ. ЛОМОНОСОВА

Ekaterina Kazeykina

## **Livre et temporalité**

Mémoire de recherche en philosophie

Dirigé par Monsieur Patrick Vauday, Professeur à l'Université Paris VIII, et encadré par Simón Gallegos Gabilondo, enseignant de philosophie au CUF de Moscou.

2014

## Tables des matières

Introduction .....	2
1. Expérience du livre .....	5
1.1. Espace du livre .....	5
1.2. Médiations de la lecture et support matériel .....	12
1.3. Matérialité et production dans l'expérience du livre .....	18
2. Expérience du livre entre temps subjectif et temps objectif .....	24
2.1. La temporalité phénoménologique .....	24
2.2. Henri Bergson : temps et durée .....	30
2.3. Le problème du temps dans l'expérience du livre chez Vladimir Favorsky	37
2.4. La notion de rythme .....	43
3. Livre : de l'objet au sujet .....	50
3.1. Paul Ricœur : tiers-temps et temporalité de la lecture .....	50
3.2. Temporalité synthétique .....	58
Conclusion .....	67
Bibliographie .....	70

## Introduction

La notion de livre implique plusieurs conceptions qui se réfèrent à différents domaines. Le livre compris comme un objet matériel se distingue du livre-œuvre comme production intellectuelle. La conception du livre numérique en tant qu'il est un fichier électronique diffère de celle du livre-objet. La multiplicité et la différence de ces conceptions fait surgir la question de son identité : qu'est-ce qu'un livre ? Comment définir et identifier cet objet ? Le problème de la nature du livre a été traité par Kant dans *Doctrine du droit* dans le contexte d'un problème juridique : "L'auteur et le propriétaire de l'exemplaire peuvent dire chacun avec le même droit du même livre : c'est mon livre ! mais en des sens différents. Le premier prend le livre en tant qu'écrit ou discours ; le second simplement en tant que l'instrument muet de la diffusion du discours jusqu'à lui ou jusqu'au public, c'est-à-dire en tant qu'exemplaire"<sup>1</sup>. En tant que produit matériel le livre appartient à celui qui l'acquiert et fait donc l'objet d'un droit réel, mais, d'autre part, un livre est aussi un discours qui est l'objet du droit personnel et la propriété de celui qui l'a composé. À partir de rapport à la propriété Kant expose la nature ambivalente qui constitue le livre. Cependant l'apparition du livre numérique rend les rapports entre ces éléments plus complexe et introduit un rapport à la propriété tout à fait différent, ce qui évidemment change la conception traditionnelle du livre.

La reconnaissance de certaines de ses qualités nous permet de distinguer le livre parmi d'autres objets. Des qualités caractéristiques déterminent des limites du concept. La première qualité est la valeur marchande du livre, à partir du moment où il s'adresse au public et il est fait pour l'échange. Ensuite le livre est identifié par des signes formels et par le caractère référencé : le nom de l'auteur, le titre, les dates de création et publication, la langue, le format et le genre, le poids, le prix, etc. Les qualités définitives du livre renvoient à son caractère public et à la destination du livre. La destination du livre est ainsi inscrite dans sa forme matérielle. Il y a aussi une mise en forme du livre qui englobe la mise en texte, c'est-à-dire l'écriture et la réalisation du livre qui renvoie au travail éditorial. C'est la forme matérielle, l'organisation spatiale du contenu intellectuel du livre qui lui permet d'exister dans le temps historique. Cependant le contenu intellectuel spatialisé par le livre est originellement temporel, c'est-à-dire qu'il n'existe que dans le temps de la conscience.

Le livre est ainsi lié au temps d'une manière double : comme une forme matérielle qui existe dans le temps et comme un contenu qui est proprement temporel. Puisque la mise en forme du livre a pour but la lecture, la perception par un public, elle est aussi liée à la temporalité

---

<sup>1</sup> Kant (Emmanuel), *Métaphysique des mœurs*, Auguste Durand, 1853, pp. 65-264

de la lecture. Cette dernière implique à son tour un double rapport au temps : la conscience subjective du temps qui forme d'une manière active sa propre expérience individuelle de la durée et la temporalité passive de la lecture déterminée par la forme du livre. Les rapports du livre au temps dégagent deux sens de la notion de temporalité : d'un côté elle désigne le caractère de ce qui existe et se déroule dans le temps, et de l'autre elle se réfère à l'idée de la conscience du temps. La temporalité prise dans le premier sens s'oppose à l'éternité parce qu'elle renvoie au caractère transitif, à l'instabilité de l'existence, dans le contexte du livre la temporalité implique aussi l'idée d'un temps destructif. La temporalité prise dans ce deuxième sens comprend l'idée de l'éternité comme un corrélat de la conscience du temps.

Le problème du rapport entre livre et temporalité résulte de l'interaction ambivalente des deux versants de la temporalité avec la double nature du livre. La question qui se pose est par conséquent la suivante : comment l'existence objective du livre se rapporte à la conscience du temps de la perception ? D'où viennent les questions : comment l'expérience du livre est-elle constituée ? Qu'est-ce qui définit la temporalité du livre ? Comment l'espace propre du livre participe à l'élaboration de la temporalité interne du livre et comment la stratégie de l'auteur et du lecteur configurent la temporalité de l'expérience du livre ? Qui est le sujet dans cette expérience du livre ?

L'analyse de ces questions, en un sens fort hétérogènes, s'institue au croisement de l'esthétique et métaphysique. En effet on peut constater que le problème du livre est très peu étudié dans la philosophie. Ce fait s'explique parce que la question du livre est traditionnellement réservée au domaine de l'histoire. Les problèmes du support matériel, du travail éditorial, de la réception publique et même des pratiques individuelles de la lecture sont inscrits dans l'histoire, mais ils ne se bornent pas uniquement aux questions historiques ou techniques. Les problèmes de présentation du livre ne peuvent pas être réduits au domaine spécialisé du graphisme, de même que la question de l'écriture n'est évidemment pas réductible à la théorie littéraire. C'est le rapport métaphysique au temps ce qui rend le problème du livre proprement philosophique et permet de réunir des questions esthétiques différentes en fonction de la question du livre. Il s'agira donc d'aborder ce problème en rapportant des théories esthétiques de différents domaines aussi bien que de diverses questions philosophiques. Puisque la question n'a pas été posée en ces termes par la philosophie, il s'agira de mobiliser des théories hétérogènes ayant pour objet essentiellement la temporalité de la lecture, les rapports entre l'art et le temps, la perception du temps et la temporalité des objets culturels. Toutes ces questions peuvent contribuer à notre analyse dans la mesure où elles correspondent à une interrogation sur le livre en tant qu'objet complexe. Notre ambition est celle de relier des problèmes philosophiques différents et de

combler une lacune dans l'analyse du livre en posant la question au croisement de l'esthétique et la métaphysique.

La nouveauté et l'actualité de la question imposent des difficultés mais en même temps constituent l'intérêt du sujet. En effet l'apparition du livre numérique pose des problèmes nouveaux dans le cadre de la question de temporalité. Le livre numérique introduit une forme différente d'organisation spatiale et temporelle laquelle impose un problème d'identification et de redéfinition du livre. Notre propos toutefois ne touche pas les critères de l'identification du livre, car nous n'examinerons que des objets déjà reconnus comme des livres. Nous tenterons de penser le concept intégral du livre et de le rapporter au problème de la temporalité. Le livre numérique constitue une autre difficulté de notre recherche, parce qu'en outre du manque de sources philosophiques, la difficulté de cette question s'explique par l'instabilité propre au format numérique. Puisqu'il est en train de se développer et de changer, son statut et son concept restent indéterminés. Pourtant, nous allons essayer d'inscrire la forme contemporaine du livre numérique dans le problème du livre et de la temporalité.

Dans un premier temps il s'agira d'examiner le livre dans sa double composante. Il faut montrer comment un espace hétérogène détermine la temporalité de la perception, comment la production du livre participe dans l'élaboration de la temporalité et quel est le rôle du support matériel dans l'expérience du livre. Ensuite nous dégagerons la valeur temporelle de matérialité du livre-objet culturel en nous appuyant sur la réflexion d'Hannah Arendt. La deuxième partie de notre étude traitera les différentes conceptions de la temporalité par rapport à l'expérience du livre. Nous examinerons également le rapport du livre à la temporalité subjective, et pour faire cela nous prendrons appui sur la théorie phénoménologique et sur la pensée d'Henri Bergson. L'analyse du temps subjectif qui se distingue par rapport au temps objectif mettra en évidence une rupture entre la conception de la perception subjective temporelle du livre et conception de temps propre au livre. Ensuite nous essayerons de rapprocher ces deux conceptions à travers la théorie de Vladimir Favorsky et le concept de rythme pour penser la temporalité intégrale de l'expérience du livre. Enfin la troisième partie poursuivra l'idée de la temporalité intégrale du livre qui s'institue entre le temps subjectif de la perception et le temps objectif de l'existence du livre, lorsque le livre passe de l'objet au sujet au cours de l'expérience. La théorie de la lecture de Paul Ricœur nous permettra d'analyser les croisements du temps universel objectif et du temps subjectif phénoménologique, et de penser la temporalité du livre comme un tiers-temps. Enfin nous examinerons la fonction de la synthèse temporelle qui est réalisée par l'expérience du livre et la valeur de la temporalité du livre-sujet.

## 1. Expérience du livre

### 1. 1. Espace du livre

L'organisation temporelle de l'expérience du livre est préparée par l'organisation spatiale intrinsèque du livre. L'organisation des éléments d'ordres différents constitue l'essence et de la production et de la perception du livre. La nature ambivalente du livre se manifeste dans les deux directions, de l'auteur au lecteur et inversement. Pour comprendre la spécificité temporelle de l'expérience du livre il faut l'examiner dans sa double composante matérielle et intellectuelle. L'analyse de l'espace du livre permettra de comprendre les valeurs de chaque composante par rapport à l'autre. Ensuite il s'agira de voir comment la médiation de la lecture s'organise dans le livre. En effet, le support matériel dépasse la signification formelle de l'intermédiaire parce qu'il transforme la lecture et donc les rapports de l'activité et de la passivité dans l'expérience du livre. De ce fait il faut restituer la valeur indépendante de l'espace matériel du livre.

Si d'une part l'espace du livre introduit les conditions de la lecture et de la perception organisée, d'autre part la structure spatiale impose aussi des règles et des limites spécifiques en isolant le livre dans l'extériorité, matériellement et conceptuellement. L'espace du livre peut être compris en plusieurs sens, parce que la notion même d'espace renvoie à des concepts et des domaines très différents. La structure, la distance, l'étendue et le milieu constituent les principales et plus générales caractéristiques de l'espace. Ces qualités peuvent se référer également à l'espace réel, physique comme à l'espace intelligible.

La matérialité de l'espace réel inscrit le livre dans le monde des choses quotidiennes, dans le domaine des métiers et des chaînes économiques. C'est dans ce domaine de métiers manuels que l'artiste et graveur russe Vladimir Favorsky trouve son inspiration et admiration pour le livre. Il écrit dans *De l'art, du livre, de la gravure* : "Nous tenons un livre à la main, l'étreignant par les doigts et touchant par la main les deux plats à la fois, et entre ces deux plats il se trouve un mois de la lecture et des années de la vie vécue. Un livre est un objet et un monde à la fois"<sup>2</sup>. Favorsky souligne la valeur de l'espace tangible, qui ne se présente pas seulement comme un support matériel, mais plutôt comme un monde au sein duquel la connaissance et l'art se rencontrent. Selon Favorsky la matérialité du livre a la fonction d'une balance qui établit des relations harmonisées entre le lecteur et l'espace intelligible. Pour réaliser cette fonction importante l'organisation du livre doit suivre "le principe du cadre", c'est-à-dire élaborer des limites matérielles de l'espace qui concentrent l'attention du lecteur et ainsi facilitent la perception. "Le

---

<sup>2</sup> Фаворский (Владимир), *Об искусстве, о книге, о гравюре*, Москва, Книга, 1986, стр. 96

"Мы держим книгу в руках, обнимая ее пальцами и касаясь рукой обеих корок переплета, а между этими корками заключен месяц чтения и годы переживаемой нами жизни. Книга - и мир и предмет."

cadre en limitant l'image augmente une profondeur spatiale à l'intérieur et crée une sorte d'un monde clos, à l'extérieur il transforme l'image à un objet qui appartient à un autre espace, s'il s'agit de la peinture de chevalet, à un meuble à côté de chaises, tables etc. C'est pour la peinture de chevalet. De même ce principe fonctionne dans d'autres circonstances. Par exemple on peut parler de l'espace du livre défini par les caractères et par son relief spatial. <sup>3</sup> L'espace visuel et tangible du livre une fois proprement organisé par l'artiste, ou par typographe, peut être pensé comme une série des cadres différents et le livre même sert d'un cadre productif pour le lecteur. Favorsky utilise un concept du cadre pour souligner la double nature et plusieurs fonctions du livre. De plus, ce concept renvoie à la production de l'espace, du volume par le moyen de surface plan ou de bas relief. Cet effet constitue un trait spécifique de l'espace du livre.

Un autre trait particulier de l'espace du livre se dégage par rapport à l'espace commun. Les principes de l'espace visuel du livre diffèrent de l'organisation spatiale tridimensionnelle de notre espace vécu par l'orientation de toutes ses composantes. L'orientation de l'espace livresque se manifeste à différents niveaux. François Bresson écrit dans l'article *Lecture et ses difficultés* : "Nous poussons si loin cette identification des objets tridimensionnels que nous identifions à nous-mêmes notre image inversée par le miroir, [ ]. Il n'en est pas de même des lettres: elles doivent être lues dans le bon sens, même si nous savons lire à l'envers ou dans le miroir. Les lettres sont donc nécessairement orientées, [ ]. Elles sont orientées par rapport à la ligne, que celle-ci soit ou non droite, qu'elle se parcourt de droite à gauche, de gauche à droite ou de haut en bas."<sup>4</sup> L'orientation des éléments du livre ne concerne pas que les lettres et les lignes, de même les pages, les cahiers et la reliure du livre sont orientés et marqués par certaines conventions de la lecture. Les conventions de la lecture se fondent sur la tradition de l'orientation des éléments sensibles du livre. L'espace orienté du livre réalise une fonction dirigeante par rapport à la lecture individuelle. Sur le plan social c'est un espace éliminatoire: il exclut le lecteur qui ne possède pas la connaissance des conventions de la lecture et le contraint à se servir du livre en fonction de l'orientation spatiale.

Quand même l'espace visuel du livre peut être conçu dans un sens plus large esthétique. En ce sens, la fonction esthétique de l'espace du livre permet de l'inscrire aussi dans le contexte des arts visuels. L'art typographique et le graphisme participent à la construction du "relief graphique" du texte et à la constitution de la valeur esthétique de n'importe quel texte. En effet,

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 86

"Рама, ограничивая изображение, усугубляет внутрь пространственную глубину и создает как бы замкнутый мир, а наружу делает изображение вещью, предметом другого пространства, в станковой картине предметом интерьера, мебелью, живущей наряду со стульями, столами и т. п. Это - что касается станковой картины. Но этот принцип рамы может действовать и в других обстоятельствах. Можно, например, говорить о книжном пространстве, определяемом шрифтом и его пространственным рельефом."

<sup>4</sup>Bresson (François), "Lecture et ses difficultés", dans *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p.15-27

des réflexions de Vladimir Favorsky sur l'impossibilité de la planitude ouvrent le discours sur la profondeur infinie de l'espace visuel du livre. Dans le chapitre "D'une feuille de papier " (*De l'art, du livre, de la gravure*) Favorsky pose une question si une image peut être plate. La réponse est bien négative. "Même un dessin géométrique, par exemple, d'un carré, d'un cercle ou d'une autre forme n'est pas plat, parce que la qualité de la ligne noire en tant que essentiellement matérielle et le fond blanc en tant que l'air rendent l'image quelque peu spatiale, et chaque image-silhouette en utilisant une quantité différente du noir et du blanc transgresse nécessairement une planitude, mais étant organisée comme une image en relief elle est spatialement expressive dans la mesure de la plasticité de ses moyens."<sup>5</sup> La planitude est impossible parce que toute image visuelle donne une illusion de relief pour les sensations esthétiques. Si même une image monochrome sur le fond blanc se présente comme un relief, les caractères d'un texte sur les pages forment des tableaux en relief, des ornements spatiaux.

L'espace du livre, donc, contient des fonctions supplémentaires telles que la fonction de l'organisation matérielle, les fonctions sociales et esthétiques, mais aussi l'espace tangible fournit les conditions pour une fonction essentielle, pour l'apparition d'un espace intelligible.

En effet, l'espace intelligible du livre, en tant que l'abstraction pure, est un concept complexe et difficile à définir de manière générale. Il contient un espace informatif, un espace textuel et un espace littéraire selon le genre des livres considérés. À la différence de l'espace sensible, l'espace intelligible se déploie à l'extérieur du livre, il s'intègre au champ textuel le plus large possible, dépasse toutes les limites imposées d'un livre et ouvre l'espace intérieur en dehors.

La première question engendrée par le problème de l'espace intelligible porte sur la différence entre l'espace textuel et l'espace littéraire. Dans le livre *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* Xavier Garnier revient à la question traitée par Maurice Blanchot dans *L'espace littéraire*. Tandis que Maurice Blanchot insiste sur le statut exclusif de la littérature, sur l'isolement essentiel d'une œuvre et sur la supériorité de l'œuvre par rapport au livre, Xavier Garnier s'attache à définir la nature et les limites de l'espace littéraire en le distinguant de l'espace textuel. Garnier insiste sur la différence entre l'espace littéraire et l'espace textuel : l'espace textuel est donné d'emblée, mais pour qu'il soit un espace littéraire, l'espace textuel a besoin d'un "événement" de la lecture, de l'expérience vive pour apparaître et s'ouvrir au dehors. Donc dans l'espace textuel manque une dynamique de l'imprévision, il faut le « féconder par la

---

<sup>5</sup> Фаворский (Владимир), *Об искусстве, о книге, о гравюре*, Москва, Книга, 1986, стр. 83

"Даже геометрический чертеж, положим, квадрата, круга или другой формы, будет не плоским, поскольку качество черной линии как существенно материальной и белого фона как воздуха сделают изображение предметным и тем самым сколько-то рельефным, а всякое силуэтное изображение, пользующееся разным количеством черного и белого, обязательно нарушит плоскость, но, будучи организовано как плоскостное рельефно-пространственное изображение в меру пластичности своих средств, будет пространственно выразительным."



vie » pour former un espace littéraire. C'est le manque de la dynamique de la vie dans l'espace textuel qui le rend inférieur, et paradoxalement cet espace plein de la vie n'est propre qu'à la fiction. En ce qui concerne l'espace littéraire, selon Maurice Blanchot le livre reste toujours enfermé par des conditions matérielles dans le monde des mots insignifiants, tandis que l'œuvre ouvre des espaces infinis. En effet, Blanchot présente l'espace du livre comme un système limité et clos par principe.

La théorie d'intertextualité permet d'élargir l'espace intelligible du livre et de penser l'extérieur du texte. La notion d'intertextualité a été introduite à la fin des années soixante par le groupe Tel Quel, plus exactement par Julia Kristeva dans *Semeiotikè*. Cette notion se réfère à l'étude de l'intertexte conçu comme l'ensemble des textes mis en relations dans un texte singulier par les citations, les allusions, le plagiat, les références et les liens hypertextuels. L'intertextualité chez Kristeva prend sa source dans la théorie du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine et suppose que le texte n'est pas lu d'une façon « linéaire », mais il est localisé et donc perçu dans un « espace » avec trois dimensions : "le sujet de l'écriture, le destinataire et les textes extérieurs".<sup>6</sup> Donc l'espace intelligible et textuel du livre peut être compris comme un système des rapports entre différents sujets et aussi comme l'orientation du texte concret dans le système d'autres textes.

Roland Barthes oppose à cette idée une autre conception de l'espace créé par le texte. Cet espace n'a rien de commun avec le dialogisme et le système des relations intertextuelles. Barthes rejette un espace social et communicatif du texte comme une source de violence sur la subjectivité. Dans *Le plaisir du texte* il insiste sur la nécessité et la valeur de l'espace personnel créé par le texte. "Le texte n'est jamais un « dialogue » : aucun risque de feinte, d'agression, de chantage, aucune rivalité d'idiolectes; il institue au sein de la relation humaine — courante — une sorte d'îlot, manifeste la nature asociale du plaisir (seul le loisir est social), fait entrevoir la vérité scandaleuse de la jouissance : qu'elle pourrait bien être, tout imaginaire de parole étant aboli, neutre"<sup>7</sup>. L'espace textuel du livre peut être compris comme un espace esthétique et privé qui crée une zone sans conflit de communication sociale. Cet espace est caractérisé par la neutralité qui caresse le plaisir individuel et protège contre la violence possible du dialogisme.

Quand même cet espace du plaisir du texte n'est pas clos, parce qu'il n'est pas créé pour l'individu d'un lecteur concret. L'espace du plaisir est orienté vers la multiplication des lectures et des sens possibles, donc il a pour but plutôt l'ouverture du livre dans le sens esthétique. "Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le « drague »), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors créé. Ce n'est pas la « personne » de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace : la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne

---

<sup>6</sup> Kristeva (Julia), *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 144-145

<sup>7</sup> Barthes (Roland), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 28

soient pas faits, qu'il y ait un jeu."<sup>8</sup> Ainsi l'espace du livre peut être compris non pas comme un lieu des relations figées qui s'est formé dans le passé, mais comme l'espace orienté vers l'avenir, vers la construction des relations possibles.

L'espace tangible et l'espace intelligible du livre mettent en évidence le caractère durable du livre, parce que la forme matérielle du livre-objet et le contenu du livre soit informationnel soit littéraire se déploient dans le temps. De plus, ces espaces d'origines différentes se définissent par une certaine durée, ils ne sont pas donnés et ni fixés définitivement, il faut le temps pour qu'ils puissent apparaître. Cette durée du livre comprise et comme l'objet et comme texte s'oppose au caractère éphémère par principe de la lecture. L'espace hétérogène du livre en organisant la lecture ne se borne pas au fonctionnement sur le plan individuel, il a toujours un double sens: au delà de sa propre organisation intérieure, il établit des rapports extérieurs.

En effet, il n'y a pas de frontière figée et précise entre l'espace sensible et l'espace intelligible du livre. Cet espace est défini plutôt par l'hétérogénéité. L'indiscernabilité des deux espaces s'explique par les liens étroits et la dépendance réciproque. Par exemple, originellement en imprimerie l'interligne décrivait une lame de métal pour séparer et maintenir les lignes, et même aujourd'hui elle constitue une partie de l'espace matériel du livre. Cependant c'est principalement l'interligne qui détermine la lisibilité du texte et par conséquent l'espace textuel et intelligible du livre.

L'espace du livre organise la perception structurée et orientée en engageant la mémoire. Le caractère hétérogène de l'espace lui permet d'agir sur les mécanismes réceptifs différents. Ainsi la structure intérieure du livre prépare et guide la lecture et la perception tangible. Vladimir Favorsky écrit : "Le livre en organisant le mouvement organise aussi la mémoire, relie des pages à d'autres, rappelle le début etc., et c'est comme l'intérieur architectural, où un souvenir de l'entrée, du hall, d'une série des chambres nous donne l'impression de l'ensemble de l'espace architectural, de même dans le livre toutes ses parties : couverture, page de garde, titre, faux-titres, impositions, pages, vignettes, illustrations, tous ensemble organisent le mouvement et marquent le début et la fin du mouvement, le divisent, et en marquant des arrêts, leur donnent de l'importance différente et en même temps créent dans notre mémoire une image complexe et complète de la représentation spatiale de l'œuvre littéraire".<sup>9</sup> L'espace du livre en mobilisant la

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>9</sup> Фаворский (Владимир), *Об искусстве, о книге, о гравюре*, Москва, Книга, 1986, стр. 97

"Книга, организуя движение, организует и память, связывает одни страницы с другими, напоминает о начале и т.п. и это, как в архитектурном интерьере, память о входе, вестибюле, ряде комнат, дает нам целое внутренности архитектуры, так и в книге все ее части, переплет, форзац, главный титул, шмуцтитулы, спуски, страницы, заставки, иллюстрации - все это вместе и организует движение, и отмечает начало и конец этого движения, и членит его, и, устанавливая остановки, дает им разную значимость и в то же время создает в нашей памяти сложное, но цельное представление этого пространственного изображения литературного произведения."

mémoire lui induit à réagir différemment selon l'importance des lieux-parties du livre. La référence à l'architecture implique les règles de comportement imposées par un espace habité. L'organisation spatiale du livre attribue la signification différente aux "pièces" de l'espace architectural du livre et par cela détermine le comportement de la lecture.

En effet l'espace du livre présente un caractère paradoxal, parce qu'il réalise des fonctions opposées : un encadrement matériel et ouverture du contenu en dehors. Dans *Ouvrir le livre* Laurent Mailhot souligne la fonction matérielle du livre et remarque l'ambivalence de sa valeur. "Un livre est à mettre entre toutes les mains. Il est tous les objets du monde, et le monde lui-même : le Monde selon Garp, selon Joyce, selon Proust. Matériellement, le livre est une tente, un toit. Sa couverture, toutes ses pages défendent physiquement contre la solitude et le froid. Le livre est sa propre antithèse, son antipode"<sup>10</sup>. La temporalité du livre se définit aussi par le paradoxe des fonctions réalisées : la construction matérielle est faite pour défendre le contenu et pour être diffusée, par conséquent elle est vouée à la destruction par le temps et par l'usage.

La matérialisation d'une œuvre dans la forme du livre la prive de l'isolement qui est lui propre selon Maurice Blanchot. Mais la perte de l'isolement apporte en même temps un pouvoir nouveau au texte et permet d'établir des relations nouvelles entre l'auteur et le monde extérieur. Pour Michel de Certeau la pratique de l'écriture est « l'activité concrète qui consiste sur un espace propre, la page, à construire un texte qui a pouvoir sur l'extériorité dont il a d'abord été isolé »<sup>11</sup>. Ainsi le livre présente un espace, où la transformation spécifique de réalité et l'appropriation réciproque s'opèrent et où "l'île de la page est un lieu de transit où s'opère une inversion industrielle [en même temps que], l'entreprise scripturaire transforme ou conserve au-dedans ce qu'elle reçoit de son dehors et crée à l'intérieur les instruments d'une appropriation de l'espace extérieur"<sup>12</sup>. L'hétérogénéité de l'espace du livre se manifeste non seulement par la combinaison des éléments sensibles et intelligibles, mais aussi par engagement de transformation constante et réciproque des sujets et objets différents.

Le livre devient un espace de communication indirecte. La fonction sociale et politique du livre se réalise et par l'échange intellectuelle et par le maniement tactile. "Un livre est une place publique, de village ou de grande ville, peu importe. On vient et on va. On y passe. On peut y causer. Qu'espérer, sinon que le lecteur, étranger proche, le traverse comme un lieu de communication?"<sup>13</sup> dit Michel de Certeau dans *L'étranger ou l'union dans la différence*. L'espace du livre est défini par son caractère public. Une image de grande ville se réfère à

---

<sup>10</sup> Mailhot (Laurent), "Ouvrir le livre", *Études françaises*, 18, 2, automne 1982, p. 5-17

<sup>11</sup> De Certeau (Michel), *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 235

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 236-237

<sup>13</sup> De Certeau (Michel), *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969, p. 6

l'hétérogénéité de l'espace et à la communication imprévisible des multiples sujets à l'intérieur de cet espace.

En passant de la sphère privée à la sphère publique l'espace du livre et de la lecture devient un objet sociologique et politique. Pierre Bourdieu dit : "les déclarations concernant ce que les gens disent lire sont très peu sûres en raison de ce que j'appelle l'effet de légitimité : dès qu'on demande à quelqu'un ce qu'il lit, il entend : qu'est-ce que je lis qui mérite d'être déclaré ?"<sup>14</sup> La question de la déclaration des livres lus met en évidence le rôle social qu'on attribue aux livres. Dans la sphère publique les livres dont la lecture est déclarée deviennent des indices de statut de l'homme. L'expérience du livre participe ainsi à l'identification sociale et culturelle des hommes.

La signification culturelle de l'espace du livre n'est pas limitée par le domaine de sociologie. La structure des liens créés par les livres est la mémoire collective conservée. Cette conservation de la mémoire culturelle donne au livre une importance historique et globale. Dans *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Tiphaine Samoyault écrit : "Associée à la théorie de la réception, l'intertextualité offre des indications précieuses puisqu'elle permet d'analyser la façon dont les textes portent de véritables scénographies de la lecture. De plus, en déplaçant la réflexion de l'histoire littéraire du côté d'une perception transhistorique, elle autorise l'examen de modalités non pas positivistes, mais mémorielles, de la relation production-réception"<sup>15</sup>. La notion de "scénographie" renvoie encore à l'hétérogénéité de l'espace du livre, parce qu'elle désigne à la fois l'organisation matérielle de l'espace, mais aussi le projet des mouvements possibles des acteurs. C'est grâce à cette double nature de l'espace du livre, qu'il acquiert le sens universel et s'intègre au processus historique de la production-réception et de la conservation de la mémoire culturelle.

Le monde du livre présente un espace hétérogène qui englobe des éléments sensibles propres au support matériel et à la présentation du livre, et des éléments intelligibles propres au contenu textuel. En effet, il n'est pas possible de distinguer une frontière stricte entre l'espace matériel et l'espace intellectuel du livre, parce qu'ils sont interdépendants et leur frontière est poreuse. De plus, l'espace du livre est orienté, et cette orientation spatiale et temporelle guide la lecture. Ainsi l'espace du livre en tant que système complexe et synthétique détermine sa temporalité et sa lecture.

---

<sup>14</sup> Bourdieu (Pierre), "La lecture : une pratique culturelle", Débat entre Pierre Bourdieu et Roger Chartier, dans *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 277-306

<sup>15</sup> Samoyault (Tiphaine), *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001, p. 120

## 1.2. Médiations de la lecture et support matériel

La perspective historique du discours sur le livre impose les questions du support matériel et de la rupture introduite par l'apparition du livre numérique. En effet, le texte s'inscrit dans l'espace architectural du livre-objet et dans l'espace éphémère du livre numérique de manières différentes. L'espace intelligible ne peut apparaître que par médiation de différents degrés. Le support matériel comme médiateur de la lecture organise et transforme la perception, et donc change aussi le sens même du contenu du livre et la conception de la lecture. De plus, les dispositifs numériques forment la temporalité nouvelle du livre et de la lecture. Par conséquent, l'examen des changements introduits par le livre numérique devient nécessaire, plus précisément une comparaison des valeurs temporelles du livre numérique et du livre-objet, car les rapports traditionnels entre lecture, support matériel et contenu du livre sont remis en question.

L'interrogation du support matériel et de la présentation du livre est une question historique, mais dans un double sens. Le premier et le plus évident, porte sur l'évolution technique et sur la place du livre matériel dans l'histoire, tandis que dans le deuxième sens le livre est compris comme un support pour la mémoire et pour l'histoire. Dans ce cas, le livre en représentant l'histoire par l'intermédiaire d'une temporalité nouvelle transforme la réception et l'histoire même. Walter Benjamin écrit dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* : "À de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines. La façon dont le mode de perception s'élabore (le médium dans lequel elle s'accomplit) n'est pas seulement déterminée par la nature humaine, mais par les circonstances historiques"<sup>16</sup>. Les technologies reflètent la façon dont la société perçoit et représente la réalité à une époque donnée.

Les formes de médiation de la lecture réalisées dans le livre englobent le langage, le support matériel et la présentation éditoriale concrète. Tous ces éléments apportent leur propre sens supplémentaire au livre et créent une distance entre l'auteur et le lecteur. Quand même la médiation par le langage et par la réalisation éditoriale est nécessaire, tant pour le livre traditionnel que pour le livre numérique. Tandis que la médiation réalisée par le support matériel rompt avec la tradition, car qu'elle présente des temporalités différentes.

La spécificité des supports traditionnels s'explique par la production des objets différents pour les mêmes textes. S'il s'agit du livre numérique, la situation est opposée : un objet uniforme, l'écran, présente les textes différents. C'est l'une des raisons principales de la mutation de la conception même du livre, parce que désormais il n'est pas attaché à un objet. De ce fait une

---

<sup>16</sup> Benjamin (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1936, *Écrits français* (éd. J.-M. Monnoyer), Paris, Gallimard, 1991, p. 140-171  
<http://www.hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref>

question qu'est ce qu'une temporalité du livre numérique s'impose. En effet, le discours se divise en deux directions : une temporalité du support électronique et une temporalité du livre-fichier numérique. La complexité de la question s'explique d'un côté par l'impossibilité de les distinguer strictement et d'autre côté par la nature différente de chacune.

L'évolution technique des supports matériels du livre est liée au développement des techniques de reproduction. À son tour la technique de reproduction se donne pour tâche l'évolution de l'accessibilité. Si les supports matériels les plus anciens rapprochent le livre et l'œuvre d'art à cause de la difficulté d'accès et de la reproduction, le support électronique permet l'accès libre au contenu qui désormais n'est pas soumis aux attaques du temps. Les techniques nouvelles lève une menace de disparition d'une œuvre matérielle unique et facilite la propagation. En effet le changement essentiel introduit par les dispositifs électroniques est la privation de la dimension tactile du livre-objet unique. "Avec les différentes méthodes de reproduction de l'œuvre d'art, son caractère d'exposabilité s'est accru dans de telles proportions que le déplacement quantitatif entre les deux pôles se renverse, comme aux âges préhistoriques, en transformation qualitative de son essence. La décadence de la sculpture à l'époque des œuvres d'art montables apparaît comme inévitable. Car il n'existe rien dans la perception tactile qui corresponde à ce qu'est la contemplation dans la perception optique."<sup>17</sup> Le chemin du développement des techniques de la présentation du livre et de l'œuvre d'art est le même. L'évolution en fonction de plus grande exposabilité mène à la suppression des qualités sculpturales, c'est-à-dire des volumes tridimensionnels considérables.

La distance entre l'auteur et le public qui est toujours présente comme essentiel dans le livre, change sa signification et se réduit au cours de l'évolution technique. Cette réduction de la distance médiatrice ne se réfère pas qu'au moindre travail préparatoire et éditorial nécessaire pour le livre numérique. Les techniques nouvelles manifestent la fin de l'isolement rituel du livre, lorsqu'elles proposent au public l'interactivité, les transformations légitimes de la forme même du livre. Comme Walter Benjamin a dit : "l'ère de la reproductibilité mécanisée séparant l'art de son fondement rituel, l'apparence de son autonomie s'évanouit à jamais."<sup>18</sup> Donc l'histoire des supports matériels du livre peut être conçue comme l'histoire de la séparation d'un culte, parce que de même elle commence avec la production des objets uniques de fonction sacrée, ainsi qu'aujourd'hui l'invention des livres numériques continue le processus de séparation. En effet, les livres numériques atteignent la plus grande reproductibilité possible en même temps qu'ils sont totalement privés des fondements rituels originels.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*

La distance de médiation du livre est liée à sa valeur historique et culturelle, et détermine la place du livre dans l'histoire. Toutes les formes de médiation s'expriment par la matérialité fixée dont l'essence même est changée par l'utilisation des dispositifs électroniques.

"L'authenticité d'une chose intègre tout ce qu'elle comporte de transmissible de par son origine, sa durée matérielle comme son témoignage historique. Ce témoignage, reposant sur la matérialité, se voit remis en question par la reproduction, d'où toute matérialité s'est retirée. Sans doute seul ce témoignage est-il atteint, mais en lui l'autorité de la chose et son poids traditionnel."<sup>19</sup> Walter Benjamin insiste sur l'égalité de l'authenticité de l'objet et de son autorité traditionnelle, qui sont du passé. Ces relations sont détruites par les techniques de reproduction mécanique. Une fois que l'authenticité et l'unicité de l'objet n'ont plus leur sens originel, l'objet perd son pouvoir exceptionnel. L'existence unique, le hic et nunc de l'œuvre est le fondement de la reconnaissance de l'authenticité de l'objet original dans l'histoire. La technique de reproduction introduit une rupture dans la tradition d'identifier un objet selon l'authenticité de son existence unique. La signification de cette rupture est commune pour les domaines de l'art et du livre, quand même elle dépasse tous les deux. Benjamin conclut : "La technique de reproduction - telle pourrait être la formule générale - détache la chose reproduite du domaine de la tradition."<sup>20</sup>

Cependant les possibilités proposées par le livre numérique ne se limitent pas à l'accessibilité et transmissibilité du contenu du livre. Ce qui constitue la différence principale du livre numérique, c'est l'ensemble des qualités qui elles-mêmes créent une réalité nouvelle. Le format électronique dépasse les cadres du support matériel au sens traditionnel. Il ne s'inscrit pas dans la série des formes du livre et il n'est pas un simple médiateur de la lecture non plus. Quelles sont alors les qualités du livre numérique qui induisent la rupture avec la tradition et permettent de constater la construction d'une nouvelle réalité, tant sur le plan individuel que sur celui des relations avec le monde ?

Dans un premier temps, le livre numérique se distingue par plusieurs qualités nouvelles qui sont : l'instantanéité et l'ubiquité, des liens transversaux et dynamiques proposés à la lecture. L'instantanéité du livre numérique renvoie d'une part à la possibilité de l'accès spatial immédiat au livre et aux toutes ses composantes, d'autre part à la durée courte et au caractère éphémère d'une image donnée au lecteur. L'ubiquité introduit une forme différente de l'existence du livre dans l'espace et dans le temps : le livre est accessible partout en même temps et son accessibilité est du caractère permanent. Les liens transversaux et dynamiques facilitent la lecture sélective et illimitée, c'est-à-dire libérée de contrainte spatiale propre au livre objet. Ces qualités reflètent un nouveau mode de fonctionnement et des relations propre à la culture contemporaine. Le livre

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

devient inusable et invulnérable aux attaques du temps, tandis que l'objet-dispositif auquel le livre n'est plus attaché, est facile à changer. La séparation du livre de l'objet-support redistribue les valeurs traditionnelles et change les principes de la mémorisation et d'orientation dans l'espace intellectuel. Ainsi le livre numérique participe à la transformation de la conception de la mémoire même réalisée par la culture numérique en général.

Parmi les autres qualités introduites par le livre numérique, la facilité de recherche est une des plus paradoxales et ambivalentes. D'un côté le format électronique continue l'évolution du livre en fonction de la commodité de la recherche sélective, évolution qui a toujours pour but la plurifonctionnalité des objets quotidiens. En ce qui concerne le livre, c'est la possibilité de l'utiliser de différentes manières (lire d'une façon linéaire ou le consulter) qui est développée. Il paraît que le livre numérique élabore une forme multifonctionnelle la plus adéquate. Quand même c'est justement la facilité illusoire de navigation et la plurifonctionnalité de l'utilisation qui impose un autre type de l'espace où le sujet se perd. En effet, le lecteur échappe à conquérir cet espace illimité et éphémère. En se séparant du support matériel, l'espace du livre échappe en quelque sorte au geste d'appropriation intellectuelle de la part du lecteur. Dans l'article *L'avènement du livre électronique: simple transition?*, Jean Clément écrit : "L'apparition de l'informatique pourrait bien constituer dans cette évolution des supports du livre une coupure épistémologique qui se manifeste de deux façons. D'une part la lecture d'un livre sur écran d'ordinateur prive le lecteur de l'appréhension physique de son volume. Le texte est réduit à une surface lisse sans profondeur. Le livre n'est plus un objet que l'on tient dans la main. Il forme un dispositif mouvant au sein duquel le lecteur doit inventer de nouveaux repères. La rassurante ordonnance du livre classique fait place à un labyrinthe dans lequel il risque de se perdre sans instruments d'orientation. D'autre part le texte lui-même, privé d'un support solide, se trouve dématérialisé, virtualisé"<sup>21</sup>. La double coupure épistémologique annoncée par Clément se réfère à la distance supplémentaire de la médiation numérique. Tandis que la distance entre le contenu intellectuel et le lecteur créée par la médiation éditoriale diminue dans l'expérience du livre numérique, s'impose une autre distance, bien plus importante. La question est si cette distance est surmontable, ou peut-être l'avenir de l'espace informationnel et textuel est de dépasser les cadres de l'espace matériel et de la lecture individuelle.

L'ambivalence essentielle du livre numérique propose essentiellement deux voies opposées de développement possible. D'une part, la "démocratie" numérique propose une liberté d'interaction dans un territoire interdit auparavant, et en ce sens en se rendant plus accessible le livre s'ouvre au public et au lecteur ; d'autre part, le livre s'éloigne de l'individu en créant un

---

<sup>21</sup> Clément (Jean), "L'avènement du livre électronique: simple transition?", dans *Apprendre avec le multimédia, où en est-on?*, Retz, 1997  
<http://hypermédia.univ-paris8.fr/jean/articles/livre.htm>



espace illimité, sans repères habituels et stables. Dans l'entretien intitulé *Le livre : son passé, son avenir*, Roger Chartier affirme : "De là la contradiction très profonde qu'avait développée Robert Darnton entre cette mobilité infinie de la communication électronique et cet effort pour enserrer le texte électronique dans des catégories mentales ou intellectuelles, mais aussi dans des formes matérielles qui le fixent, qui le définissent, qui le transforment en une parcelle que le lecteur va peut-être braconner – mais une parcelle qui serait suffisamment stable dans ses frontières, ses limites et ses contenus."<sup>22</sup> Et il ajoute: "Ici se situe le grand défi, qui est de savoir si le texte électronique doit être soumis à des concepts hérités et donc du coup doit être transformé dans sa matérialité même, avec une fixité et des sécurités, ou si inversement les potentialités de cet anonymat, de cette multiplicité, de cette mobilité sans fin vont dominer les usages d'écriture et de lecture"<sup>23</sup>. Une reprise du concept de "braconnage" par la lecture est principale ici. Ce concept proposé par Michel de Certeau renvoie à la distinction entre le caractère de la trace qui est durable, fixé et protégé, et la lecture de l'ordre éphémère. Mais lorsque l'espace du livre numérique devient éphémère et accessible, le sens même de cette distinction change. La lecture n'est plus enfermée dans le livre et prédéterminée matériellement, donc les perspectives sont inversées. La perspective de la temporalité ne peut plus être considérée de façon linéaire : un modèle ayant comme point de départ "l'auteur", le contenu protégé par la matérialisation traditionnelle et la fonction accessoire de la lecture, n'est plus opératoire. Dans le livre numérique c'est la lecture qui organise l'espace et forme sa propre temporalité particulière qui n'est pas prédéterminée et limitée par l'organisation spatiale fixe propre au livre-objet.

La question de la temporalité du livre numérique fait partie du problème plus général des rapports entre la culture numérique contemporaine et la mémoire. De ce fait, deux plans du discours peuvent être distingués : le plan de la société qui implique un problème de la mémoire collective et de ses supports, et le plan de l'individu qui traite la temporalité de l'existence personnelle. Ces deux plans de réflexion s'organisent autour de la question du statut esthétique et phénoménologique de la trace dans le monde contemporain. En effet, on peut constater la rupture esthétique portée par la culture numérique : un modèle centriste de la matérialité immuable se trouve ruiné face à l'esthétique nouvelle de l'éphémère.

Dans *Écumes. Sphères III* Peter Sloterdijk écrit : "Dans les univers de l'écume, les bulles isolées ne sont pas, comme dans les pensées métaphysiques sur le monde, admises dans une unique hypersphère intégrante, mais rassemblées pour former des montagnes irrégulières. En nous lançant dans une phénoménologie de l'écume, nous tentons, par le concept et par l'image, d'avancer vers une amorphologie politique qui explore jusqu'à leur abysse les métamorphoses et

---

<sup>22</sup> Ivan Jablonka, « Le livre : son passé, son avenir. Entretien avec Roger Chartier », *La Vie des idées*, 29 septembre 2008. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/Le-livre-son-passe-son-avenir.html>

<sup>23</sup> *Ibid.*

les paradoxes de l'espace solidaire à l'époque des médias multiples et des marchés mondiaux mobiles."<sup>24</sup> Selon Sloterdijk le modèle de l'écume remplace le principe holistique représenté par la sphère. La métaphore de l'écume est examinée en son sens phénoménologique pour penser la construction de l'identité subjective, mais aussi dans le contexte historique pour comprendre le changement du paradigme sur le plan de la société. Dans l'article *Hypermnésie et esthétique de l'éphémère numérique : les paradoxes de la trace* Renée Bourassa, spécialiste de la culture numérique, démontre comment le modèle de l'écume envahit la sphère esthétique du plan de sujet au plan de matérialité objective en portant le signe de dématérialisation.

Le format numérique introduit à la temporalité du livre une qualité nouvelle de l'imprévisibilité. Cette qualité fonctionne dans le sens de temporalité intérieure: l'organisation de la lecture n'est pas prévisible et cela influence sur la temporalité du sujet-lecteur même. "C'est dans les plis et les replis d'un temps feuilleté, multipliant ses couches, que l'esthétique de l'éphémère se dessine. Nous naviguons entre les traces d'un présent fugitif qui virtualise le monde en glissant sans cesse dans le passé et les anticipations d'un futur incertain, qu'on ne peut déterminer à l'avance mais qui est porteur de puissances fécondes."<sup>25</sup> Une métaphore du temps feuilleté évoquée par Renée Bourassa a le sens ontologique, elle renvoie à l'image du livre-codex et permet de comparer les temporalités différentes sous forme des images.

Dans le sens extérieur de temporalité le livre numérique présente un effet ambigu : elle fournit l'accumulation mémorielle illimitée et permanente, tandis que la mémoire du sujet même n'est pas engagée. "L'écriture fixe le flux de pensée tout en multipliant ses puissances, elle tente d'enrayer la chaîne interrompue des associations qui se font et se défont dans la fluidité du moment présent. En extériorisant la trace, l'écriture reconfigure la mémoire, qui transcende l'espace et le temps. Elle donne à l'archive ses conditions de possibilités mais du même coup, elle fragilise l'exercice même de la mémoire vive."<sup>26</sup> Donc la fragilisation de la mémoire vive commencée par l'écriture est aggravée par les livres numériques, lorsqu'ils forment un archive permanent et accessible qui remplace une pratique de remémoration naturelle. En effet tout fixage matériel participe à la fragilisation de la mémoire vive. Quand même le support électronique présente un effet paradoxal : la trace la plus fixe est formée par l'espace d'ordre éphémère.

La dynamique et l'interactivité du livre numérique s'accorde mieux au fonctionnement de la conscience et donc, à la temporalité du sujet. Le format électronique assimile de plus en plus les moyens multi médiatiques, ce qui annonce l'apparition de l'espace synthétique qui quand

---

<sup>24</sup> Sloterdijk (Peter), *Écumes. Sphères II*, Paris, Hachette, 2005, p. 791

<sup>25</sup> Bourassa (Renée), *Hypermnésie et esthétique de l'éphémère numérique : les paradoxes de la trace*, [https://www.academia.edu/3879245/Hypermnésie\\_et\\_esthétique\\_de\\_l'éphémère\\_numérique\\_les\\_paradoxes\\_de\\_la\\_trace](https://www.academia.edu/3879245/Hypermnésie_et_esthétique_de_l'éphémère_numérique_les_paradoxes_de_la_trace)

<sup>26</sup> *Ibid.*

même fonctionne dans les cadres du concept du livre. Jean Clément écrit à propos du livre électronique : "Mais l'examen de ses caractéristiques et des effets qu'il produit dans le champ de la lecture/écriture conduit à penser que l'expression qui le désigne encore ici n'est peut-être plus tout à fait adéquate à sa vraie nature. En passant du papier au support numérique, le livre est en proie à une véritable mue. Ce qui en sortira au terme du processus engagé n'aura que peu de rapports avec ce que l'on appelle aujourd'hui un livre. L'interactivité, le multimédia et les réseaux excèdent de toutes parts les frontières qui le définissaient jusqu'à présent. Du livre-objet, on est passé au livre-bibliothèque, au livre-monde, à l'hyperlivre, au cyberspace".<sup>27</sup> Donc la perspective ouverte par le livre numérique annonce des transformations même plus radicales. Le support matériel reconfigure les principes de l'organisation de l'espace, ensuite de la lecture et enfin change la conception même du livre. S'il s'agit du livre-monde, de l'hyperlivre le sens de temporalité du livre est transformé. La perception du temps du livre-monde coïncide à la conscience de son existence dans le temps.

### 1.3. Matérialité et production dans l'expérience du livre

Comme nous venons de voir la médiation de la lecture dans le livre influence la temporalité dans deux sens, intérieur et extérieur. De plus, le format électronique du livre change principalement les rapports entre l'espace du livre et de la lecture et renverse la perspective de la lecture traditionnelle. Le problème de présentation du livre n'est peut plus être considéré comme inférieur, parce que les rôles de l'auteur, du lecteur et du producteur de livre sont changés à partir de leur activité dans l'élaboration de temporalité du livre. Tandis que les fonctions des sujets principaux sont transformées, les rapports entre le contenu du livre et sa forme comme ceux du supérieur et l'inférieur sont remis en question.

Les changements portés par le livre numérique mettent en évidence la signifiante de la présentation matérielle du livre, de sa forme par rapport au contenu, mais aussi ils soulèvent une question de la valeur de l'objet tangible et de la matérialité du livre en général. Il faut d'abord restituer la signification de la trace fixée, et par cela, de la production matérielle du livre. En effet, la fonction principale du fixage matériel est la représentation et la conservation du passé. De ce fait le problème de rapport entre la mémoire vive et la mémoire fixée s'impose. Enfin la question de la valeur intrinsèque, indépendante du livre-chose comme production humaine durable et comme œuvre d'art est à examiner.

---

<sup>27</sup> Clément (Jean), "L'avènement du livre électronique: simple transition?", dans *Apprendre avec le multimédia, où en est-on?*, Retz, 1997  
<http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/livre.htm>

Le caractère durable de l'objet matériel forme sa valeur culturelle. La temporalité unique du livre-objet s'élabore à partir de sa fonction transcendante, qui dépasse le domaine de l'usage quotidien et des effets du temps physique. Hannah Arendt écrit dans *Condition de l'homme moderne* : "Le monde d'objets fait de mains d'homme, l'artifice humain érigé par l'*homo faber*, ne devient pour les mortels une partie, dont la stabilité résiste et survit au mouvement toujours changeant de leurs vies et de leurs actions, que dans la mesure où il transcende à la fois le pur fonctionnalisme des choses produites pour la consommation et la pure utilité des objets produits pour l'usage."<sup>28</sup> En ce qui concerne le livre, le but transcendant doit surpasser sa fonction primordiale, c'est-à-dire la fonction formelle d'exister pour la lecture et donc pour l'usage. "Si l'*animal laborans* a besoin de l'*homo faber* pour faciliter son travail et soulager sa peine, si les mortels ont besoin de lui pour édifier une patrie sur terre, les hommes de parole et d'action ont besoin aussi de l'*homo faber* et de sa capacité la plus élevée : ils ont besoin de l'artiste, du poète et de l'historiographe, du bâtisseur de monuments ou de l'écrivain, car sans eux le seul produit de leur activité, l'histoire qu'ils jouent et qu'ils racontent, ne survivrait pas un instant."<sup>29</sup> Ici Hannah Arendt insiste sur l'absence d'autonomie de l'idée, de la parole et de l'action. En effet, leur finalité qui est celle de la production de l'histoire et dans l'histoire, ne peut être réalisée que par intermédiaire de la matérialité sensible. Arendt souligne le caractère "le plus élevé" de la production du matériel et elle rétablit sa signification dans le système des valeurs mondiales.

Les objets matériels représentent et conservent le passé. Cette représentation, ce témoignage matériel participe à l'élaboration de temporalité mondiale, mais aussi possède une valeur en soi. "Il s'agit du statut objectif du monde culturel, qui, pour autant qu'il contient des choses tangibles - livres et tableaux, statues, constructions, et musique - englobe, pour en rendre témoignage le passé tout entier remémoré des pays, des nations, et finalement du genre humain."<sup>30</sup> Donc la production des objets tangibles est la production du monde culturel objectif qui stabilise la vie des hommes. La matérialité se présente comme un corrélat culturel et historique de la vie des hommes ensemble.

Quand même la matérialité fixe du livre peut être examinée sous un aspect totalement différent. En fait la production et l'expérience du livre objet matériel est originellement liée aux pratiques élitaires. Une pratique élitaire et exclusive suppose toujours la répartition des fonctions sociales et l'inégalité sociale des pratiques différentes. La valeur culturelle est traditionnellement attribuée au livre-objet s'il se présente comme une œuvre d'art matérielle qui est associée à une fonction exclusive. Comme Walter Benjamin a écrit : "La forme originelle d'intégration de l'œuvre d'art dans la tradition se réalisait dans le culte. Nous savons que les

---

<sup>28</sup> Arendt (Hannah), *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 2013, p. 229-230

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 230

<sup>30</sup> Arendt (Hannah), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 259-260

œuvres d'art les plus anciennes s'élaborèrent au service d'un rituel d'abord magique, puis religieux. Or, il est de la plus haute signification que le mode d'existence de l'œuvre d'art déterminé par l'aura ne se sépare jamais absolument de sa fonction rituelle."<sup>31</sup> La perte de l'aura dans l'art contemporain ne signifie pas pour Benjamin la disparition de l'œuvre d'art, au contraire elle manifeste le début de son existence véritable. Dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* Benjamin analyse les changements portés par l'apparition du cinéma. Le comportement du spectateur face à l'art peut être comparé à celui du lecteur lisant le livre. Autant plus que les changements introduits par le livre numérique sont les mêmes. Benjamin constate que les spectateurs ne restent plus passifs dans le recueillement, les masses deviennent actives, elles participent à l'art et à son fonctionnement. C'est l'activité des masses, le résultat du développement des techniques de reproduction, qui induit les transformations de l'art et la façon de le percevoir. Selon Benjamin ce phénomène de participation de masse et de l'accroissement des œuvres d'art permet à l'art de se libérer du pouvoir fasciste et de l'aliénation des masses. Ce constat rapporté au livre et aux technologies numériques met en évidence un autre sens de matérialité du livre qui est bien négatif.

La production matérielle du livre révèle sa valeur culturelle et caractère durable dans l'opposition au processus éphémère et passager de la lecture. Cette distinction proposée par Michel de Certeau désigne la double nature temporelle de l'expérience du livre : le livre comme texte et comme objet fournit une composante durable, la lecture élabore une composante éphémère. De même l'écriture musicale fixée se rapporte à l'écoute éphémère. Ainsi les produits des deux activités, de l'écriture et de la lecture sont mis en opposition. Dans ce cas l'opposition est fondée sur le caractère de l'activité dans la mesure qu'elle produit quelque chose. Pourtant la lecture peut aussi être considérée comme une activité de production spécifique. Par exemple, chez Michel de Certeau le produit de l'activité de la lecture est le "quotidien" invisible. "A une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une autre production, qualifiée de "consommation" : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais en manières d'employer les produits imposés par un ordre économique dominant."<sup>32</sup> S'il s'agit du livre numérique la lecture peut vraiment être pensée comme activité productive. Malgré que la lecture du livre traditionnel soit plus passive, elle peut aussi être considérée comme une pratique de la production. Paradoxalement, la matérialité du livre investit moins dans le domaine de la production s'il s'agit du quotidien invisible.

---

<sup>31</sup> Benjamin (Walter), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1936, *Écrits français* (éd. J.-M. Monnoyer), Paris, Gallimard, 1991, p. 140-171

<sup>32</sup> De Certeau (Michel), *L'invention du quotidien, I- Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 37

Une autre signification paradoxale présentée par la matérialité du livre concerne son rapport à la mémoire. Comme nous avons déjà vu l'écriture et la production des livres, surtout des livres numériques participent à fragilisation de la mémoire vive, parce qu'elles "extériorisent" et fixent la mémoire. Cet effet négatif se transfère à la signification de matérialité du livre par rapport à sa finalité intellectuelle.

Platon met en question le statut de la trace écrite : "...toi qui es le père de l'écriture, tu lui attribues, par complaisance, un pouvoir qui est le contraire de celui qu'elle possède. En effet, cet art produira l'oubli dans l'âme de ceux qui l'auront appris, parce qu'ils cesseront d'exercer leur mémoire : en mettant leur confiance dans l'écrit, c'est du dehors, grâce à des empreintes étrangères, et non pas du dedans, grâce à eux-mêmes, qu'ils feront acte de remémoration"<sup>33</sup>. La conséquence de l'oubli engendré par la trace écrite ne concerne pas que le lecteur, mais dans un premier temps le sujet principal de la production matérielle, c'est-à-dire l'auteur. La question de la mémoire met en doute la valeur de l'objet tangible par rapport à l'espace intelligible du livre et à la mémoire vive.

Quand même c'est la qualité essentielle et caractéristique de la mémoire d'être extériorisée. En effet, la mémoire ne peut pas fonctionner en soi et pour soi, de même elle ne peut rien conserver parce qu'elle ne possède rien. Michel de Certeau écrit : "Comme les oiseaux qui ne pondent que dans le nid d'autres espèces, la mémoire produit dans un lieu qui ne lui est pas propre."<sup>34</sup> Donc la mémoire se réalise en fonction de transformation de l'extériorité. De plus, l'enregistrement du passé ne constitue pas ni la finalité de la mémoire, ni sa pratique principale. Alors la conservation matérielle du passé s'opère à côté d'une pratique de la mémoire vive comme un processus parallèle.

Les fonctions réalisées par la matérialité du livre correspondent à celles de la mémoire : des objets tangibles de la valeur culturelle permettent de former une perception et une connaissance artistique, ils donnent forme à la matière et par cela l'extériorisent. Comme dans le cas de la mémoire, la forme de l'objet ne réalise pas la valeur en soi, sa valeur est orientée vers son dehors. Favorsky dit : "Il faut noter qu'en effet toute œuvre d'art a deux tâches à réaliser : d'un côté artistique et cognitive, dont résulte une image, d'autre côté et par cela même une tâche de transformation de matériau concret et sensible en chose de notre espace quotidien qui organise cet espace quotidien même"<sup>35</sup>. Favorsky considère un livre comme une œuvre d'art et

---

<sup>33</sup> Platon, *Phèdre*, cité par Renée Bourassa dans *Hypermnésie et esthétique de l'éphémère numérique : les paradoxes de la trace*

<sup>34</sup> Certeau (Michel), *L'invention du quotidien*, I, *Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 131

<sup>35</sup> Фаворский (Владимир), *Об искусстве, о книге, о гравюре*, Москва, Книга, 1986, стр. 195

"Нужно говорить о том, что в сущности всякое художественное произведение имеет перед собой две задачи: с одной стороны, художественно познавательную, результатом чего будет образ, с другой стороны и даже тем самым - задачу организации чувственно-конкретного материала в вещь нашего бытового пространства, организующую наше бытовое пространство."

l'attribue les fonctions principales de tout art. De plus, Favorsky souligne que les plus globales fonctions de l'art sont réalisées par la forme matérielle du livre et par cela il rétablit la valeur de matérialité de l'objet tangible.

Selon Favorsky le livre-objet réunis deux qualités d'une vraie œuvre d'art. Favorsky dégage deux conditions de la matérialité qui sont propres à vrai art : l'intégralité et la complexité. L'interaction de ces qualités fait le fondement de l'art et de sa valeur esthétique. En tant que hétérogène et intégral en même temps, l'espace du livre par sa nature même répond aux conditions de la valeur artistique. Donc, le livre-objet est une œuvre d'art par principe, grâce aux traits spécifiques matériels.

En tant qu'œuvres d'art les livres dépassent les cadres de fonctionnalité pour atteindre une finalité plus globale. Pour analyser la valeur culturelle du livre-objet, du livre-œuvre d'art, nous prendrons appui sur le concept de "l'immortalité potentielle" de l'œuvre d'art élaboré par Hannah Arendt. Dans un premier temps il faut dégager le rôle qui est imposé aux objets matériels par la société des consommateurs. Cette société forme sa propre "culture des masses" qui remplace une vraie culture. Mais c'est dans la culture vraie que les choses peuvent atteindre leur signification et valeur propre. Ensuite l'analyse de la finalité temporelle de l'œuvre d'art chez Arendt nous permettra de comprendre la nature de temporalité de l'objet matériel, pour enfin restituer sa valeur exceptionnelle par rapport au contenu du livre.

Donc si la finalité du livre ne peut pas être réduite aux fonctions réalisées par une composante intellectuelle, les rapports hiérarchiques entre les deux composantes du livre se renversent. Dans *La crise de la culture* Hannah Arendt examine le statut culturel des œuvres d'art dans la société de consommation qui élabore sa propre "culture des masses". "On fait des grandes œuvres d'art un usage tout aussi déplacé quand elles servent les fins de l'éducation ou de la perfection personnelles, que lorsqu'elles servent quelque autre fin que ce soit."<sup>36</sup> En ce qui concerne le livre et la valeur de sa matérialité, même la fin de l'éducation personnelle et esthétique est secondaire, parce qu'elle induit l'utilisation forcée. Tandis qu'un vrai objet culturel cherche à se libérer de tout usage possible.

La temporalité de l'objet culturel est déterminée par le détachement de la sphère de fonctionnalité et par cela, de l'existence passager. Quoique les objets-livres puissent se détériorer en tant que matériels, ils sont immortels par principe dans la culture propre. Arendt souligne "qu'un objet est culturel selon la durée de sa permanence, son caractère durable est l'exact opposé du caractère fonctionnel, qualité qui fait disparaître à nouveau du monde phénoménal par utilisation et par usure."<sup>37</sup> Un homme-consommateur tend à réduire tout objet à sa valeur en tant

---

<sup>36</sup> Arendt (Hannah), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 260

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 266

que marchandise ayant un usage. Une des menaces de la société de consommation est la transformation des livres-objets culturels en objets de l'usage quotidien.

Le caractère durable de l'œuvre d'art et de l'objet culturel s'oppose ainsi à la fugacité des objets de consommation et des objets d'usage. En effet la durée de l'objet culturel ne se réfère pas au temps d'usage, au temps des générations, mais au temps de l'existence du genre humain entier et du monde même. Arendt dit des œuvres d'art : "elles ne sont pas fabriquées pour les hommes, mais pour le monde"<sup>38</sup>. Elles dépassent le domaine de l'utilité et par conséquent la valeur de l'objet n'est plus liée directement à sa fonction immédiate. De ce fait, le sens du développement des supports électroniques du livre est à mettre en question, parce qu'en effet, les techniques des supports s'évaluent en fonction de la plus grande utilité possible.

La valeur culturelle des objets coïncide avec la valeur pour le temps de la présence de l'espèce humaine dans le monde. En effet l'existence autonome et l'inutilité de l'objet constituent son valeur temporelle et culturelle. Hannah Arendt remarque : "Si la choseité de toutes les choses dont nous nous entourons réside dans le fait qu'elles ont une forme à travers laquelle elles apparaissent, seules les œuvres d'art sont faites avec pour unique but l'apparaître"<sup>39</sup>. Un objet de vraie valeur a un seul but d'exister dans le temps. Tout autre but, y compris celui de l'instruction, diminue la signification culturelle et durable de l'objet. Donc le livre-objet possède plus de valeur temporelle par rapport au livre numérique dans la mesure où sa matérialité n'est pas réductible à la fonction de l'usage individuel.

Arendt souligne la valeur indépendante et intrinsèque des choses qui est négligée dans la culture des masses. Une fois créés, les choses matérielles forment un environnement culturel et durable, ainsi que des liens entre générations. L'effet paradoxal est que la valeur des choses est créée par des hommes et à la fois menacée par les hommes mêmes. "Dans le réel de la vie privée, les objets d'art ne peuvent atteindre leur propre et inhérente validité; ils doivent, au contraire, être protégés contre l'instinct possessif des individus"<sup>40</sup>. Ainsi le monde matériel est destiné au balancement entre la production culturelle et la menace constante de l'appropriation aux fins individuelles.

Donc, la distance de la médiation dans le livre engendre ses propres valeurs temporelles. La valeur des objets tangibles se déploie dans le domaine culturel où elle dépasse l'usage propre à la société des consommateurs. Le livre-objet trouve une autre fin et atteint l'immortalité grâce à la finalité proprement culturelle et sa nature temporelle. La source de la permanence des objets culturels se trouve dans l'aptitude de l'homme à penser qui s'oppose à la capacité d'échanger et

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 268

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 269

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 279



utiliser. Finalement c'est le désir de la pensée qui fonde l'immortalité des livres et établit sa valeur dans le temps du monde.

## 2. Expérience du livre entre temps subjectif et temps objectif

### 2. 1. La temporalité phénoménologique

En tant que caractère de ce qui se déroule dans le temps, la temporalité concerne aussi les questions de la conscience du temps et de l'existence dans le temps. De ce fait la temporalité du livre renvoie à la perception subjective de son propre temps et à l'existence du livre dans le temps universel. Comme la perception elle-même se déploie dans le temps, les problèmes liés à la temporalité portent sur les fondements de l'épistémologie, ainsi que sur les rapports entre le subjectif et l'objectif. Dans le discours sur la nature de la temporalité, le temps compris comme une propriété intrinsèque de l'univers s'oppose au temps qui est un produit de l'activité et de l'observation intellectuelle. Le questionnement sur la nature du temps fait surgir la distinction entre le temps objectif et le temps subjectif.

En tant qu'universel, le problème de la temporalité est repris par la phénoménologie dans une tentative de refonder la philosophie et les sciences. Dans la phénoménologie la temporalité acquiert un sens nouveau et reformule les relations entre le temps et la perception du temps. Premièrement il faut, d'une part, définir en quoi consiste fondamentalement l'approche phénoménologique par rapport au temps objectif et, d'autre part, éclaircir en quoi elle diffère par rapport à d'autres conceptions. Ensuite nous allons examiner comment la phénoménologie traite le problème de la perception et de la temporalité subjective. L'analyse de ces questions nous permettra de penser les rapports entre la temporalité et le livre à partir d'une approche phénoménologique. Enfin, il s'agira de dégager le caractère intersubjectif de l'expérience du livre dans le cadre de phénoménologie.

Dans un premier temps la phénoménologie cherche à se libérer de toute sorte de présuppositions scientifique, de toute réflexion préalable, c'est-à-dire de tout ce qui précède une expérience "vécue". Dans l'avant-propos de la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty déclare : "La phénoménologie, c'est l'étude des essences, et tous les problèmes, selon elle, reviennent à définir des essences : l'essence de la perception, l'essence de la conscience, par exemple.[ ] C'est une philosophie transcendantale qui met en suspens pour les comprendre les affirmations de l'attitude naturelle, mais c'est aussi une philosophie pour laquelle le monde est toujours "déjà là" avant la réflexion, comme une présence inaliénable, et dont tout l'effort est de

retrouver ce contact naïf avec le monde pour lui donner enfin un statut philosophique "<sup>41</sup>. La phénoménologie se tourne vers une réalité pour percevoir l'espace et le temps "vécus" directement. D'une manière générale, l'approche phénoménologique consiste donc à l'écartement délibéré des jugements qui substituent la perception directe des phénomènes et de l'expérience vécue.

Pour tenter de saisir à travers une approche phénoménologique les enjeux liés à la temporalité il faut d'abord examiner le rapport de la phénoménologie au temps objectif. Nous prendrons appui sur la philosophie d'Edmund Husserl, fondateur de la phénoménologie entendue comme "science des phénomènes". Dans *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* Husserl souligne que tant le monde objectif que le temps objectif sont hors du champ d'intérêt phénoménologique. Quand même il ne doute pas de l'existence de la réalité objective, et en effet à ce sujet il écrit : "Il se peut même que ce soit une recherche intéressante que d'essayer d'établir les rapports entre le temps qui, pour une conscience, vaut comme temps objectif, et le temps objectif réel, d'essayer de savoir si les appréciations des intervalles de temps correspondent aux intervalles de temps objectivement réels, ou bien comment ils s'en écartent. Mais ce ne sont pas la les tâches de la phénoménologie "<sup>42</sup>. Il y a, donc, une délimitation plutôt claire de ce sur quoi ne doit pas porter la réflexion du phénoménologue pour une raison qui est ainsi formulée : "L'espace objectif, le temps objectif, et avec eux le monde objectif des choses et des processus réels – tout cela se sont des transcendances"<sup>43</sup>. En tant que transcendance pure, le temps objectif échappe à la conscience et donc ne constitue pas un objet propre pour la science rigoureuse qu'est la phénoménologie fondée par Husserl. La phénoménologie, donc, d'un côté écarte le temps objectif de la question de la temporalité, tandis que de l'autre affirme que le problème de la temporalité ne concerne que la conscience du temps interne.

Cette approche n'implique pas un doute ou un rejet du monde objectif, ni du temps objectif. La méthode phénoménologique est fondée sur le contact direct avec les choses en tant que phénomènes : "Cette invalidation universelle (cette "inhibition", cette "mise hors jeu") de toutes prises de positions vis-à-vis du monde objectif prédonné, et tout d'abord l'invalidation des prises de position d'ordre ontologique (sur l'être, l'apparence, l'être possible, l'être présumé, l'être vraisemblable, etc.) - ou, comme on a l'habitude de le dire, cette *époque* phénoménologique, ou cette mise entre parenthèse du monde objectif, ne nous mettent donc pas face à un pur néant. Au contraire, ce que nous nous approprions, et justement par ce biais, ou, plus précisément, ce que moi qui médite je m'approprie par ce moyen, c'est ma vie pure avec toutes ses visées et tous ses

---

<sup>41</sup> Merleau-Ponty (Maurice), *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p.1

<sup>42</sup> Husserl (Edmund), *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1964, p. 9

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 9

vécus purs, c'est-à-dire la totalité des phénomènes au sens de la phénoménologie"<sup>44</sup>. Si le terme *epochè* désigne chez Husserl la suspension des jugements et croyances préalables afin de laisser apparaître le phénomène du monde, pour la question du temps il s'agira d'écarter toute idée du temps objectif. Ainsi, l'existence objective du livre doit être mise entre parenthèses pour le concevoir en tant qu'il nous apparaît, c'est-à-dire comme un phénomène.

Considérée sous cet angle, lorsqu'elle se détache du temps objectif, la temporalité du livre acquiert un sens nouveau. Le livre comme une chose en soi, ainsi que sa temporalité objective ne rentrent pas dans la sphère de la phénoménologie. Ce qui est au centre de son intérêt c'est la temporalité de la conscience et de la perception orientée vers l'objet. Ainsi, les rapports entre la conscience et l'objet sont inversés à partir du principe de l'*epochè*, et le livre en tant qu'objet n'apparaît plus comme une condition ou une source de la perception temporelle. Au contraire c'est l'activité de la perception ce qui d'abord rend un objet possible et ensuite comme un objet existant dans le temps. Dans *Méditations cartésiennes* Husserl examine un type général de perception : "Ainsi soustrait à toute facticité, il est devenu l'*eidōs* de la perception dont l'extension idéale est constituée par toutes les perceptions idéalement possibles en tant que pures inventions. Les analyses de perceptions sont donc des analyses d'essences; tout ce que nous avons dit des synthèses appartenant au type perception, des horizons de potentialité, etc., vaut, essentiellement, comme on le constate aisément, pour tout ce qui peut se figurer dans cette variation libre, et donc pour toute perception concevable en général; en d'autres termes, cela vaut, selon une absolue universalité d'essence et une nécessité d'essence, pour tout cas particulier mis sur la sellette, par conséquent aussi pour toute perception factuelle, pour autant que tout fait doit être pensé comme simple exemple d'une possibilité pure"<sup>45</sup>. La notion d'*eidōs* implique l'idée de l'essence, et l'essence de la perception englobe ainsi toutes les possibilités factuelles qui deviennent des inventions pures de la conscience. Autrement dit, la perception devient une condition des faits, parce que les faits ne représentent que des exemples de l'activité de la conscience.

Les choses comme ils nous apparaissent, c'est-à-dire les phénomènes, ne sont pas considérés par rapport au monde objectif, mais par rapport à la seule conscience, et par conséquent le temps du livre ne peut qu'exister qu'à l'intérieur de la perception subjective. La phénoménologie se tourne vers la conscience pour penser la perception des objets en ce sens que "Si une théorie de la connaissance entend examiner les problèmes du rapport de la conscience à l'être, elle n'apercevra que l'être en tant que corrélat de la conscience, en tant que "ce qui est visé" selon la conscience, [ ]. On comprend alors que la recherche doit être orientée vers la

---

<sup>44</sup> Husserl (Edmund), *Méditations cartésiennes*, Paris, PUF, 1994, p. 63-64.

<sup>45</sup> Husserl (Edmund), *Méditations cartésiennes*, Paris, PUF, 1994, p. 118

connaissance scientifique de ce qui fait l'essence de la conscience, vers ce qu'"est", conformément à son essence, la conscience elle-même à travers toutes ses structurations différentes; mais la recherche doit en même temps s'intéresser à ce que signifie la conscience, comme aux différentes modalités selon lesquelles, obéissant à la nature de ces structurations, elle vise le monde des objets - de manière tantôt claire, tantôt confuse, en le rendant présent ou en le remémorant, en ayant recours à des signes ou à des images, tantôt naïvement, tantôt en s'appuyant sur la réflexion, sur tel ou tel mode de l'attention et selon d'innombrables autres - et "démontre", le cas échéant, sa "validité" ou qu'il est "effectivement" existant"<sup>46</sup>. Les perspectives de l'analyse, donc, changent dans la phénoménologie avec le passage du corrélat de l'être à ce qui "est", c'est-à-dire de l'objet à la conscience.

En effet, la réalité extérieure prise en dehors de la corrélation phénoménologique n'est pas effective, et donc échappe en ce sens à la réflexion. L'existence effective de l'objet est tirée de l'évidence reconnue par la conscience, et cette existence présente à la conscience un objet en rapport à l'intention du sujet qui perçoit l'objet : "Le fait que les objets, au sens le plus large, existent pour moi, n'implique tout d'abord rien quant à l'évidence, mais signifie uniquement qu'ils ont pour moi une validité - en d'autres termes, dans ma conscience ce sont des *cogitata*, chaque fois conscients selon le mode positionnel d'une certaine croyance. [ ] Il est clair que la vérité ou la vraie réalité effective des objets ne peut être tirée que de l'évidence, et que c'est uniquement grâce à l'évidence que l'objet - quelle que soit sa forme ou son espèce, effectivement étant, véritable, légitimement valide - a pour nous un sens, avec toutes les déterminations qui lui appartiennent au titre d'un vrai être-tel. Toute légitimité vient de là, vient de notre subjectivité transcendantale même; toute adéquation concevable a pour source notre vérification, elle est la synthèse que nous opérons et trouve en nous son fondement transcendantal ultime"<sup>47</sup>. L'existence effective et légitime du livre prend sa source dans la subjectivité plutôt que dans l'expérience proprement sensible liée à l'objectivité du monde.

C'est la synthèse passive ce qui donne un sens à l'expérience empirique et permet la perception immédiate et intégrale le monde des choses : "Nous rencontrons une genèse passive des multiples aperceptions comme formations persistantes au sein d'un habitus propre, qui, pour le je central, semblent des prédonnées formées, et qui, chaque fois qu'elles deviennent actuelles, l'affectent et sont pour lui une motivation à agir. Grâce à cette synthèse passive (dans laquelle entrent donc aussi les résultats de la synthèse active), le je se trouve sans discontinuer dans un environnement d'objets"<sup>48</sup>. Ainsi la continuité temporelle de la conscience est possible grâce à l'interaction de la genèse passive avec la genèse active. Aucune des deux n'est autonome et elles

---

<sup>46</sup> Husserl (Edmund), *La philosophie comme science rigoureuse*, PUF, Paris, 2005, p. 28

<sup>47</sup> Husserl (Edmund), *Méditations cartésiennes*, Paris, PUF, 1994, p. 105

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 128

participent également à l'élaboration de la temporalité et du "je" actif, ainsi qu'au positionnement du sujet par rapport aux prédonnées empiriques. La synthèse passive et active permet au sujet de s'orienter dans le monde objectif et de percevoir un livre en continuité.

La question de la temporalité subjective est étroitement liée au problème de l'identification. Comment est-il possible de passer de la perception immédiate et synthétique d'une chose à l'identification de cette chose dans le temps ? En effet, il s'agit d'enserrer les perceptions reçues, et par cela l'objectivité temporelle, dans la temporalité subjective sous la forme de souvenirs : "L'identité d'objets temporels est donc une unité constitutive produite par certains recouvrements identificateurs possibles de souvenirs. Une objectivité temporelle s'institue dans le flux temporel subjectif, et il lui appartient par essence d'être identifiable dans des souvenirs, et d'être par là sujet de prédicats identiques"<sup>49</sup>. La mémoire constitue le moyen d'identification qui est précédée par l'inscription de la cohérence temporelle perçue dans le souvenir.

L'identité de l'objet est comprise comme un ensemble des phénomènes, c'est-à-dire comme un ensemble de perceptions temporelles. C'est dans la temporalité intime que le livre se constitue comme identique : "À la conscience du temps appartient la possibilité de l'identification : je peux toujours accomplir à nouveau un retour en arrière (un ressouvenir), toujours produire "à nouveau" chaque fragment temporel avec sa plénitude, pour saisir enfin la même chose dans la suite des reproductions que j'ai présentement: la même durée avec le même contenu; le même objet. L'objet est une unité de la conscience qui peut s'instituer comme la même en des actes renouvelés (donc dans une succession temporelle), comme l'élément identique de l'intention, identifiable en des actes de conscience aussi nombreux qu'on voudra, et plus précisément perceptible en des perceptions aussi nombreuses qu'on voudra. Je peux me convaincre "à tout moment" de l'identique "c'est"<sup>50</sup>. La reconnaissance identique des traits sensibles de l'objet ne renvoie pas à l'autonomie de l'objet et à son identité objective. La reconnaissance de l'identité des objets se fonde sur la temporalité subjective grâce au caractère continu de la conscience du temps et à l'intentionnalité de la pensée. La nature intentionnelle de la conscience désigne précisément l'orientation vers l'objet de la perception : la conscience est toujours conscience de quelque chose. Ainsi le livre ou la composante de la présentation du livre ne peut constituer qu'un élément de l'intention reconnue comme identique par la conscience. Ce sont des actes intentionnels de la conscience, renouvelés par la mémoire et reconstitués dans la succession, qui organisent le livre comme un l'objet dans la conscience.

---

<sup>49</sup> Husserl (Edmund), *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1964, p.143

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 144

La reconnaissance réitérée de l'objet n'implique pas l'idée de son existence objective. Toutefois, l'expérience de la perception identique est partagée par la communauté, ce qui signifie l'existence des fondements universels de cette expérience. La perception temporelle du livre suppose une double possibilité du partage de l'expérience subjective avec autrui. Le partage de l'expérience temporelle du livre est possible entre lecteurs différents, ainsi qu'entre l'auteur-créateur et le lecteur. Ceci étant, le partage de la perception avec autrui n'implique pas une idée de temporalité objective du livre mais, au contraire, l'idée de l'universalité de la temporalité subjective. L'universalité de l'expérience interne se fonde sur la reconnaissance de l'évidence : "Comme dans le ressouvenir, dans cette pleine re-compréhension de ce qui a été produit par l'autre, aura lieu nécessairement une co-opération spécifique et présente dans l'activité présentifiante, mais en même temps aussi la conscience évidente de l'identité de la formation spirituelle dans les productions de celui qui reçoit et de celui qui donne communication, si réciproque que celle-ci devienne par la suite. Les productions peuvent se propager dans leur similarité de personnes à communautés de personnes et, dans l'enchaînement de compréhension de ces répétitions, l'évidence pénètre en tant que la même dans la conscience de l'autre"<sup>51</sup>. La phénoménologie affirme que l'expérience de l'évidence est une condition de reconnaissance d'une idée comme objectivement existante.

Husserl distingue deux types d'expérience perceptive qui peuvent être rapportés au livre : le première est proprement sensible et se réfère à matérialité du livre, et le deuxième type concerne l'expérience linguistique intellectuelle. À partir de cette distinction Husserl examine l'expérience de la perception des signes : "Les signes graphiques, considérés dans leur pure corporéité, sont objets d'une expérience simplement sensible et se trouvent dans la possibilité permanente d'être, en communauté, objets d'expérience intersubjective. Mais en tant que signes linguistiques, tout comme les vocables linguistiques, ils éveillent leurs significations courantes. Cet éveil est une passivité, la signification éveillée est donc passivement donnée, de façon semblable à celle dont toute activité, jadis engloutie dans la nuit, éveillée de façon associative, émerge d'abord de manière passive en tant que souvenir plus ou moins clair. Comme dans ce dernier cas, dans la passivité qui fait ici problème, ce qui est passivement éveillé doit être aussi, pour ainsi dire, converti en retour dans l'activité correspondante : c'est la faculté de réactivation, originellement propre à tout homme en tant qu'être parlant"<sup>52</sup>. Le livre en tant que matériel et sensible peut être considéré comme un objet d'une expérience intersubjective. En tant que contenu intelligible le livre implique une expérience particulière consistant dans la réactivation par le sujet des significations passivement données.

---

<sup>51</sup> Husserl (Edmund), *L'origine de la géométrie*, Paris, PUF, 1962, p. 185

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 186

La phénoménologie met entre parenthèses le monde objectif des choses, ainsi que le temps objectif, et en délimitant son champ de cette manière elle se borne aux problèmes du temps interne qui sont liés aux enjeux d'une temporalité subjective. L'approche phénoménologique introduit la séparation de la temporalité du livre de son existence objective et matérielle dans le temps. En ce sens, la temporalité subjective devient une condition fondamentale pour la perception continue du livre et de son existence valable pour la conscience.

## 2.2. Henri Bergson : temps et durée

Il n'est pas difficile de constater que l'opposition phénoménologique du temps objectif et du temps interne se rapproche assez de la distinction entre le "temps mathématique" et la "durée" de la conscience dans la philosophie d'Henri Bergson. De plus, la priorité du temps subjectif par rapport au monde objectif constitue l'essence même et de la phénoménologie et de la pensée de Bergson. Pourtant, les fondements de cette distinction sont différents : selon Bergson c'est le rapport à l'espace qui permet de distinguer deux formes bien différentes du temps.

En effet, Bergson considère la perception du temps et l'expérience proprement temporelle comme totalement libérées de l'idée d'espace. De ce fait la question des rapports entre la temporalité subjective et l'objet spatial du livre s'impose d'une manière différente. Comment la perception temporelle s'effectue-t-elle, si le sujet et l'objet ne trouvent pas de fondements temporels communs, si même l'essence de la temporalité subjective s'oppose au caractère spatial de l'objet ? Premièrement nous allons examiner les fondements de la distinction principale entre le temps et l'espace, pour montrer ensuite comment le lien entre ces deux s'effectue dans le livre, et enfin le rôle ambivalent du rythme par rapport à la question de la temporalité.

Bergson rejette la confusion traditionnelle de la durée et de l'étendue, il insiste sur le fait que les états de la conscience ne correspondent pas à l'idée d'espace, parce que les sensations intensives ne peuvent pas être pensées et représentées dans la conscience selon le modèle extensif ou spatial. Bergson distingue en effet deux ordres différents et irréductibles l'un à l'autre : intensif et extensif. De ce fait il distingue deux conceptions du temps : l'une se rapporte à l'ordre intensif, l'autre se réfère à l'ordre extensif. Ainsi Bergson introduit le concept de durée pure en opposition au temps scientifique, objectif et mesurable. Bergson relève que seule la durée pure est proprement temporelle. Tandis que la conception du temps scientifique résulte de la confusion d'ordres différents. Dans *Essai sur les données immédiates de la conscience* Bergson définit ce concept fondamental pour sa pensée : "La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient

d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs"<sup>53</sup>. La séparation des états de conscience introduit la distinction et juxtaposition de ce qui est par principe indivisible et inexprimable dans les termes spatiaux. Le passé, le présent et le futur se mêlent dans la durée pure, qui est une forme propre de la conscience temporelle.

Les états temporels de la conscience sont distincts, sans cela il n'y a pas de durée, mais cette distinction est d'un ordre différent. De plus, la distinction n'est pas possible sans la pénétration mutuelle simultanée. Pour expliquer le fonctionnement de ce phénomène temporel Bergson propose l'exemple de la mélodie perçue : "Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ? La preuve en est que si nous rompons la mesure en insistant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale"<sup>54</sup>. La sensation temporelle englobe la succession et la solidarité des états sans qu'il y ait un isolement de moments distincts, et la nature fondue de cette sensation s'oppose à la tendance de la pensée à abstraire. Cette tendance de la pensée consiste en isolement mental des éléments distincts de l'expérience afin de les considérer séparément. Ainsi Bergson conclut : "Telle est sans aucun doute la représentation que se ferait de la durée un être à la fois identique et changeant, qui n'aurait aucune idée de l'espace"<sup>55</sup>. L'ambivalence de la durée s'explique par sa nature intuitive qui échappe aux distinctions précises de la pensée abstraite.

Mais comme nous sommes "familiarisés" avec l'idée d'espace, dans notre réflexion nous appliquons la représentation de la mesure spatiale à l'expérience temporelle immesurable, et cette confusion aboutit à la conception du temps scientifique. Bergson remarque que : "nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer"<sup>56</sup>. La durée pure ne peut pas être représentée par une ligne, d'autant plus par une chaîne, parce que un moment temporel par rapport à la durée n'est pas égal au point sur la ligne. Quand nous représentons les états successifs comme des chaînons distincts et égaux, nous les juxtaposons l'un à côté d'autre comme simultanés, ce qui contredit l'idée de durée : "Bref, la pure durée pourrait bien n'être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux

---

<sup>53</sup> Bergson (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2013, p. 74-75

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 75

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 75

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 75



autres, sans aucune parenté avec le nombre : ce serait l'hétérogénéité pure"<sup>57</sup>. La nature hétérogène de la durée pure s'oppose à l'homogénéité de l'espace et de l'étendue selon Bergson. Seule l'homogénéité est soumise à la mesure, l'hétérogénéité et le changement au contraire sont immesurables. Les changements qualitatifs constituent la durée pure, tandis que les changements quantitatifs se rapportent à l'espace. Bergson affirme qu'"on ne saurait établir un *ordre* entre des termes sans les distinguer d'abord, sans comparer ensuite les places qu'ils occupent on les aperçoit donc multiples, simultanés et distincts en un mot, on les juxtapose, et si l'on établit un ordre dans le successif, c'est que la succession devient simultanée et se projette dans l'espace"<sup>58</sup>.

La durée pure en ce sens n'a rien de commun avec l'ordre de succession et avec une possible réversibilité de cet ordre. Les changements qualitatifs de la durée n'ont pas pour source les changements extérieurs. La temporalité de la conscience et de la perception du livre ne résulte pas de l'organisation spatiale du livre. C'est la conscience même qui se transforme constamment et élabore une manière spécifique de la perception temporelle, qui est changeante contrairement à la réalité extérieure : "La vérité est que le moi, par cela seul qu'il a éprouvé le premier sentiment, a déjà quelque peu changé quand le second survient : à tous les moments de la délibération, le moi se modifie et modifie aussi, par conséquent, les deux sentiments qui l'agitent"<sup>59</sup>. Le temps dans sa forme pure de la durée ne reste plus une condition d'existence propre au monde objectif des choses, il est engendré par la spécificité subjective.

La conscience de l'état présent constitue l'accumulation des changements intérieurs et hétérogènes. L'expérience de la perception du livre n'existe pas sans pénétration réciproque des expériences précédentes, c'est-à-dire sans histoire subjective, mais elle ne peut pas être prévue d'une façon complète : "Il y a plusieurs manières de se représenter l'état d'une personne à un moment donné. Nous essayons de le faire, quand nous lisons un roman, par exemple ; mais quelque soin que l'auteur ait mis à peindre les sentiments de son héros et même à en reconstituer l'histoire, le dénouement, prévu ou imprévu, ajoutera quelque chose à l'idée que nous avons du personnage : donc nous ne connaissons ce personnage qu'imparfaitement. A vrai dire, les états profonds de notre âme, ceux qui se traduisent par des actes libres, expriment et résument l'ensemble de notre histoire passée"<sup>60</sup>. Ainsi Bergson rejette le déterminisme et insiste sur la nature libre des sensations qui englobent l'histoire des perceptions précédentes.

Si la perception temporelle ne passe que par les changements intérieurs et le choix libre de la conscience, ne mobilise aucune idée d'espace, comment le lien entre la conscience et les choses, entre la conscience et le corps se réalise-t-il ? En d'autres termes comment on passe de la

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 77

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 76

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 129

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 129

durée à l'espace et inversement ? Par quels moyens la conscience passe à l'action dans l'espace ? Dans *Matière et mémoire* Bergson explicite les rapports entre l'âme et le corps, entre la temporalité intime et la matière. L'analyse de ces relations nous permettra de comprendre la perception du livre dans les cadres de théorie bergsonienne de la durée.

D'abord Bergson souligne que pour lui le discours sur les rapports entre l'esprit et la matière ne s'inscrit pas dans l'ancien débat entre réalistes et idéalistes, mais au contraire sa tentative est celle de soulever une contradiction propre à ces deux positions par l'élaboration de nouveaux fondements théoriques permettant de penser ces rapports : "J'appelle matière l'ensemble des images, et perception de la matière ces mêmes images rapportées à l'action possible d'une certaine image déterminée, mon corps"<sup>61</sup>. En représentant la matière comme l'ensemble des images Bergson semble s'approcher de la pensée de Husserl pour qui la réalité n'est que la totalité des phénomènes. Pourtant, la deuxième définition proposée par Bergson change le sens de la première et présente une approche nouvelle. En effet, Bergson écarte une séparation de l'existence et de l'apparence qui constitue le fondement ancien des rapports entre matière et perception. La matière et la perception sont les mêmes images, mais avec une seule différence qui consiste dans la fonction particulière des images de la perception. La perception s'opère en fonction de l'action possible du corps sur la matière dans l'espace et par des moyens spatiaux.

La distinction entre matière et esprit ne prend pas sa source dans la spatialité, mais dans la temporalité. La question de temporalité traverse les problèmes examinés et reconfigure les rapports entre corps et conscience, présence et représentation. Ainsi Bergson juxtapose la présence et la représentation pour remettre en question leurs relations et montrer à la fois l'erreur consistant dans la réduction de l'une à l'autre. Il écrit: "S'il y avait plus dans le second terme que dans le premier, si, pour passer de la présence à la représentation, il fallait ajouter quelque chose, la distance serait infranchissable, et le passage de la matière à la perception resterait enveloppé d'un impénétrable mystère. Il n'en serait pas de même si l'on pouvait passer du premier terme au second par voie de diminution, et si la représentation d'une image était moins que sa seule présence ; car alors il suffirait que les images présentes fussent forcées d'abandonner quelque chose d'elles-mêmes pour que leur simple présence les convertît en représentations"<sup>62</sup>. Aucune idée de supériorité, ni de la matière ni de l'esprit, ne peut être tirée de la complexité des processus de la perception, parce que cette conception contredit l'idée même de la perception entendue comme interaction, et parce qu'elle insiste sur la nécessité de l'accroissement ou de la diminution de l'un par rapport à l'autre. Pour Bergson il s'agit de statuts égaux de présence et de

---

<sup>61</sup> Bergson (Henri), *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1993, p. 24

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 32

présentation, dont les relations sont définies par une fonction spécifique de la perception. Contrairement à la présence, la représentation, et par cela la perception, est caractérisée par le choix en fonction de l'action. La perception de toutes les images par tous les points du corps ne différerait pas de l'existence de l'objet matériel, parce que dans ce cas les images de la matière et de la perception coïncideraient. De ce fait Bergson écrit que "Percevoir consciemment signifie choisir, et la conscience consiste avant tout dans ce discernement pratique"<sup>63</sup>.

Le choix de la perception est ainsi orienté vers l'action et remplit une fonction pratique dans la conscience. Une autre fonction de la conscience consiste dans la transformation des images perçues discordantes en continuité. Cette fonction est proprement temporelle parce qu'elle permet le passage de la sélection des images isolées à la cohérence temporelle de la vie. Bergson écrit : "le rôle de notre conscience, dans la perception, se bornerait à relier par le fil continu de la mémoire une série ininterrompue de visions instantanées, qui feraient partie des choses plutôt que de nous. Que notre conscience ait surtout ce rôle dans la perception extérieure, c'est d'ailleurs ce qu'on peut déduire a priori de la définition même des corps vivants"<sup>64</sup>.

Bergson souligne la nature "vivante" de notre perception et de notre conscience, parce qu'elle implique le caractère temporel et cohérent de l'organisation intérieure. Le passage de la présence à la représentation, de l'objet matériel à la perception consciente consiste dans la transformation de la discontinuité en continuité. Cette transformation est ainsi marquée par le caractère temporel, non spatial : elle ne s'opère pas dans les termes quantitatifs (il y a plus dans la présence ou dans la représentation), mais dans les termes qualitatifs. En effet, "Notre perception nous livre de l'univers une série de tableaux pittoresques, mais discontinus : de notre perception actuelle nous ne saurions déduire les perceptions ultérieures, parce qu'il n'y a rien, dans un ensemble de qualités sensibles, qui laisse prévoir les qualités nouvelles en lesquelles elles se transformeront"<sup>65</sup>. Si la durée propre à la conscience des êtres vivants se trouve au fond de la distinction entre le sensible et l'intelligible, nous pouvons dire qu'en relation au problème de la perception du livre, c'est la temporalité subjective qui fournit la cohérence des parties sensibles et par là elle définit l'organisation du temps dans le livre.

En ce qui concerne le processus inverse, le passage de la conscience à l'objet matériel, c'est-à-dire la production du livre, le résultat de l'interaction est toujours marqué par une limitation particulière. La fonction pratique en tant que réalisée par le corps, spatialement, réduit l'activité temporelle de la conscience : "C'est que le corps, toujours orienté vers l'action, a pour fonction essentielle de limiter, en vue de l'action, la vie de l'esprit. Il est par rapport aux

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 67

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 93

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 72-73

représentations un instrument de sélection, et de sélection seulement"<sup>66</sup>. Lorsqu'il choisit il laisse quelque chose à côté et, de plus, l'action projette la durée dans l'espace, transforme la continuité de la vie en discontinuité des images sensibles. L'espace pour Bergson signifie les limites par rapport à la durée, donc à la vie et à la conscience. De ce fait l'organisation du temps dans le livre peut être considérée comme projection limitée du travail cohérent de la conscience.

La conscience accomplit une double finalité : l'une est orientée vers l'intérieur, vers la durée pure, tandis que l'autre est orientée vers l'extérieur, vers l'action dans l'espace. De cette double fonction de la conscience se dégage une distinction de deux formes de mémoire : la mémoire-habitude pratique, qui est inscrite dans le corps et qui se projette dans l'espace, et la mémoire pure, laquelle n'est pas liée à l'espace qui réside dans le passé, représente les souvenirs proprement temporels et c'est un mécanisme de la durée pure. "Disons donc, pour résumer ce qui précède, que le passé paraît bien s'emmagasiner, comme nous l'avions prévu, sous ces deux formes extrêmes, d'un côté les mécanismes moteurs qui l'utilisent, de l'autre les images-souvenirs personnelles qui en dessinent tous les événements avec leur contour, leur couleur et leur place dans le temps. De ces deux mémoires, la première est véritablement orientée dans le sens de la nature ; la seconde, laissée à elle-même, irait plutôt en sens contraire"<sup>67</sup>. La mémoire pratique et la mémoire pure se relient dans la perception du livre, mais accomplissent des fonctions différentes : l'une fournit l'usage propre de l'objet, l'autre élabore la conscience de la durée.

La distinction entre l'ordre spatial et l'ordre temporel définit les relations entre corps et l'esprit et ainsi l'expérience de la perception chez Bergson. Cependant le problème du rythme échappe au principe de telle distinction. D'un côté Bergson utilise ce concept pour expliquer l'organisation des changements qualitatifs de la conscience, en s'appuyant sur l'exemple du rythme musical ; de l'autre côté il associe le rythme et la mesure, qui est une caractéristique quantitative et donc spatiale. De plus, le philosophe français examine le rythme aussi dans la danse et dans l'architecture, c'est-à-dire dans des arts pour lesquelles la forme d'investir l'espace est fondamentale. En outre, dans le cadre de théorie de Bergson, le concept de rythme permet de remettre en question le statut de l'organisation et de la perception du temps dans le livre.

Dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* un exemple de la perception d'une phrase musicale sert à dégager la nature de la durée pure et la pénétration des états différents de la conscience. Le rythme s'inscrit dans la durée en tant que partie intégrante de la mélodie, et c'est en ce sens que Bergson écrit : "Force est donc bien d'admettre qu'il y a ici une synthèse pour ainsi dire qualitative, une organisation graduelle de nos sensations successives les

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 199

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 94

unes avec les autres, une unité analogue à celle d'une phrase mélodique"<sup>68</sup>. Le rythme musical, donc, organise les changements qualitatifs et diffère du concept de cadence naturelle.

Cependant, le rythme n'est pas enserré dans le concept de durée pure. Il n'est pas proprement temporel, lorsqu'il fait partie des pratiques artistiques spatiales. Par exemple, Bergson examine la perception et les qualités temporelles de la danse, en particulier la notion de grâce : "Considérons le plus simple d'entre eux, le sentiment de la grâce. Ce n'est d'abord que la perception d'une certaine aisance, d'une certaine facilité dans les mouvements extérieurs. Et comme des mouvements faciles sont ceux qui se préparent les uns les autres, nous finissons par trouver une aisance supérieure aux mouvements qui se faisaient prévoir, aux attitudes présentes où sont indiquées et comme préformées les attitudes à venir. Si les mouvements saccadés manquent de grâce, c'est parce que chacun d'eux se suffit à lui-même et n'annonce pas ceux qui vont le suivre. [ ] La perception d'une facilité à se mouvoir vient donc se fondre ici dans le plaisir d'arrêter en quelque sorte la marche du temps, et de tenir l'avenir dans le présent"<sup>69</sup>. La grâce apparaît comme une source de la valeur temporelle dans la danse, lorsqu'elle suppose une cohérence des mouvements propre à la durée pure. "Un troisième élément intervient quand les mouvements gracieux obéissent à un rythme, et que la musique les accompagne. C'est que le rythme et la mesure, en nous permettant de prévoir encore mieux les mouvements de l'artiste, nous font croire cette fois que nous en sommes les maîtres"<sup>70</sup>. Ainsi Bergson juxtapose le rythme et la mesure, ce qui introduit les caractéristiques quantitatives et spatiales, mais dans ce cas le rythme et la mesure suscitent le sentiment de la durée.

*L'Essai sur les données immédiates de la conscience*, un ouvrage centré surtout sur la notion de durée, porte aussi sur l'organisation temporelle dans l'art et le rythme. En effet, l'art envahit l'âme toute entière, la pénètre toute en confondant des sentiments hétérogènes et ainsi crée un effet temporel. Cet effet de l'art est réalisé par le moyen du rythme. Bergson écrit : "la régularité du rythme établit entre lui et nous une espèce de communication, et les retours périodiques de la mesure sont comme autant de fils invisibles au moyen desquels nous faisons jouer cette marionnette imaginaire. Même, si elle s'arrête un instant, notre main impatientée ne peut s'empêcher de se mouvoir comme pour la pousser, comme pour la replacer au sein de ce mouvement dont le rythme est devenu toute notre pensée et toute notre volonté"<sup>71</sup>.

Bergson élargit ensuite le domaine de fonctionnement du rythme, et il examine cette notion en architecture, en touchant le domaine de la spatialité et de la matérialité : "On retrouverait en architecture, au sein même de cette immobilité saisissante, certains effets

---

<sup>68</sup> Bergson (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2013, p. 83

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 9-10

analogues à ceux du rythme. La symétrie des formes, la répétition indéfinie du même motif architectural, font que notre faculté de percevoir oscille du même au même, et se déshabitue de ces changements incessants qui, dans la vie journalière, nous ramènent sans cesse à la conscience de notre personnalité : l'indication, même légère, d'une idée, suffira alors à remplir de cette idée notre âme entière"<sup>72</sup>. L'effet du rythme dans l'architecture peut également être examiné dans la problématique liée au livre, lorsqu'il aussi présente un espace architectural. Ainsi le concept bergsonien de rythme introduit des qualités temporelles nouvelles dans le livre. À travers la notion de rythme le livre effectivement ne peut pas être considéré seulement comme une projection spatiale, et donc limitée, de la durée intérieure, comme ensemble des images discontinues. En effet lorsqu'il possède une valeur artistique, il peut susciter le sentiment de la durée par l'organisation rythmique.

### 2.3. Le problème du temps dans l'expérience du livre chez Vladimir Favorsky

Une notion de temporalité opposée à celle conçue par les sciences est à la base de la théorie de l'art de Vladimir Favorsky, dont la critique du temps scientifique le rapproche à Bergson. Les points communs impliquent aussi le rapport à l'art qui permet à Bergson, ainsi qu'à Favorsky de penser la nature de la temporalité. Pourtant, chez ce dernier le problème de la temporalité ne se sépare pas du domaine de l'art. De plus, c'est au sein de ce domaine que Favorsky voit un conflit des rapports entre le temps et la perception subjective, et c'est uniquement par l'art que le problème de la représentation du temps peut être résolu. Dans le cadre d'une réflexion générale sur l'art Favorsky examine le problème de l'organisation et de la perception temporelle du livre en mobilisant le concept de rythme pour expliquer sa notion de perception créative. Le rythme de Favorsky est un concept-clé qui s'oppose au rythme-cadence naturel et au rythme de Bergson également par le caractère subjectif et artistique, ainsi que par une fonction active.

En tant qu'artiste et illustrateur Favorsky s'intéresse au problème du temps dans le cadre des pratiques artistiques, y compris la gravure, le dessin et le graphisme. Bien que son intérêt principal concerne le livre et le processus de sa création matérielle, les réflexions de Favorsky ne se limitent pas à ce domaine étroit et spécialisé, mais touchent aussi des questions plus générales liées à l'art et à son rapport avec la vie. Favorsky était convaincu que tout artiste doit réfléchir sur son propre travail et tenter de répondre par son travail théorique et pratique aux problèmes éthiques et métaphysiques fondamentaux. Cette conviction constitue la valeur de la pensée de

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 12

Favorsky. En effet la contribution théorique de l'artiste et du créateur de livres est nécessaire pour rendre le discours sur la temporalité du livre vraiment valable. Dans *De l'art, du livre, de la gravure* dès le début Favorsky annonce une double finalité de tout art : "J'ai toujours cru que l'art a une tâche double : connaître la vie et transformer la vie, créer une image et créer une chose, exprimer une haute conviction idéologique et créer un style, créer des normes de comportement esthétique, créer toutes les choses autour de nous d'une façon artistique. Il faut que l'art en comprenant la vie intervienne dans elle et la pénètre toute"<sup>73</sup>. Favorsky insiste sur la capacité de l'art à agir sur la vie et à la transformer totalement, ce qui correspond d'une certaine façon aux idées de Bergson, mais au même temps Favorsky voit une source de ce pouvoir dans la connaissance profonde de la vie par l'art. Dans sa réflexion théorique il souligne à plusieurs reprises cette tâche importante de la perception et de la connaissance artistique.

L'art "perçoit" la nature, "connaît" la vie et la représente d'une façon particulière. Cette particularité oppose la perception artistique à la perception ordinaire, ainsi qu'une méthode de connaissance artistique à une méthode scientifique, ce qu'en effet rapproche Favorsky et Bergson. Toutefois, la distinction de Favorsky a un caractère plus général et ne concerne pas seulement la perception temporelle : "L'art a la capacité de percevoir le nombre par le rythme, et en même temps de le représenter. Par exemple, le six peut être perçu par comptage, ou par le rythme : trois couples, deux triples, quatre et deux"<sup>74</sup>. Ainsi Favorsky explicite la perception artistique à travers la notion de rythme, laquelle pour lui ne constitue pas qu'un caractère ou un procédé de la création artistique, mais représente en premier lieu le principe de la perception propre à l'artiste. Le rythme est examiné dans une double perspective correspondante à la passivité et à l'activité, et c'est précisément cette conception du rythme qui est au fond de la distinction entre la connaissance scientifique et la connaissance artistique.

L'avantage de la connaissance artistique consiste dans le fait que le résultat est synthétique, cohérent et valable en soi, parce que la perception artistique est projetée dans la création dans laquelle elle s'extériorise. Tandis que la science analyse, c'est-à-dire décompose et sépare, mobilise des méthodes supplémentaires, abstraits, pour venir à une nouvelle conclusion synthétique dans laquelle manque un élément essentiel, ainsi formulé dans les termes de Favorsky : "La science connaît analytiquement, tandis que l'art bénéficie de la synthèse. L'art

---

<sup>73</sup> Фаворский (Владимир), *Об искусстве, о книге, о гравюре*, Москва, Книга, 1986, стр. 38

"Всегда считал, что у искусства двойная задача: познавать жизнь и преобразовывать жизнь, делать изображение и делать вещь, нести высокую идейность и создавать стиль, создавать нормы эстетического поведения, создавать художественно все вещи, окружающие нас. Чтобы искусство, понимая жизнь, врвалось бы в жизнь и проникало ее всю."

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 43

"Искусство имеет возможность охватить число шесть ритмически, одновременно и изобразить это. Например: шестерку можно взять пересчитав, а можно - ритмически: три двойки, две тройки, четыре и двойка."

montre l'objet tel qu'il est, vivant"<sup>75</sup>. Par définition, la connaissance artistique ne perd jamais le lien avec la vie, elle participe à la vie et apporte toujours quelque chose, contrairement à la science qui sépare, choisit et extrait son savoir de la nature à partir de ses méthodes.

Selon Favorsky la nature même ne présente que des choses et des qualités dans des relations contradictoires et problématiques, et par conséquent la perception a pour but la résolution des problèmes imposés par la nature. Le travail de la perception nous permet de composer une image complète et par celle-ci de trouver une orientation dans le monde sensible. "Pour ainsi dire la nature dans notre perception est plein de conflits dans un certain sens: conflit du plan et de l'espace représenté sur lui; conflit des plans : quel est le principal ? Conflit entre l'objet et l'espace, entre la couleur et le volume"<sup>76</sup>. Favorsky souligne que la perception ordinaire, propre à chacun se heurte dans la nature aux problèmes qui sont communs aux pratiques artistiques, par exemple au problème des rapports des plans de représentation ou à celui des rapports entre couleur et volume. En effet, Favorsky ne fait pas de distinction entre le travail de la perception ordinaire et le travail de la représentation artistique, lorsqu'ils partagent une réalité commune, c'est-à-dire le matériel de travail. De ce fait le monde imaginaire représenté ne diffère pas de la réalité, lorsqu'il impose les mêmes problèmes à résoudre.

Ce n'est pas le caractère du travail et du matériel ce qui distingue la perception et la représentation artistique, mais la finalité et le résultat. Tandis que la perception ordinaire accomplit des tâches provisoires, elle doit se changer et s'adapter constamment ; la perception artistique réalise une autre finalité qui consiste en la création de d'une image synthétique et intégrante du monde. En effet, la perception ordinaire n'est pas capable d'établir des rapports stables et de résoudre tous les conflits, et souvent elle fournit une représentation inadéquate de la nature, une image contingente et ainsi devient une source d'erreur cognitive. Au contraire, la perception et la représentation artistique relie des images discontinues et présentent des rapports stables et harmonisés. L'image donnée par l'art n'est pas un résultat contingent de la perception, mais un produit du travail de l'esprit, une résolution des problèmes de représentation. "Tout dans la nature est en train de changer, mais aussi dans notre perception tout bouge, tout se relie, tout est en conflit, ce qui explique pourquoi il est nécessaire que l'art relie toute la complexité par l'intégralité."<sup>77</sup> Ainsi l'art est nécessaire pour percevoir la complexité du monde à

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 44

"Наука аналитически познает, а искусство синтезом пользуется."

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 45

"Можно сказать, что природа в нашем восприятии полна в некотором смысле конфликтов: конфликт плоскости и пространства, которое на ней изображается; конфликт планов - какой же главный? Конфликт предмета и пространства, конфликт цвета и объема."

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 45

"И в природе все, конечно, меняется, но в нашем восприятии все движется, все взаимосоотносится, все спорит, и поэтому-то нужно искусство, которое чельностью объединит всю сложность."



travers une cohérence proprement esthétique. Dans la mesure où le livre possède une valeur artistique il réalise cette fonction de connaissance synthétique.

Ce qui est important de remarquer c'est que qu'une telle fonction artistique de la synthèse a une importance particulière, car elle dépasse le domaine esthétique même compris au sens le plus large. Favorsky insiste en ce sens sur la valeur éthique de cette qualité distinctive de l'art, énoncé dans la formule "L'intégralité est un concept moral"<sup>78</sup>. La tâche éthique de l'art pour lui consiste dans l'être honnête, c'est-à-dire de représenter et "dire" la vérité à la fois. Pour Favorsky la vérité dans l'art s'oppose au vraisemblable, qui est une source d'illusion et de mensonge. La représentation vraisemblable imite les résultats de la perception ordinaire, mais en tant qu'image fixée ne réalise pas la fonction de changement et d'adaptation propre à la perception. D'autre part, le vraisemblable ne donne pas une image intégrale et "vraie" parce qu'il ne présente qu'un rassemblement désordonné d'impressions-perceptions différentes sans cohérence intrinsèque temporelle, sans résolution des "conflits" principaux de la nature. En premier lieu, c'est le problème du temps qui est négligé par le vraisemblable.

Pour acquérir une valeur éthique ainsi conçue, l'art doit représenter et "exprimer" le temps dans son intégralité, c'est-à-dire par une image synthétique et cohérente. Ainsi le livre pour être une œuvre d'art et incarner cette fonction éthique doit résoudre les problèmes de représentation du temps aux différents niveaux de son espace hétérogène. De ce fait la notion de temporalité du livre peut être examinée dans le sens de représentation du temps dans le livre par le graphiste. Favorsky écrit : "Ainsi l'artiste, pour être honnête, pour être réaliste, doit représenter le temps"<sup>79</sup>. Ensuite Favorsky démontre que l'art réaliste au sens classique n'est pas proprement réaliste au sens fort du terme, et par conséquent il ne peut pas s'intégrer à l'espace du livre de façon pertinente. Le livre et l'illustration doivent élaborer ses propres moyens de représentation cohérente du temps.

Pour comprendre la nature du temps Favorsky juxtapose et compare la pertinence de différentes métaphores qui prétendent saisir sa nature : "Le plus souvent on représente le temps comme un fleuve qui coule. Mais cela est faux. Parfois il coule, parfois il souffle violemment si on le compare au vent"<sup>80</sup>. Favorsky rejette la métaphore traditionnelle du temps-fleuve qui se réfère plutôt à la conception d'un temps objectif, en insistent sur l'hétérogénéité et sur la subjectivité de la perception temporelle. C'est aussi pourquoi Favorsky condamne la

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 44

"Цельность - это понятие нравственное."

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 76

"Так художник, чтобы быть правдивым, быть реалистом, должен изображать время."

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 75-76

"По большей части представляют время как текущую реку. А это неверно. Иногда оно сочится, иногда дует, если сравнить с ветром, шквалисто, неравномерно."

représentation photographique qui pour lui est inférieure à la représentation artistique en fonction du temps.

La représentation des moments séparés équivalente à la perception ordinaire instantanée n'a pas de sens parce que c'est plutôt une image contingente tirée du temps intégral. Favorsky donne à ce sujet l'exemple d'un homme et d'un cheval marchant : une photographie peut les représenter dans une position instable et peu naturelle, mais évidemment cette représentation n'a pas de valeur temporelle, parce qu'elle n'exprime pas le temps et n'est pas capable de restituer son intégralité. La perception et la production artistique doivent se réunir pour pouvoir engendrer une valeur proprement temporelle. L'idée que le temps est une accumulation de différents états rapproche Favorsky et Bergson, en ce sens que la durée bergsonienne peut être comparée à la conception de l'intégralité temporelle de Favorsky. Dans *L'évolution créatrice* Bergson parle de "mécanisme cinématographique de la pensée" : "L'application de la méthode cinématographique aboutira donc ici à un perpétuel recommencement, où l'esprit, ne trouvant jamais à se satisfaire et ne voyant nulle part où se poser, se persuade sans doute à lui-même qu'il imite par son instabilité le mouvement même du réel. [ ] Mais avec ces états successifs, aperçus du dehors comme des immobilités réelles et non plus virtuelles, vous ne reconstituerez jamais du mouvement. [ ] Le mouvement glissera dans l'intervalle, parce que toute tentative pour reconstituer le changement avec des états implique cette proposition absurde que le mouvement est fait d'immobilités"<sup>81</sup>. Ainsi, une fois juxtaposés, des moments isolés ne constituent pas la vraie durée et n'expriment pas le mouvement temporel. Il faut que le temps soit représenté par un autre moyen.

Pourtant l'objection de Gilles Deleuze à Bergson dans *Cinéma 1. L'image-mouvement* permet de reconstituer la valeur des images-instants et de remettre en question le statut de la représentation temporelle dans le livre. Deleuze commente les idées de Bergson concernant le temps et la "méthode cinématographique" mais dans le cadre du cinéma, et mobilise l'exemple du mouvement du cheval : "Revenons à la préhistoire du cinéma, et à l'exemple célèbre du galop de cheval : celui-ci n'a pu être exactement décomposé que par les enregistrements graphiques de Marey et les instantanés équidistants de Muybridge, qui rapportent l'ensemble organisé de l'allure à un point quelconque. Si l'on choisit bien les équidistants, il est forcé qu'on tombe sur des temps remarquables, c'est-à-dire sur les moments où le cheval a un pied sur terre, puis trois, deux, trois, un. On peut les appeler instants privilégiés ; mais ce n'est pas du tout au sens des poses ou des postures générales qui caractérisaient le galop dans les formes anciennes. Ces instants n'ont plus rien à voir avec des poses, et seraient même formellement impossibles comme poses. Si ce sont des instants privilégiés, c'est à titre de points remarquables ou singuliers qui appartiennent au mouvement, et non pas au titre de moments d'actualisation d'une forme

---

<sup>81</sup> Bergson (Henri), *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1994, p. 307

transcendante. [ ] L'instant remarquable ou singulier reste un instant quelconque parmi les autres. C'est même la différence entre la dialectique moderne, dont Eisenstein se réclame, et la dialectique ancienne. Celle-ci est l'ordre des formes transcendantes qui s'actualisent dans un mouvement, tandis que celle-là est la production et la confrontation des points singuliers immanents au mouvement"<sup>82</sup>. L'objection de Deleuze rétablit la signification des images-instants en introduisant la "dialectique moderne" propre au cinéma. La dialectique moderne s'oppose à la dialectique ancienne, parce que cette première repose sur présentation des images-instants quelconques, immanents au mouvement, tandis que la deuxième s'attache à l'actualisation synthétique des formes transcendantes. En effet, la théorie de Favorsky correspond à la dialectique ancienne. Cependant, le livre présente un ensemble des images-instants temporels, plutôt qu'une image temporelle homogène. Les réflexions de Favorsky sur la représentation réaliste et intégrale du temps, donc, peuvent être appliquées aux images utilisées dans le livre mais pas au livre entier. Comme le cinéma, le livre suscite le mouvement par un assemblage d'images séparées, et donc la temporalité de la présentation du livre s'organise ainsi sur deux niveaux : le premier plan est celui de la représentation temporelle sur la page, et le deuxième concerne l'organisation du mouvement par un assemblage des pages et d'éléments distincts.

Favorsky réfléchit sur le premier plan en examinant la distinction entre vision naturelle et représentation artistique. Il insère la perception temporelle dans la vision : "Donc la vision binoculaire contient le temps sous une forme très condensée. Un exemple peut être journalier : une fenêtre et des croisillons. Nous regardons le cadre et voyons le paysage double, nous regardons le paysage et le cadre se double"<sup>83</sup>. Ainsi l'intervalle examiné est réduit au minimum, c'est-à-dire au moment du regard : Favorsky insiste sur le caractère temporel particulier de notre vision, laquelle en tant qu'universelle justifie la nécessité de représentation temporelle spécifique. Il faut rechercher d'autres moyens et sources de représentation temporelle qui permettraient de résister au désordre apporté dans l'image par le temps. De ce fait le système de la perspective linéaire qui tente de réduire la particularité temporelle de la vision est critiqué parce que : "Le système de la perspective linéaire ne tient pas compte du temps"<sup>84</sup>. Selon Favorsky la perspective linéaire représente la simultanéité et l'absence du temps à la place de la durée. Cependant il y a des qualités propres à la surface même de représentation qui suscitent le sentiment du mouvement et du temps. Parmi ces qualités il distingue le vertical et l'horizontal comme les sources principales de l'organisation temporelle : l'horizontal est associé au temps

---

<sup>82</sup> Deleuze (Gilles), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les éditions de minuit, 1983, p. 14-15

<sup>83</sup> Фаворский (Владимир), *Об искусстве, о книге, о гравюре*, Москва, Книга, 1986, стр. 77

"Значит, в бинокулярности заключено время в очень сжатом виде. Пример может быть повседневный - это окно, переплет окна. Мы смотрим на раму - пейзаж двойтся, смотрим на пейзаж - рама двойтся."

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 77

"Система прямой перспективы не учитывает время."

objectif, tandis que le vertical exprime une vraie dynamique du temps subjectif. Favorsky remarque que le centre visuel du vertical ne coïncide pas avec le centre géométrique, contrairement au cas de l'horizontal. En outre, Favorsky analyse le mouvement des yeux et le rapporte au temps perçu par le regard, et constate que les parties différentes du vertical ont une signification temporelle différente qui ne correspond pas au temps objectif. La représentation artistique doit tenir compte des caractéristiques temporelles de la surface qui présente le mouvement horizontal du vertical.

Favorsky explique le phénomène de la temporalité de la surface par les particularités de la perception réalisée en mouvement : "C'est que nous ne percevons pas tout d'un coup, il faut le mouvement pour percevoir"<sup>85</sup>. "Il faut remarquer que nous ne nous limitons pas à notre mouvement dans la perception. Nous attribuons le mouvement à l'image"<sup>86</sup>. Selon lui l'attribution du mouvement aux formes de l'image constitue la perception créative, et celle-ci se détache de passivité de la réception pour aboutir à la création de temporalité extérieure.

Le mouvement de la perception que nous attribuons aux images perçues ne se limite pas à la durée du regard. Ainsi Favorsky passe du premier plan du discours, de celui de la temporalité de la surface, au deuxième plan de la temporalité de l'objet. La temporalité de l'ensemble du livre englobe les caractéristiques temporelles du vertical, de l'horizontal et de la surface, ainsi que le rythme architectural de l'objet. La notion du rythme chez Favorsky diffère du concept de cadence, du rythme naturel et finalement s'oppose aussi à la conception de Bergson. Pour Favorsky le rythme est de l'ordre du spatial et de l'artistique. Si dans l'expérience du livre le rythme organise l'espace, le mouvement et le temps, il peut être considéré comme une condition de la perception créative de l'objet et de la temporalité de l'expérience du livre.

#### 2.4. La notion de rythme

Le questionnement sur la temporalité du livre ne peut pas se passer du problème du rythme, c'est-à-dire de l'analyse de la conception en général et plus particulièrement de son statut par rapport à temporalité. Le rythme est traditionnellement associé à une cadence, à une régularité, à la mesure, à la succession et à la répétition. Pourtant toutes ces notions, même prises dans l'ensemble, n'éclairent pas vraiment la nature du rythme. L'interrogation sur la nature du rythme s'attache à deux problèmes : le rapport du rythme à l'espace et au temps, et le problème

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 45

"Ведь мы воспринимаем не сразу, для восприятия нам необходимо движение."

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 80

"Тут нужно заметить, что мы не ограничиваемся своим движением. Мы начинаем приписывать самому изображению движение."

de l'origine : est-ce qu'il prend sa source dans la nature, dans l'univers ou, au contraire, il est proprement humain ? En effet, la conception du rythme détermine les relations entre spatialité et temporalité, entre objectivité et subjectivité.

Premièrement il faut analyser la relation entre les notions de rythme proposées par Favorsky et par Bergson, ensuite nous allons examiner l'ambiguïté du concept du rythme chez le penseur français et nous essaierons de comprendre son statut à travers la critique linguistique et enfin, nous appuierons notre analyse sur la théorie du langage, notamment sur la critique d'Henri Meschonnic et sa conception du rythme.

La nature proprement spatiale et artistique du rythme chez Favorsky semble s'opposer au rythme de la durée interne tel qu'il se présente chez Bergson, en ce sens que le premier enferme le rythme dans la perception et dans la création artistique, et le présente comme un déterminant objectif et spatial de temporalité, et le second inscrit le rythme dans le cadre de la durée subjective. Même lorsque Bergson examine le rythme dans les arts spatiaux, il souligne le caractère temporel de l'effet du rythme. De plus, le rythme en tant que constitutif de la phrase musicale participe à l'organisation des changements qualitatifs propre à la conscience de la durée. Toutefois, le rythme est associé par Bergson à la mesure qui se réfère à l'espace, et ces caractéristiques du rythme semblent introduire une ambiguïté du concept, parce qu'il insiste sur la distinction principale de l'ordre spatial et de l'ordre temporel. En même temps l'opposition des concepts du rythme chez Favorsky et Bergson est à mettre en question, parce que le rythme est valable pour les deux, lorsqu'il est lié à continuité et cohérence temporelle.

De plus pour Bergson la continuité en tant que caractéristique principale de la durée est liée à la création du nouveau contrairement à discontinuité spatiale donnée et fixe : "Plus nous approfondirons la nature du temps, plus nous comprendrons que durée signifie invention, création de formes, élaboration continue de l'absolument nouveau"<sup>87</sup>. De même chez Favorsky le rythme est défini par la transformation créatrice et par l'opposition à ce qui est déjà donné dans la discontinuité. Le rapport à la création explique le statut ambivalent du rythme chez Bergson. En effet le rythme désigne la forme même de la création du nouveau, soit temporel et interne soit spatial et extérieur.

Cependant Bergson poursuit l'opposition entre l'existence intérieure et extérieure en distinguant deux rythmes différents, c'est-à-dire deux formes d'organisation de la réalité. Dans *Matière et mémoire* il écrit : "et telle est en effet la distance entre le rythme de notre durée et celui de l'écoulement des choses que la contingence du cours de la nature, si profondément étudiée par une philosophie récente, doit équivaloir pratiquement pour nous à la nécessité"<sup>88</sup>. Le

---

<sup>87</sup> Bergson (Henri), *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1994, p. 11

<sup>88</sup> Bergson (Henri), *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1993, p. 279

rythme ici se rapporte également à deux ordres opposés, et donc il ne touche pas le sens de la distinction principale, il renvoie plutôt à une caractéristique formelle.

Quoique la notion de rythme puisse se rapporter et à la durée interne et au cours de la nature comme une forme au contenu différent, il ne dépasse pas la distinction principale entre l'ordre subjectif temporel et l'ordre objectif spatial. "La nature procède par suggestion comme l'art, mais ne dispose pas du rythme"<sup>89</sup> : ainsi Bergson distingue le rythme interne qui organise le temps subjectif sous forme très condensée. L'organisation condensée par le rythme interne s'oppose à l'écoulement du temps cosmique. La temporalité condensée qui caractérise le rythme chez Bergson correspond à l'idée de Favorsky sur le temps condensé de la perception créative. De plus, Bergson compare la nature à l'art et les distingue à travers le concept du rythme. Dans l'introduction à *La Pensée et le mouvant* il compare "à notre durée ce qu'on pourrait appeler la durée des choses : deux rythmes bien différents, calculés de telle manière que dans le plus court intervalle perceptible de notre temps tiennent des trillions d'oscillations ou plus généralement d'événements extérieurs qui se répètent : cette immense histoire, que nous mettrions des centaines de siècles à dérouler, nous l'appréhendons dans une synthèse indivisible"<sup>90</sup>. Il s'agit de la suggestion des sentiments sous une forme rythmique par l'art, et comme l'art pour Bergson préfigure le sentiment de la durée pure et le rythme organise la durée condensée, le rythme dans l'œuvre d'art désigne la façon dont le temps condensé est présenté. Cette même idée se dégage chez Favorsky, lorsqu'il parle du rythme de la perception créative et du rythme dans le livre.

Cependant, chez Bergson le rythme en tant que forme impose ses propres limites au contenu, c'est-à-dire aux sentiments temporels. Il analyse l'effet du mouvement suscité par le rythme dans la poésie : "D'où vient le charme de la poésie ? Le poète est celui chez qui les sentiments se développent en images, et les images elles-mêmes en paroles, dociles au rythme, pour les traduire. En voyant repasser devant nos yeux ces images, nous éprouverons à notre tour le sentiment qui en était pour ainsi dire l'équivalent émotionnel ; mais ces images ne se réaliseraient pas aussi fortement pour nous sans les mouvements réguliers du rythme, par lequel notre âme, bercée et endormie, s'oublie comme en un rêve pour penser et pour voir avec le poète. Les arts plastiques obtiennent un effet du même genre par la fixité qu'ils imposent soudain à la vie, et qu'une contagion physique communique à l'attention du spectateur"<sup>91</sup>. Le rythme ici est rapporté à l'idée de la traduction et de la cadence contagieuse, ce qui introduit le sens négatif du rythme. L'effet de la contagion renvoie à l'idée de répétition des sentiments temporels imposés sur le lecteur. Pourtant ces sentiments imposés et répétés ne sont jamais des sentiments originels, car ils passent par la traduction, mais la traduction mène toujours à la perte du sens originel, à

---

<sup>89</sup> Bergson (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2013, p. 12

<sup>90</sup> Bergson (Henri), *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2009, p. 74-75

<sup>91</sup> Bergson (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2013, p. 11

inévitable altération de l'original. Ainsi le rythme, en tant que caractéristique de la forme, procède par l'alternation du sens originel et impose ses propres limites formelles.

C'est justement la réduction du rythme à la fonction formelle qui est critiquée par théoricien du langage Henri Meschonnic. Sa théorie dépasse les bornes du domaine de la linguistique pour reconstituer la valeur du rythme dans les cadres plus vastes. Meschonnic examine les conceptions du rythme hors des théories du langage, particulièrement en philosophie. Il mobilise la pensée de Bergson pour dégager et critiquer ensuite la conception traditionnelle du rythme formel.

Premièrement Meschonnic montre que Bergson sépare le rythme interne du langage. Puisque le rythme est séparé du langage, il ne participe pas à l'élaboration du discours et du sens du discours. Ainsi Bergson intériorise le rythme de la durée dans la conscience individuelle en le séparant du rythme objectif et de ce qui est partagé par les autres. Plus Bergson approfondit la distinction temporelle entre l'esprit et le langage, plus il réduit le rythme à une fonction formelle : "Nous échouons à traduire entièrement ce que notre âme ressent : la pensée demeure incommensurable avec le langage"<sup>92</sup>. À cette conception bergsonienne Meschonnic oppose deux objections : premièrement le langage ne peut pas être séparé du sens de la pensée et de l'analyse psychologique, parce qu'ils n'existent pas hors du langage, et, deuxièmement, la théorie de la sensation de Bergson mène à l'idée de l'isolement de l'individu dans sa propre conscience.

Bergson insiste sur l'opposition entre le langage et le sens exprimé, et il associe le langage à la fixité impersonnelle. La fixité des mots s'oppose au mouvement de la pensée : "Bref, le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal qui emmagasine ce qu'il a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis; mais ces mots, à peine formés, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et inventés pour le témoigner que la sensation est instable, ils lui imposeraient leur propre stabilité"<sup>93</sup>. Selon Bergson les mots agissent contre le sens exprimé, et non pas pour lui, il enserme le langage dans les mots. Mais Meschonnic remarque justement que le langage n'est pas dans les mots. De plus, le mot même est l'œuvre. La création de l'œuvre littéraire ne peut pas être réduite à sélection des mots impuissants qui altèrent le sens originel de la pensée, parce que l'œuvre transforme les mots en leur attribuant un sens nouveau. De même dans le livre *l'organisation spatiale* ne constitue pas une projection limitée de l'idée temporelle et durable, lorsqu'elle reconfigure le sens du contenu intelligible.

---

<sup>92</sup>Bergson (Henri), *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2013, p. 124

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 98

La séparation de la pensée et du langage résulte de la distinction entre le mouvement de l'esprit et la stabilité des choses matérielles : "Les images ne seront jamais en effet que des choses, et la pensée est un mouvement"<sup>94</sup>. Tandis que la pensée est le mouvement indivisible et changeant pour Bergson, le langage se compose des unités discrètes et fixes. Or, Meschonnic dégage la contradiction introduite par cette distinction : comment l'état psychologique indéfinissable et temporel peut être reconfiguré par le langage, si ce dernier est fixe, limité et s'approche de l'ordre spatial par sa nature ? Ainsi Meschonnic insiste sur la contradiction entre fonction formelle du rythme et son effet sur le contenu temporel et psychologique.

Dans son *Traité du rythme* Meschonnic souligne : "Le rythme ne peut pas être dissocié de la signification des discours, puisque la signification dépend de ce qui, dans un texte, organise le langage par la mise en relation de toutes ses composantes"<sup>95</sup>. La notion du discours renvoie à ce qui est exprimé, énoncé et extériorisé par le langage. Le livre peut être comparé au discours, parce qu'il présente aussi un énoncé, l'extériorisation et le fixage de l'intelligible. Tandis que le discours est réalisé par le langage, l'énoncé du livre se réalise par les composantes matérielles de sa présentation. Dans le livre le rythme accomplit la même fonction que dans le discours : il rapporte des parties différentes du livre et distribue la signification différente à ces composantes. Lorsque le rythme participe à l'élaboration du sens du discours, il reconfigure le sens d'une manière double : par l'organisation de l'état subjectif et par l'élaboration des rapports extérieurs et objectifs.

Meschonnic développe l'idée d'une fonction double du rythme. Dans *Critique du rythme* il définit ainsi la nature du rythme : "Le rythme n'est pas le sens, ni redondance ni substitut, mais matière de sens, même la matière du sens. S'il est du sujet, il est un ensemble de rapports subjectifs-sociaux qui conduisent le discours"<sup>96</sup>. Le rythme en tant que matière du sens englobe l'organisation du sens sur le plan subjectif et sur le plan social. Ensuite le théoricien du langage reconstitue la valeur de l'écrit par rapport à l'oral. La conception synthétique du rythme permet de comprendre le mot écrit dans le livre comme prolongement de l'énoncé oral. Le rythme fournit la continuité des relations entre l'oral et l'écrit, et à ce sujet Meschonnic insiste qu'il n'y a pas de rupture entre les deux ordres en rejetant l'opposition de l'oral en tant que mot vif à l'écrit en tant que mot figé et mort. C'est en effet le rythme ce qui englobe et relie l'oral et l'écrit, l'intelligible et le sensible, et c'est la cohérence des deux ordres qui permet au sujet de se mettre en relations extérieures et de partager l'expérience du réel objectif avec une communauté : "Le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective, transsubjective. Le visuel est inséparable de son conflit avec l'oral. La page

---

<sup>94</sup> Bergson (Henri), *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1993, p. 139

<sup>95</sup> Dessons (Gérard), Meschonnic (Henri), *Traité du rythme*, Nathan/VUEF, 2003, p. 6

<sup>96</sup> Meschonnic (Henri), *Critique du rythme*, Verdier, 1982, p. 83



écrite, imprimée, met en jeu, comme toute pratique du langage, une théorie du langage et une historicité du discours [...]. C'est l'enjeu de la typographie"<sup>97</sup>. Le rythme inscrit la page imprimée dans la pratique du langage et accomplit une fonction transsubjective, qui oppose à la distinction bergsonienne une idée de synthèse rythmique subjective : la distance entre la conscience et l'objet est surmontée par l'activité synthétique du rythme, idée cette dernière, qui rapproche Meschonnic et Favorsky. Le rythme élabore la temporalité du livre en reliant l'activité de la conscience à la présentation visuelle de l'objet.

Meschonnic poursuit l'analyse du rythme synthétique du mot à la mise en page. Il montre que la fonction de la mise en page par rapport à pratique du langage et au sens du discours n'est pas accessoire. Il affirme "que toute mise en page représente et pratique une conception du langage à découvrir. Qu'elle en est le spectacle, le métasigne"<sup>98</sup>. Cette idée correspond à la théorie de Favorsky, lorsqu'il souligne l'importance de la mise en page dans le livre. La mise en page est aussi la mise en scène du discours : l'idée du spectacle renvoie à l'art synthétique et ainsi à la fonction synthétique du rythme. Le temps d'une page-spectacle implique deux phases : une phase active du rythme qui est la durée du spectacle de la mise en page et une phase passive qui consiste en la possibilité du retour. Une fonction synthétique du rythme est proprement réalisée dans la phase passive, lorsque le rythme s'institue dans la mémoire et reconfigure le sens du livre entier par des souvenirs de chaque moment rythmique. L'image temporelle du livre résulte de l'accumulation rythmique et mémorielle des spectacles des pages.

La présentation typographique accomplit donc une fonction extrêmement importante dans le livre laquelle, en tant que fonction rythmique, ne peut pas être réduite à la présentation formelle privée de sens propre. Meschonnic souligne que "La typographie n'est pas isolable, qu'elle participe de, et réalise, chaque fois, comme la syntaxe, le lexique, ou l'intonation, un ensemble théorique-pratique qui accomplit à la fois un statut du langage et un effet de sens"<sup>99</sup>. La typographie par rapport au livre est ainsi justement comparée aux effets prosodiques par rapport au discours. Meschonnic examine la valeur rythmique de typographie lorsqu'elle fait partie de la pratique du langage et présente des signes à la fois graphiques et linguistiques.

Mais le rythme de la page et du livre ne se borne pas à l'organisation de l'ensemble des signes. L'absence des signes, c'est-à-dire le blanc, est même plus important que la présentation des signes, et en ce sens Meschonnic analyse le rôle rythmique du blanc typographique en tant que signifiant, en posant de manière suggestive la question en ces termes : "Est-il légitime d'identifier le blanc typographique au silence ? Un silence signifie. Par son contexte de situation, gestes, regards, ou non, entre sujets. Il a une durée, qui signifie aussi. Il est entre des paroles, du

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 299

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 303

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 304

côté de la parole, plus que son contraire, bien qu'on l'y oppose"<sup>100</sup>. Comme le silence signifie dans le discours, les blancs typographiques signifient dans le livre plus que des signes informatifs présentés. Meschonnic affirme ainsi qu'un silence et un blanc possèdent une durée. Nous pourrions dire en ce sens que c'est le blanc signifiant qui détermine le rythme et la temporalité du livre. Il faut remarquer que la même idée de la valeur du blanc est développée par Favorsky, d'après qui le blanc non seulement organise une page et institue la temporalité de la perception par le rythme des pauses, mais aussi c'est le blanc qui forme un signe et élabore un sens de l'ensemble du livre.

En conséquence, le rythme se manifeste dans le livre de manières différentes. En tant que matière du sens le rythme ne se réfère pas qu'à l'organisation formelle, mais plutôt au contenu signifiant. L'idée du rythme signifiant et subjectif s'oppose à la conception du rythme naturel, parce que cette dernière considère le rythme comme la forme des phénomènes naturels empruntée par des hommes dans leurs pratiques artistiques. Meschonnic compare le rapport de ces conceptions au rythme: "La première l'envisage comme un phénomène naturel sur lequel s'appuieraient les activités humaines : de nombreux théoriciens, poéticiens et musiciens fondent la nécessité des rythmes dans l'art, si complexes soient-ils, dans un rapport avec une battue originelle, qu'elle soit cosmique ou physiologique ; la seconde (qu'adopte ici Benveniste) considère que la notion de rythme servirait à « caractériser distinctivement les comportements humains» et que la reconnaissance de rythmes naturels serait le fruit d'une projection de la « conscience des durées et des successions qui les règlent »<sup>101</sup>. Benveniste est le premier à introduire la critique du rythme naturel et à remettre en question le statut du rythme. En effet Meschonnic reprend sa critique et insiste sur le caractère proprement subjectif du rythme, grâce auquel le rythme est capable d'organiser les rapports transsubjectifs et d'accomplir une fonction synthétique. L'analyse de la nature du rythme permet de comprendre son rôle pour la temporalité de l'expérience du livre. Puisque la conscience s'exprime et s'extériorise par le moyen du rythme subjectif, la temporalité interne du livre se pose comme un produit de l'activité synthétique du rythme. De plus, la temporalité de l'expérience du lecteur est organisée par le rythme de la perception créative.

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 304

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 327

### 3. Livre : de l'objet au sujet

#### 3.1. Paul Ricœur : tiers-temps et temporalité de la lecture

Les conceptions de la temporalité que nous venons d'examiner se fondent sur la distinction, ou plutôt l'opposition, entre un ordre subjectif et un ordre objectif. La phénoménologie de Husserl et la théorie de Bergson isolent la temporalité subjective et l'enveloppent dans la conscience individuelle. À partir de cet isolement, le problème de la temporalité du livre se divise en deux : la perception temporelle subjective du livre et l'existence du livre dans le temps objectif. Quoique Favorsky et Meschonnic tendent à relier deux temporalités par le concept du rythme, ils ne lèvent pas l'opposition principale. Donc la distinction demeure en vigueur et la distance entre sujet et objet paraît être insurmontable. Cependant la particularité du temps du livre-objet se réfère à la difficulté de distinguer où finit la perception proprement individuelle et où commence l'existence temporelle proprement objective. De plus, la temporalité de la lecture et du récit interviennent et se mêlent avec la temporalité du livre. Ainsi des multiples sujets temporels se forment dans le livre et par le livre. Le livre même devient un sujet temporel complexe. En effet, c'est l'impossibilité de discerner la frontière précise entre sujet et objet qui définit le problème de temporalité du livre. C'est seulement par rapport à la temporalité que les relations entre sujet et objet s'établissent. Comme Bergson dit : "les questions relatives au sujet et à l'objet, à leur distinction et à leur union, doivent se poser en fonction du temps plutôt que de l'espace"<sup>102</sup>.

De ce fait il faut remettre en question la dualité du temps divisé en temps subjectif et temps objectif pour chercher une forme temporelle intermédiaire. Nous prendrons appui sur la théorie herméneutique de Paul Ricœur, en particulier sur son étude de la temporalité de la lecture et du récit dans *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Dans un premier temps, les réflexions de Ricœur nous permettront de situer le temps du livre comme forme intermédiaire entre le temps vécu et le temps universel. Ensuite nous allons étudier les aspects phénoménologiques et esthétiques de l'expérience de la lecture. Cette analyse montrera le rôle de la lecture dans la "réfiguration" du temps du livre et dans reconfiguration des rapports entre sujet et objet.

Ricœur commence *Temps et récit 3* par l'analyse de l'aporétique du temps introduite par Augustin. Après avoir examiné les conceptions différentes du temps dans l'histoire philosophique, Ricœur constate deux tendances dans la spéculation sur le temps : la première

---

<sup>102</sup> Bergson (Henri), *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1993, p. 74

désigne la théorie du temps vécu et une approche phénoménologique, tandis que la deuxième s'attache au temps physique, cosmique et universel. L'opposition de ces conceptions résulte du problème de l'aporétique du temps, parce qu'elle se réfère à l'isolement des deux formes du temps. Pour répondre au problème de l'aporétique du temps Ricœur propose un concept du temps-tiers qui s'institue entre deux formes du temps. Selon Ricœur le temps historique constitue le temps-tiers, dont l'importance s'explique par la capacité de répondre à l'aporétique du temps et fournir la médiation temporelle. Donc c'est dans la tentative de résoudre le problème du temps que Ricœur propose une troisième option dans réflexions sur le temps qui "consiste à réfléchir sur la place du temps historique entre le temps phénoménologique et le temps que la phénoménologie ne réussit pas à constituer, qu'on l'appelle temps du monde, temps objectif ou temps vulgaire".<sup>103</sup> Dans la mesure où le livre se rapporte au temps historique, la temporalité du livre s'institue entre le temps vécu et le temps universel. La temporalité intermédiaire du livre relie deux formes du temps et marque leur croisement. Lorsque le temps subjectif et le temps se croisent, le sujet et l'objet ne sont plus discernables.

Ricœur distingue trois connecteurs temporels engendrés par le temps historiques : le temps calendaire, la suite des générations et la trace. Ces connecteurs sont utilisés par des historiens comme instruments de la pensée. Mais ces concepts dépassent la valeur d'usage instrumental propre à l'histoire lorsqu'ils présentent la signification pour la philosophie du temps en marquant les croisements de deux formes du temps. Parmi ces connecteurs le premier, le temps calendaire ne se rapporte au livre qu'indirectement, tandis que le deuxième et le troisième correspondent directement à la temporalité du livre.

Le premier connecteur qui peut être appliqué au livre et le deuxième chez Ricœur est le concept de la suite des générations. Ricœur ajoute : contemporains, prédécesseurs et successeurs, et donc précise le champ historique du discours. Quand même Ricœur souligne que l'intérêt philosophique du concept s'attache aux relations anonymes entre individus, donc plutôt à une projection sociologique qu'historique du concept. Cette approche permet à Ricœur de faire "du concept de génération un phénomène intermédiaire entre le temps "extérieur" du calendrier et le temps "intérieur" de la vie psychique".<sup>104</sup> Le concept de génération correspond à la temporalité du livre d'une manière double : dans une projection historique il désigne la place du livre dans la tradition générationnelle de l'édition et de l'appréciation du contenu, tandis que dans la projection sociologique le concept de génération éclaire le passage de l'expérience du livre du plan individuel au plan social et anonyme.

---

<sup>103</sup> Ricœur (Paul), *Temps et récit 3*, Paris, Éditions de Seuil, 1991, p. 189

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 201

Le concept de génération révèle son rôle de connecteur temporel en tant qu'il implique l'idée de passage. Le passage de l'expérience de l'individu à la communauté engage en premier lieu le temps phénoménologique et le tire au temps intermédiaire historique. Ricœur remarque : "L'intérêt majeure de la phénoménologie de l'être social consiste dans l'exploration des transitions qui conduisent de l'expérience directe du nous à l'anonymat caractéristique du monde social quotidien"<sup>105</sup>. Les relations générationnelles se réalisent par la transition de l'expérience subjective à l'anonymat social. Ainsi la tradition de l'expérience générationnelle du livre se constitue dans le passage du temps phénoménologique au temps sociologique de communauté.

Cependant l'expérience partagée par une communauté est toujours située dans l'histoire de la suite des générations. De plus, la transition entre l'individu et l'anonymat n'est pas possible sans l'engagement de l'idée de l'histoire. Le partage de l'expérience se fonde sur la conscience partagée du passé, présent et futur, qui implique l'idée de succession des générations. "En effet, la relation directe du moi au toi et au nous est dès l'abord temporellement structurée : nous sommes orientés, en tant qu'agents et patients de l'action, vers le passé remémoré, le présent vécu et le futur anticipé de la conduite d'autrui. Appliquée à la sphère temporelle, la genèse de sens de l'anonymat va dès lors consister à dériver de la triade présent, passé, futur, caractéristique de la relation interpersonnelle directe, la triade du règne des contemporains, du règne des prédécesseurs et du règne des successeurs"<sup>106</sup>. Ainsi le concept de la suite des générations en tant que connecteur temporel fournit le lien entre l'expérience temporelle subjective, les relations interpersonnelles et la tradition historique intergénérationnelle.

Selon Ricœur le troisième connecteur temporel s'impose comme la conséquence du rôle connecteur du deuxième. En effet, l'idée de succession des générations en tant que connecteur peut être examinée d'une manière double : d'un côté elle désigne le lien biologique et matériel entre générations, d'autre côté le lien mémoriel et proprement intelligible. Lorsque Ricœur aborde une question de la trace en tant que conséquence du deuxième connecteur, il remarque : "Elle concerne moins le versant *biologique* de l'idée de suite des générations que le versant *symbolique* de l'idée connexe de règne des contemporains, des prédécesseurs et des successeurs"<sup>107</sup>. Tandis que l'aspect biologique du concept de génération ne s'applique pas directement au livre, l'aspect du lien symbolique constitue l'essence du concept du temps intermédiaire du livre.

Ricœur désigne le concept de la trace comme un connecteur ultime entre le temps phénoménologique et le temps cosmique. La signification de la trace s'explique par deux raisons : d'un côté le concept de la trace est un instrument de la pensée pour la science de l'histoire, ainsi

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 204

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 205

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 211

que pour la philosophie dans la question du tiers-temps, d'autre côté le concept de la trace concerne et réunit toutes les pratiques et productions historiques. Ce lien avec la production fait de la trace un connecteur ultime dans la théorie de Ricœur, lorsqu'il examine des croisements de l'histoire et de la fiction. Mais aussi la trace se présente comme un connecteur temporel important dans la question de temporalité du livre. Le livre compris comme la trace historique participe directement à l'élaboration du temps intermédiaire.

Dans la pratique spéculative des historiens la notion de la trace surgit du concept de document, qui à son tour part de la notion des archives. Parmi ces trois concepts le document et la trace seuls se rapportent à temporalité du livre d'une manière universelle. La notion de document historique une fois appliquée au livre dégage la valeur historique et temporelle du livre. D'autant plus que : "Dans la notion de document, l'accent n'est plus mis aujourd'hui sur la fonction d'enseignement [ ], mais sur celle d'appui, de garant, apporté à une histoire, un récit, un débat."<sup>108</sup> Le statut de document historique attribue au livre une double valeur en tant qu'il réalise une fonction de garant et de l'appui historique en outre de la fonction d'enseignement.

Tandis que les historiens tirent le concept de la trace de la notion de document, Ricœur insiste sur la perspective de l'analyse inverse et proprement temporelle. L'existence même du document renvoie à la trace laissée auparavant, elle présuppose l'idée du passé dont le document fait témoin. Ainsi le concept de la trace en tant que le plus vaste et complexe parmi les connecteurs temporels possède ses propres caractéristiques temporelles. La dynamique propre à la trace et la statique propre à la fonction du marquage introduisent la dialectique de la trace. Ricœur dit : "Ainsi la trace indique ici, donc dans l'espace, et maintenant, donc dans le présent, le passage passé des vivants ; elle oriente la chasse, la quête, l'enquête, la recherche."<sup>109</sup> La dynamique de la trace implique l'idée de passage, de changement porté par l'être vivant, mais aussi l'idée de mouvement guidé par la trace. L'aspect dynamique du concept de la trace relie le temps phénoménologique et le temps universel et configure la perspective temporelle, parce qu'il présuppose l'existence dynamique de l'autrui dans le passé.

En outre du lien dynamique la trace présente un connecteur statique du marquage du passé. La statique de la trace renvoie à la conservation du passé dans la forme matérielle qui survit l'événement dynamique. Le livre comme marquage de l'activité productive du passé traverse le temps des générations et se manifeste comme le lien statique et durable par rapport au temps humain transitoire. Ricœur dit du marquage : "Il suggère d'abord l'idée d'un support plus dur, plus durable que l'activité transitoire des hommes : c'est en particulier parce que les hommes ont œuvré, commis leur ouvrage à la pierre, à l'os, aux tablettes d'argile cuit, au papyrus, au

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 213

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 219

papier, à la bande magnétique, à la mémoire de l'ordinateur, que leurs œuvres survivent à leur ouvrage ; les hommes passent, leurs œuvres demeurent"<sup>110</sup>. Des supports énumérés se rapportent aux supports matériels historiques du livre. Ainsi le marquage temporel par le livre s'inscrit dans la tradition historique de conservation du passé par la trace et reflète le désir de l'homme d'opposer l'œuvre durable et statique à la dynamique du temps humain.

Donc la trace constitue le temps intermédiaire en mobilisant deux aspects : dynamique et statique. Le concept de la trace situe et oriente l'activité propre au temps individuel dans l'unité universelle : passé, présent et futur. Ainsi le temps élaboré par l'idée de la trace s'approche du temps mesuré historique. Ricœur remarque que : "le temps de la trace [ ] est homogène au temps calendaire"<sup>111</sup> et donc rapproche des trois connecteurs temporels. Les trois connecteurs forment un système des moyens qui élaborent ensemble un tiers-temps. Le système des connecteurs trouve sa place dans le livre et se manifeste de façons différentes.

L'expérience de la lecture présente un exemple de manifestation des trois connecteurs dans le livre. La temporalité de la lecture examinée par Ricœur se joint au temps du livre, parce qu'elle résulte de croisement de l'histoire et de la fiction. Tandis que le livre présente un ensemble des croisements qui ne se limitent pas à la stratégie auteur-lecteur, la lecture n'est pas valable qu'en fonction du temps du récit. L'analyse du temps de la lecture est concentrée autour du temps de la fiction qui peut croiser le temps historique, l'analyse de temporalité du livre porte plutôt sur le temps historique qui englobe aussi le temps de la fiction. De ce fait la temporalité du livre se présente comme un concept plus vaste par rapport à la temporalité de la lecture.

En ce qui concerne la temporalité de la lecture, sa signifiante pour l'élaboration du temps de la fiction est reconstituée par Ricœur. Il dit : "C'est en effet seulement par médiation de la lecture que l'œuvre littéraire obtient la signifiante complète, qui serait à la fiction ce que la représentante est à l'histoire"<sup>112</sup>. Pour Ricœur la signifiante complète de l'œuvre suppose l'élaboration des relations temporelles entre individus. C'est la lecture qui fournit le lien temporel. Par médiation de la lecture le temps de la fiction rencontre le temps de l'histoire et ainsi dépasse ses propres frontières temporelles. Ricœur compare les relations œuvre-fiction à celles de représentante-histoire, parce que ces rapports impliquent l'idée de croisement. La lecture est ce qui fait de l'œuvre une transition au temps historique.

Cependant l'œuvre littéraire possède sa propre valeur temporelle. Le contenu temporel de l'œuvre reste passif sans la lecture, mais sa signifiante ne peut pas être réduite à l'expérience de la lecture, parce qu'il est valable en soi. En effet, la lecture n'est que la médiation temporelle qui relie le monde de la fiction et de l'histoire. Ricœur dit du monde de texte : "Son statut

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 219

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 222

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 286

ontologique reste en suspens : en excès par rapport à la structure, en attente de lecture."<sup>113</sup> Selon Ricœur la structure de texte est organisée par la lecture. Ainsi le monde de texte présente un excès du sens par rapport à la lecture. De même le monde du livre existe au-delà de la lecture et de la perception, ainsi que dans la lecture et dans la perception.

Ricœur affirme que la lecture participe à la configuration du temps du texte et distingue des formes différentes de cette participation et des rapports entre la lecture et le récit. Il dit : "Trois moments sont dès lors à considérer auxquels correspondent trois disciplines voisines mais distinctes : 1) la stratégie en tant que fomentée par l'auteur et dirigée vers le lecteur ; 2) l'inscription de cette stratégie dans la configuration littéraire ; 3) la réponse du lecteur considéré lui-même soit comme sujet lisant, soit comme public récepteur"<sup>114</sup>. Les trois "disciplines" distinguées correspondent également aux rapports dans le livre entre tous les sujets de la production et le lecteur. Mais dans le livre la stratégie de la lecture n'est pas inscrite que dans le texte littéraire, mais aussi dans tout un ensemble du livre qui comprend les composantes matérielles et intellectuelles.

Pourtant l'effet de la perception produit par l'œuvre littéraire diffère de celui produit par l'objet quelconque. La différence concerne les attentes de la perception au sens phénoménologique. Ricœur souligne que la perception de l'œuvre littéraire échappe à l'analyse phénoménologique de la perception de l'objet : "Mais à la différence de l'objet perçu, l'objet littéraire ne vient pas "remplir" intuitivement ces attentes ; il ne peut que les modifier"<sup>115</sup>. Ricœur remarque que le texte même a le caractère intentionnel dans la mesure où chaque phrase pointe au-delà d'elle-même et oriente la lecture. Ainsi Ricœur attribue au texte, au contenu intellectuel du livre des caractéristiques propres à la conscience. Comme l'objet littéraire diffère de l'objet perçu quelconque, le texte ne se forme pas dans la conscience comme un ensemble des possibilités-attentes réalisées. L'objet littéraire transforme les attentes de la conscience percevante.

La modification réalisée par le texte dans la lecture introduit la forme différente de la perception. La lecture ne peut pas être pensée comme la perception de l'objet quelconque au sens phénoménologique, la lecture présente l'interaction, dont résulte l'œuvre dans la signification complète. Ricœur dit du procès de modification effectuée par la lecture : "Il consiste à voyager le long du texte, à laisser "sombrier" dans la mémoire, tout en les abrégant, toutes les modifications effectuées, et à s'ouvrir à de nouvelles attentes en vue de nouvelles modifications. Ce procès seul fait du texte une œuvre. L'œuvre, pourrait-on dire, résulte de l'interaction entre le texte et le

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 286

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 288

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 305



lecteur." <sup>116</sup> La modification portée par l'objet littéraire ouvre une nouvelle perspective dans l'analyse de la lecture. Premièrement la lecture de l'œuvre littéraire diffère de la perception temporelle quelconque, mais aussi sa fonction ne se limite pas à la réception passive. La finalité de la lecture-interaction se réalise complètement, lorsque la lecture crée une œuvre.

L'analyse phénoménologique de la lecture touche la réponse de lecteur et la stratégie de participation active dans la création de l'œuvre. La stratégie de la réponse de lecteur modifie la stratégie de la fiction avec le point de départ de l'auteur et détermine l'expérience vive de la lecture. L'expérience vive implique la phénoménologie de la lecture en tant qu'elle est une expérience individuelle de la perception singulière ; et l'esthétique de la lecture qui présente une réponse à l'œuvre soit subjective soit sociale. Ricœur distingue trois traits qui constituent l'expérience vive de la lecture et en même temps dégage son caractère dialectique. Le premier trait concerne la signification apportée par le lecteur dans le texte. En effet, sans la lecture le texte existe dans l'état discordant. Le texte en soi se présente comme assemblage des mots discrets proposés par l'auteur à la lecture. C'est le lecteur qui apporte la structure, la cohérence et la signifiante au texte. Un texte n'est jamais structuré en il-même et par il-même, il exige la lecture pour acquérir la concordance et détermination nécessaire. Le deuxième trait s'oppose au premier, il désigne un excès de sens dans le texte par rapport à la lecture. Le texte présente à la lecture un défaut de structure et en même temps le surplus de sens. Comme la lecture recherche la cohérence et impose la structure, elle choisit et organise, mais laisse toujours quelque chose à côté dans le texte fragmentaire et inépuisable. Le troisième trait dialectique est préfiguré par les deux traits précédents. Il se pose comme une réponse à la recherche de cohérence et familiarité avec le texte d'une part de lecteur. Ce trait introduit la défamiliarisation opposée qui suscite une certaine distance entre le lecteur et l'œuvre. Le lecteur doit assumer l'illusion de la concrétisation du texte par la lecture et admettre un excès de sens dans le texte inépuisable.

L'expérience de la lecture définie par ces trois traits révèle son caractère complexe et dialectique. Le lecteur agit en vertu de sens, lorsqu'il structure le texte, mais en même temps contre le sens complet de l'œuvre. La recherche de balance entre la synthèse active de la lecture et des signaux fournis par le texte constitue l'essence de la théorie de la lecture comme théorie de l'effet-réponse. Ricœur dit de la lecture examinée dans le cadre de cette théorie : "Cette expérience vive consiste à son tour en une véritable dialectique, en vertu de la négativité qu'elle implique : dépragmatisation et défamiliarisation, inversion du donné en conscience imaginative, rupture d'illusion"<sup>117</sup>. Lorsque l'expérience de lecture se dessine comme l'expérience de la

---

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 305-306

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 309-310

réponse, elle introduit la stratégie de la lecture avec le point de départ de lecteur qui s'oppose à la stratégie rhétorique de la fiction avec le point de départ de l'auteur.

L'analyse de l'acte de la lecture impose une question : du quel lecteur s'agit-il dans la théorie de l'effet-réponse. Est-ce que c'est le "lecteur impliqué" analogue symétrique de "l'auteur impliqué" introduit par la stratégie rhétorique de la fiction ? La réponse affirmative poursuit l'analogie entre deux stratégies. De plus, le concept du lecteur impliqué libère l'analyse de la lecture du subjectivisme et psychologisme. Quand même Ricœur critique la signifiante du lecteur impliqué dans l'analyse effective de la phénoménologie de la lecture. "En revanche, la phénoménologie de l'acte de lecture, pour donner toute son ampleur au thème de l'interaction, a besoin d'un lecteur en chair et en os, qui, en effectuant le rôle du lecteur préstructuré dans et par le texte, le transforme"<sup>118</sup>. Ricœur insiste qu'il s'agit de lecteur réel dans la phénoménologie de la lecture. Il n'y a pas d'acte réel de transformation du texte sans le sujet-lecteur réel. Si le lecteur reste une constante inscrite dans la stratégie de la lecture, il ne peut réaliser aucune modification. De ce fait l'analyse de la lecture doit prendre en considération la singularité et la contingence de l'expérience individuelle de la lecture pour être effective et complète.

La phénoménologie de la lecture qui examine le lecteur réel détermine deux perspectives de l'analyse de l'esthétique de la lecture. "L'esthétique de la réception [ ] peut être prise en deux sens ; soit dans le sens d'une phénoménologie de l'acte individuel de lire, dans la théorie de l'effet-réponse esthétique selon W. Iser, soit dans le sens d'une herméneutique de la réception publique de l'œuvre, dans *l'Esthétique de la réception* de H.-R. Jauss"<sup>119</sup>. Dans tous les deux sens l'esthétique de la lecture concerne des versants de l'expérience réelle : soit individuelle et subjective, soit sociale et historique. L'esthétique de la réception prise dans ces deux sens se rapporte non seulement à l'expérience de la lecture, mais aussi à la perception de l'ensemble du livre-objet. L'expérience individuelle du livre qui comprend la lecture, la contemplation, le maniement et l'estimation générale s'inscrit dans une chaîne sociale et historique des expériences multiples.

La dimension historique de la question de la lecture fait surgir le problème des écarts esthétiques. En effet, chaque époque et chacune communauté historique établit ses propres relations dialogiques avec une œuvre. Mais ces relations ne sont pas transmises et propagées d'une façon continue. La familiarité de premier public par rapport à une œuvre ne peut pas être reconstruite et partagée par le public des successeurs. Ainsi la théorie de la réception publique de l'œuvre s'attache à l'histoire des écarts esthétiques. Quand même la logique de l'effet-réponse de l'analyse de la lecture permet de surmonter la négativité de l'esthétique des écarts parce que : "en

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 311

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 311

tant que réponse la réception de l'œuvre opère une certaine médiation entre le passé et le présent, ou mieux entre l'horizon d'attente du passé et l'horizon d'attente du présent"<sup>120</sup>. La continuité de la réception de l'œuvre est formée par le caractère ouvert de la lecture. Chaque réponse de la lecture relie le passé et le présent, mais aussi l'avenir, parce que l'œuvre-résultat de la lecture est une source des effets nouveaux et des questions nouvelles.

Conformément à cette logique de l'effet-réponse l'expérience subjective de la lecture s'inscrit dans une chaîne des lectures et ainsi dans la continuité historique de la réception publique. "L'acte de lecture s'inclut ainsi dans une communauté lisante, qui, dans certaines conditions favorables, développe la sorte de normativité et de canonicité que nous reconnaissons aux grandes œuvres, celles qui n'ont jamais fini de se décontextualiser et de se recontextualiser dans les circonstances culturelles les plus variées"<sup>121</sup>.

Donc la lecture chez Ricœur se présente comme une expérience vive et dialectique qui réalise sa propre stratégie de la lecture comme une réponse à la stratégie de l'auteur. La conception de la lecture active englobe et relie les formes différentes du temps : le temps proprement humain qui est le temps de la fiction ainsi que de l'acte individuel de la lecture et le temps historique objectif. L'expérience de la lecture marque le croisement des formes différentes du temps, élabore le tiers-temps et réalise la synthèse temporelle. Lorsque l'expérience de la lecture fait partie de l'expérience du livre, la temporalité du livre peut être considérée comme la temporalité synthétique. De plus, le livre-objet présente les croisements multiples des formes temporelles et donc constitue il-même une source du tiers-temps et de l'activité synthétique.

### 3.2. Temporalité synthétique

La temporalité du livre réalise une fonction de la synthèse temporelle de l'ordre subjectif et objectif. D'où vient l'impossibilité de distinguer le sujet et l'objet fixe. L'échange des rôles passifs et actifs dans l'expérience du livre qui comprend la création et la perception, permet d'examiner l'objet même du livre comme un sujet temporel. Le livre-sujet temporel effectue la synthèse non seulement entre le temps subjectif et le temps objectif, mais aussi entre le temps horizontal et le temps vertical distingués par Michel Ribon dans *L'art et l'or du temps*. Il faut examiner en quoi la distinction et la synthèse des formes du temps chez Ricœur et chez Ribon correspondent et différent l'une de l'autre. Aussi bien il faut montrer à quel type de livre se rapporte la valeur du temps vertical. De ce fait nous allons comparer la temporalité du livre

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 314

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 327

numérique, du livre-objet, du livre-œuvre d'art et examiner la manifestation différente des figures du temps dans le livre. Cette analyse nous permettra de dégager la signification complète de la synthèse temporelle effectuée par le livre.

Tandis que la distinction des deux formes du temps examinée par Ricœur est faite à partir de rapport au sujet et aux relations du sujet au monde, l'analyse du temps présentée par Ribon prend comme point de départ l'objet de l'œuvre d'art et son effet sur le sujet. La perspective proposée par Ribon nous fait revenir à la question de la propre temporalité du livre et de son rôle dans la synthèse temporelle. Premièrement dans *L'art et l'or du temps* Ribon constate que : "l'œuvre a besoin du temps pour exister"<sup>122</sup>.

Le temps dont l'œuvre a besoin peut être pris dans plusieurs sens qui impliquent le temps historique dans lequel l'œuvre existe, le temps de la perception et aussi le temps interne de l'œuvre. Le temps interne à son tour se divise en temps représenté par l'œuvre et le temps qui est propre à l'œuvre. Le propre temps de l'œuvre organise par le rythme le temps représenté. Le concept de propre temps correspond à l'idée de Favorsky concernant le temps rythmique dans le livre-objet. C'est à partir du concept du propre temps que Ribon fait sa distinction principale entre le temps horizontal et le temps vertical. "C'est ce temps propre à l'œuvre que nous conviendrons d'appeler le temps vertical. Vertical parce qu'un tel temps, comme la liberté d'un homme debout, se dresse face au temps horizontal vécu au quotidien. Le temps horizontal est le temps banal enchaîné, celui d'une continuité pâteuse ou nous sommes englués le long d'une durée qui subit une poussée *a tergo* : c'est le lieu géométrique de notre passivité ou notre inertie."<sup>123</sup> La distinction de Ribon s'éloigne de l'opposition traditionnelle du temps subjectif et temps objectif, parce qu'elle concerne le propre temps de l'œuvre et le rapport du sujet à l'art. Ainsi l'opposition entre le sujet et l'objet est remplacée dans l'analyse du temps par l'opposition entre l'art et la banalité de la vie quotidienne. De ce fait le temps subjectif et le temps objectif peuvent tous les deux s'inscrire dans le temps horizontal, lorsqu'ils désignent la continuité banale et quotidienne, aussi bien que dans le temps vertical dans la mesure où ils se rapportent à l'art, à l'organisation et perception temporelle de l'œuvre. Comme le rapport à l'art constitue l'essence du temps vertical, il détermine la valeur temporelle du livre. Seulement livre-œuvre d'art est capable d'élaborer le temps vertical. Ribon souligne que le temps vertical ne peut pas être réduit à la question du style artistique.

Ribon montre que la théorie du temps qui ne considère pas le rapport à l'art, se borne au problème du temps appliqué, tandis que l'art constitue la métaphysique du temps. D'où vient l'importance du temps vertical qui est proprement artistique. "Le temps vertical est une manière

---

<sup>122</sup> Ribon (Michel), *L'art et l'or du temps*, Paris, Éditions Kimé, 1997, p. 23

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 25

de résister frontalement au destin du temps horizontal, de creuser l'écart entre l'œuvre et le temps horizontal que l'œuvre peut en même temps représenter."<sup>124</sup> Lorsque Ribon insiste sur l'écart entre l'œuvre d'art et banalité de la vie, il s'approche de la pensée d'Hannah Arendt. Selon Arendt il faut une rupture entre l'artiste et la société, entre l'œuvre et la fonctionnalité quotidienne, pour que la culture vraie soit établie. C'est dans la culture vraie que la valeur temporelle et l'immortalité de l'objet sont reconnues. Le concept du temps vertical établit aussi le lien entre les idées d'Arendt et de Favorsky. Tandis que Favorsky dégage la capacité singulière de l'art de représenter proprement le temps, Ribon relie la fonction de représentation temporelle à la valeur temporelle autonome de l'œuvre d'art. C'est par représentation du temps horizontal que le temps vertical peut s'écarter de la quotidienneté horizontale et acquérir la valeur temporelle.

Ensuite Ribon souligne une fonction ambivalente du temps vertical. D'un côté l'œuvre d'art crée une rupture avec l'histoire de la vie quotidienne de la société, d'autre côté l'œuvre d'art élabore le lien durable et universel entre le passé et le présent. Ribon dit : "On peut admettre qu'à l'origine, la peinture et l'art en général ont été un moyen de retenir, de ce qui fut et s'évanouit, quelque chose de durable : la trace d'une présence qui s'est faite absence : mais le geste qui retient se révèle en retard sur ce qui s'en est allé."<sup>125</sup> Cependant le temps vertical comprend plus que la valeur historique de la trace.

Le temps vertical de l'art résiste non seulement à la banalité de la vie, mais aussi au temps destructif que la vie apporte. Ainsi l'art oppose à la négativité du temps horizontal la genèse du temps vertical. Tandis que le temps horizontal détruit, le temps vertical produit et rend l'absence présente. Ribon examine l'effet du temps vertical dans la pratique artistique de Léonard de Vinci : "C'est ainsi que Léonard, si souvent tenaillé par l'angoisse d'un temps-érosion, parvient à la surmonter par l'invention d'un temps générateur."<sup>126</sup>

En tant que temps générateur le temps vertical crée dans l'œuvre sa propre structure rythmique. Le rythme interne de l'œuvre est formé par l'interaction des figures du temps. Il faut examiner comment les figures du temps sont présentées chez Ribon dans le cadre de question de l'art et comment et dans quelle mesure ces figures participent à l'élaboration du temps du livre-objet et du livre numérique.

Ribon distingue trois figures ou images archétypales du temps : le fleuve ou le temps linéaire, le cercle qui désigne le temps cyclique et le labyrinthe qui correspond à l'idée de l'accumulation du temps hétérogène et complexe. L'écoulement du fleuve dans la première figure du temps implique l'idée de l'irréversibilité et de la permanence. Selon Ribon la figure de fleuve exprime le temps de la vie humaine courant vers la mort. Dans le livre-objet cette figure

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 28

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 32

se manifeste par l'orientation fixe de la présentation et construction matérielle et par permanence des parties-composantes de l'objet. Tandis que dans le livre numérique la permanence d'une page n'est pas toujours conservée et l'idée de l'irréversibilité n'est pas inscrite dans la forme numérique de présentation du livre. L'irréversibilité ne se révèle dans le livre numérique que par médiation de la lecture linéaire. Donc la figure de fleuve concerne plutôt la propre temporalité du livre-objet, que du livre numérique.

La deuxième figure, celle du cercle introduit un niveau temporel plus complexe par rapport à la figure du fleuve. Tandis que le temps linéaire désigne le temps humain, la figure du cercle symbolise le temps cosmique. Ribon décrit le temps cyclique comme : "Un temps qui relativise, en enveloppant, le temps linéaire de la vie de l'individu courant vers sa mort."<sup>127</sup> En effet, le temps cyclique examiné par Ribon dans l'art rompt avec la linéarité et négativité du temps horizontal. Le temps cyclique apporte aussi le sens dans le livre. Les caractéristiques cycliques de la présentation du livre permettent de surmonter la linéarité négative et d'accorder l'idée du temps humain irréversible avec l'idée du temps universel, des cycles de la vie renouvelée. Le temps cyclique se manifeste par des éléments répétitifs de la mise en page dans le livre-objet et dans le livre numérique, ainsi que par la reliure ou couverture du livre-objet. Le plat arrière de reliure finit le cycle et en même temps nous ramène au début par souvenir du plat avant, lorsqu'ils sont matériellement et conceptuellement reliés.

La troisième figure du temps se pose comme une synthèse de deux figures précédentes. Cette troisième figure a de la nature complexe et ambivalente. L'image archétypale correspondant est l'image du labyrinthe. "Le labyrinthe est [ ] la troisième figure essentielle du temps, un temps profondément humain. Figure qui ne nie pas les deux autres, mais les enveloppe ou paraît en être la synthèse."<sup>128</sup> Ainsi Ribon établit une sorte d'hierarchie entre trois figures du temps : le concept du temps-fleuve linéaire se présente comme inférieur et la figure du labyrinthe comme supérieure. La supériorité de la troisième figure s'explique par la fonction synthétique qu'elle réalise par rapport aux autres figures et conceptions du temps.

Ainsi la figure du labyrinthe est associée à la synthèse temporelle entre le temps linéaire de la vie et le temps cosmique des cycles. Pourtant Ribon introduit une autre caractéristique du temps labyrinthe et par cela transforme le sens du concept. "S'il est l'une des plus anciennes figures concrètes de la pensée, c'est que, dès l'aménagement spatial des grottes souterraines de la préhistoire jusqu'à la littérature contemporaine, le labyrinthe est la structure symbolique de tout rite de passage ou d'initiation."<sup>129</sup> Lorsque la figure du labyrinthe implique l'idée du passage, elle engage une autre dimension de l'analyse : le mouvement et le changement qualitatif entre formes

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 49

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 53

différentes du temps. De ce fait la question s'impose : quel est le sens du passage dans le temps labyrinthique, qui est le sujet et où ce passage est orienté.

Ribon souligne que le temps labyrinthique est profondément humain. Pourtant le problème du temps ne l'intéresse que par rapport à l'art, surtout à l'œuvre d'art. C'est le rapport à l'art qui éclaire la nature de la figure du labyrinthe dans la question du passage. Ribon dit : "Cette figure du temps non cosmique mais existentiel est celle de la recherche problématique d'un sens au cours de laquelle le sujet s'engage dans des territoires interdits et solidement défendus." <sup>130</sup> En effet, des territoires interdits et défendus renvoient au concept d'espace de l'œuvre. Chez Ribon, comme chez Ricœur l'œuvre présente au sujet percevant le surplus de sens, un espace inépuisable et même interdit. Le temps labyrinthique se rapporte à la tentative du sujet d'approprier le sens et le temps interne de l'œuvre. Le temps labyrinthique réalise la synthèse dans deux directions : entre les figures du temps inférieures, c'est-à-dire entre le temps linéaire et le temps cyclique et entre la temporalité du sujet et la temporalité de l'œuvre.

Le concept du temps labyrinthique ne contredit aucune conception du temps. Il constitue une figure de pensée supérieure et permet à l'art d'être une métaphysique vraie du temps. Ribon dit : "Le temps labyrinthique, dont la forme n'a cessé de tenter l'art dans son histoire, est curieusement accordé avec les conceptions modernes du temps. Dans la physique classique, la trajectoire unilinéaire, n'ayant ni début ni fin, symbolise un temps inerte, nullement créateur, un fantôme de temps. Dans la physique contemporaine, dite de non-équilibre, caractérisée par l'instabilité des systèmes dynamiques et des configurations aléatoires, les physiciens observent des mouvements de bifurcations et de ruptures, la naissance de nouvelles structures de rythme irrégulier et dont l'évolution est imprévisible ; structures qui meurent par inertie ou disparaissent dans d'autres structures à qui elles semblent, pour une part, avoir donné naissance et dans lesquelles elles continueront à s'animer, mais autrement."<sup>131</sup> Ensuite Ribon examine le temps labyrinthique par rapport aux conceptions philosophiques du temps, surtout à la conception de Bergson. Tandis que Bergson insiste sur l'écart entre le temps interne de la durée pure et le temps scientifique, Ribon cherche à accorder les deux conceptions par l'idée du temps labyrinthique. Ribon montre que grâce à la nature universelle le temps labyrinthique permet de penser le temps intégral sans ruptures entre conceptions différentes.

La figure du labyrinthe permet aussi d'inscrire la temporalité du livre numérique dans l'analyse générale de temporalité du livre. En effet le concept du temps labyrinthique lève l'opposition de temporalité du livre-objet et du livre numérique. De plus, cette figure du temps éclaire la valeur temporelle de forme numérique du livre. Pour examiner la signification de

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 53

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 54

temporalité du livre numérique nous prendrons appui sur le livre *Esthétique de l'image de synthèse* de Jacques Lafon. L'analyse de Lafon porte sur l'image numérique, son rapport à l'espace et à la perception par le sujet. Pour penser le rapport de l'image numérique à l'espace matériel Lafon introduit un concept de l'espace primordial. Il remarque que : "L'espace primordial n'est pas géométrique, mais ensemble de relations entre les objets qui en définissent les qualités substantielles ou topologiques. C'est par ses sens, sa position ou son mouvement que l'homme commence à découvrir, étudier et interférer avec son environnement. [ ] L'espace euclidien ne chasse pas l'espace topologique mais se juxtapose à celui-ci. Seule la vie sociale, conventionnelle, en donnant la présence au mesurable et à l'établi, donne l'illusion de l'a-priori de l'espace et des formes." <sup>132</sup> Lorsque Lafon insiste sur l'illusion des formes aprioriques, il rejette l'idée de l'espace apriorique, mais aussi du temps apriorique et universel. L'idée des formes aprioriques est imposée de dehors, par la vie sociale en tant qu'établie et conventionnelle. L'espace primordial a le caractère plutôt éphémère, parce qu'il est formé par les relations entre objets et sujet. Le concept de l'espace primordial de Lafon s'accorde avec l'organisation temporelle par la figure du labyrinthe. L'espace primordial se distingue de la modélisation spatiale géométrique, de l'espace mesurable. Par cela il se pose comme une objection à la théorie de Bergson qui insiste sur la mesurabilité de l'espace par opposition au temps. La conscience de l'espace primordial ne se fonde pas sur les formes aprioriques, elle est élaborée dans les relations entre sujet et objets. Le caractère hétérogène rapproche l'espace primordial et le temps labyrinthique.

C'est dans le cadre des relations de l'espace primordial que Lafon distingue le triplet Objet-Image-Sujet. Ensuite Lafon examine la stratégie du sujet par rapport à deux autres composantes de triplet, d'où résulte une autre distinction spatiale : "Les espaces où s'effectue le projet ou son image forment l'espace-objet (le modèle et la scène) et l'espace-image." <sup>133</sup> L'espace du livre numérique englobe l'espace-objet et l'espace-image, mais ne manifeste que l'espace-image. Selon Lafon l'espace-objet implique des informations géométriques, topologiques, et des informations de qualités. Le fichier électronique du livre se présente comme un espace-objet. Mais seulement un espace-image peut être perçu et retenu par le sujet en une fois. Les relations entre le sujet et l'espace-image engagent une temporalité qui s'approche la temporalité labyrinthique. La temporalité de l'image numérique implique l'idée de l'espace-objet inépuisable et pas accessible d'emblée. De plus la temporalité du livre numérique se fonde sur le mouvement complexe, pas linéaire. Ainsi le livre numérique effectue la synthèse dans deux sens

---

<sup>132</sup> Lafon (Jacques), *Esthétique de l'image de synthèse*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 26

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 27



: il produit une image de la synthèse de l'espace-objet et relie une image synthétique à la temporalité subjective.

Lafon distingue deux dimensions de l'analyse spatiale et temporelle : verticale et horizontale. "L'image ouvre une dimension verticale : le montrable est toujours là qui échappe à l'horizontalité errante de l'événement. L'objet est ce que l'on montre, l'événement ce que l'on transmet." <sup>134</sup> La dimension verticale ici est associée à stabilité de présence et se rapporte en même temps à l'espace-image et l'espace-objet. La dimension horizontale est proprement temporelle et renvoie à l'événement, donc à ce qui se déroule dans le temps. Ainsi Lafon prive le livre numérique de la dimension horizontale. D'après cette idée aussi bien le livre-objet ne peut pas être considéré comme un événement, comme ce qui existe dans l'horizontalité du temps. La distinction des dimensions verticale et horizontale par rapport au concept d'événement et d'objet oppose des idées de Lafon et de Ribon.

Premièrement la nature de distinction des dimensions verticale et horizontale chez Ribon est différente. La verticalité du temps de l'œuvre se déploie, lorsqu'elle suscite un événement. "L'œuvre - celle qui m'étonne et m'enchant - est donc beaucoup plus événement qu'un ensemble structuré, elle n'est pas réductible à ses structures qui lui donnent pourtant, avec son ossature, le support de son sens." <sup>135</sup> Dans la mesure où un livre est une œuvre d'art, il se présente pour le lecteur-spectateur comme un événement et institue sa propre durée.

En effet le temps vertical est formé quand le présent de l'homme percevant se rencontre avec le présent de l'œuvre. La notion de présent chez Ribon implique la synthèse temporelle. La conscience du présent forme l'idée même de continuité temporelle en reliant le passé et l'avenir. Dans l'œuvre la présence désigne le résultat de l'activité synthétique des figures du temps. Ribon souligne que : "Seul le présent permet de faire la liaison entre tout ce qui, dans le temps, nous échappe ; c'est le présent qui rend "présentable" et immédiat le monde perçu, c'est dans un certain présent que je me souviens du passé, c'est également dans le présent que j'anticipe l'avenir pour en accueillir la réalité dans un autre présent : tel est le privilège du maintenant qui maintient de ses liens la réalité du temps dans ses trois dimensions. Privilège que l'art, dans son histoire, ne cesse d'affirmer." <sup>136</sup> L'œuvre d'art devient une source de rétention du passé et de création de l'avenir.

Ribon montre que le temps vertical de l'art est orienté vers l'avenir. C'est le temps vertical qui a la capacité d'agir sur l'homme et de renouveler le présent. "Le temps vertical est celui de la contemplation dont le présent est sans cesse renouvelé par la puissance de son propre

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 57

<sup>135</sup> Ribon (Michel), *L'art et l'or du temps*, Paris, Éditions Kimé, 1997, p. 65

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 61

enchantement." <sup>137</sup> L'œuvre participe au renouvellement du présent, en outre elle crée une réalité nouvelle. Ribon insiste que l'œuvre ne présente que l'événement qui se déroule dans le temps de la perception et s'institue dans le temps universel, mais aussi l'œuvre est l'ouverture d'un monde nouveau et du temps nouveau.

L'événement de l'œuvre rompt avec l'horizontalité banale du temps. "C'est dire que l'œuvre d'art est l'événement d'un *avènement*, celui de la naissance d'un monde nouveau. Instant qui installe la sensibilité et l'âme du lecteur, du spectateur ou de l'auditeur dans la durée d'une expérience inséparablement métaphysique et esthétique qui, en se poursuivant à l'infini et chaque fois dans l'émerveillement, confère à l'œuvre une dimension d'éternité dans le temps." <sup>138</sup> L'événement du livre-œuvre d'art élabore un monde nouveau de l'expérience du livre. L'expérience métaphysique et esthétique examinée par Ribon correspond à l'expérience vive de la lecture étudiée par Ricœur. Tandis que l'expérience vive de la lecture élabore le tiers-temps, donc le temps nouveau au croisement du temps subjectif et objectif, l'expérience de l'œuvre chez Ribon crée le monde nouveau et la temporalité verticale de l'événement.

Le temps vertical qui crée un monde nouveau au cours de l'expérience de l'œuvre est caractérisé par la dynamique et l'activité contrairement au temps horizontal. Comme le sujet se distingue de l'objet par la fonction active, l'œuvre d'art se distingue de l'objet quelconque grâce au rôle actif dans l'expérience temporelle de la perception. En effet c'est le temps vertical qui attribue à l'œuvre les qualités du sujet. "D'emblée, l'œuvre se comporte comme un interlocuteur qui, parce qu'il a quelque chose d'essentiel à dire, prendrait l'initiative de m'interpeller pour me réveiller de mon inertie et de mes paresse, et plus précisément, de lancer un appel à ce qu'il y a de plus profond de moi. [ ] Si ma relation à l'œuvre est bien celle d'un dialogue, l'œuvre peut se voir conférer le statut d'un quasi-sujet." <sup>139</sup> Ainsi l'œuvre se présente comme un sujet de dialogue, interlocuteur de l'homme percevant. Par cela l'œuvre acquiert le statut d'un quasi-sujet. Les relations dialogiques entre l'œuvre et l'homme correspondent à la théorie de l'effet-réponse examinée par Ricœur. Quand même chez Ribon l'œuvre-sujet des relations dialogiques est beaucoup plus active que l'homme-sujet, parce que l'effet de l'art est plus considérable. De ce fait seulement le livre-œuvre d'art est plus actif que le lecteur-spectateur dans les relations dialogiques. Tandis que le rôle du livre-non-œuvre d'art est plus passif. De plus, tel livre peut échouer à élaborer les relations dialogiques avec le lecteur. Donc c'est dans la mesure où le livre possède une valeur artistique qu'il se manifeste comme un sujet actif dans les relations dialogiques et transforme le lecteur.

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 63

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 65

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 193

Cependant le livre-œuvre d'art influence et transforme non seulement le lecteur, mais aussi son auteur. Ribon remarque que : "Les liens qui unissent une œuvre à la subjectivité de son auteur ne peuvent pas évidemment être niés, mais ils ne sont pas à sens unique : l'œuvre forme son auteur tout autant qu'elle est issue de lui." <sup>140</sup> Ainsi l'œuvre de livre réalise l'interaction dans deux directions : avec le lecteur et avec l'auteur. Par cela elle effectue la synthèse de temporalité subjective de l'auteur et celle de lecteur.

La forme ultime de la synthèse réalisée par l'œuvre concerne le rapport de l'idée du temps à l'éternité. Ribon affirme : "Dès lors, l'art, par la beauté sensible et la spiritualité de ses œuvres, apparaît le plus sûr médiateur de la synthèse accordée du temps et de l'éternité : celle d'une éternité vivante engagée dans le temps pour le féconder et d'un temps sollicité pour donner corps à l'éternité de l'esprit." <sup>141</sup> Lorsque Ribon dégage la fonction de l'art dans la synthèse du temps et de l'éternité, il souligne la double nature de l'art. La fonction synthétique de temporalité du livre est préfigurée par sa double nature, par la réunion des qualités sensibles et intelligibles.

Donc le livre par sa nature même et par sa propre organisation rythmique anticipe l'expérience synthétique temporelle. De plus le livre en tant que l'œuvre d'art présente une temporalité de subjectivation qui consiste en synthèse des formes différentes du temps.

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 265

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 284

## Conclusion

La temporalité configurée par l'expérience du livre implique plusieurs dimensions temporelles, plusieurs perspectives d'action et plusieurs sujets. En effet tous les sujets et tous les aspects de l'expérience entrent dans les relations de l'interaction. La temporalité est élaborée comme une synthèse de ces aspects ou de ces composantes de l'expérience. La fonction synthétique de la temporalité du livre ne se réduit pas à l'organisation interne de l'expérience, elle révèle sa signification propre par rapport à la question générale de la temporalité. La temporalité générale ne se borne pas à quelque expérience, pratique ou objet déterminé, mais renvoie au rapport entre le temps et l'existence. Bien que la temporalité synthétique du livre s'attache toujours à l'expérience particulière, elle fournit des réponses aux problèmes généraux du temps. Ces réponses proposées par l'expérience du livre sont des réponses pratiques aux questions métaphysiques. Tandis que l'analyse métaphysique qui considère les questions du temps dans l'idéalité et abstraction se trouve dans une impasse théorique, l'expérience du livre effectue un travail pratique sur ces mêmes questions et contribue significativement à la résolution des problèmes de la question du temps. Ricœur distingue trois niveaux de l'aporétique du temps qui forment une hiérarchie des problèmes liés à ce concept : le premier problème de base est formulé comme occultation mutuelle de la perspective phénoménologique et de la perspective cosmologique, le deuxième concerne un procès de totalisation du temps et le troisième problème le plus complexe présente l'inscrutabilité et l'irreprésentabilité du temps. En effet l'expérience du livre propose une réponse plus ou moins adéquate à chacun de ces problèmes grâce à la nature synthétique.

Le tiers-temps qui est à la fois le temps phénoménologique et le temps universel constitue une réponse de l'expérience du livre au premier problème de l'aporétique du temps. La temporalité du livre lève l'opposition des deux concepts en mêlant le temps de l'expérience individuelle de l'auteur et du lecteur, le temps historique et le temps universel de l'existence objective. Le tiers-temps est élaboré par la multiplicité des sujets de l'expérience qui en outre de l'auteur et du lecteur implique une communauté sociale et historique et le livre même comme un document, une trace ou une œuvre d'art. La multiplicité des sujets hétérogènes n'empêche pas qu'un effet produit soit unique par rapport au problème temporel de base.

Cependant une réponse au deuxième problème du temps diffère selon l'impact des sujets sur la temporalité de l'expérience. Ce deuxième problème concerne l'idée de totalité d'un seul temps qui s'oppose à toute sorte de division, par exemple la tripartition passé-présent-futur, la séparation en états temporels, intervalles, mouvements distincts. La réponse de l'expérience du

livre peut être considérée soit de point de vue du sujet distinct soit de point de vue de multiplicité des sujets hétérogènes. Une réponse la plus adéquate est fournie par la multiplicité des sujets qui forment l'identité de l'expérience et l'unité agissante par rapport au temps. L'unité des sujets de l'expérience du livre permet de relier des unités discrètes du temps et de former l'idée de continuité et totalité du temps en engageant une dimension pratique. Premièrement le passé sous forme de tradition ou des images mémorielles est engagé et tiré au présent par tous les sujets de l'expérience. Ainsi le passé pénètre la temporalité actuelle. Ensuite l'idée du futur s'ajoute comme un horizon d'attente aussi pour tous les sujets, y compris le livre puisque tous les sujets ont le caractère intentionnel. Finalement les dimensions du passé et du futur se rencontrent dans le présent qui établit les relations dialogiques entre sujets différents et forme la totalité du temps commun. Tandis que la pénétration mutuelle de passé, présent et futur dans le temps unique est présentée également pour les sujets différents du livre, les rapports entre le temps discret et le temps unique sont essentiellement différents pour la temporalité du livre et temporalité de la perception subjective.

La temporalité de la conscience est continue est unique par principe, au contraire le temps du livre est discret puisque le livre est un ensemble des images à actualiser dans le temps. Le livre-objet présente un ensemble des unités spatiales qui sont enchaînées, mais restent bien distinctes. Tandis que le livre numérique donne une image coupée de prolongement et de succession spatiale. Mais c'est justement grâce à cette coupure, à l'isolement spatiale que l'image du livre numérique élabore la temporalité correspondante à l'idée de totalité du temps. L'expérience du livre numérique s'appuie sur des images virtuelles qui s'organisent autour une seule image actuelle. En tant que plus virtuel par rapport à l'expérience du livre-objet elle engage moins de matérialité discrète et donc plus de temporalité continue et unique. Ainsi la temporalité numérique s'approche de la durée pure parce qu'elle confond des images temporelles distinctes et hétérogènes. Cependant le livre-objet peut aussi présenter un passage de l'état des images isolées au temps unique. Le rythme en tant que essentiellement subjectif introduit dans le livre des effets proprement temporels de la continuité subjective et ainsi suscite le sentiment de la durée pure. De plus le livre-œuvre d'art crée sa propre dimension temporelle qui ne distingue pas des états séparés : c'est une dimension verticale de l'événement singulier et unique. Ainsi le livre-objet ne se présente pas comme discordant et atemporel dans la mesure où il engage le rythme artistique et la dimension verticale, au contraire le livre élabore un effet proprement temporel et continu de cohérence intrinsèque. Par cela même la temporalité du livre-objet répond au deuxième problème fondamental qui concerne le passage à la totalité du temps.

Le rythme du livre participe aussi à la réponse au troisième problème du temps. Ce problème, plus complexe, renvoie à la difficulté de penser et représenter le temps. En effet le

livre-objet propose par son espace hétérogène même une représentation indirecte du temps si cet espace mobilise le rythme subjectif et temporel. Tandis que le livre numérique est une représentation directe du temps hétérogène. Le temps du livre n'est plus subordonné à la succession de la perception, au contraire le mouvement de la perception subjective est subordonné au temps représenté par le livre. Le rythme artistique se dégage comme un moyen de représentation du temps pour tous les sujets de l'expérience du livre. Il leur permet de s'armer contre le temps rebelle à la représentation et à la conscience. Donc l'expérience du livre propose plusieurs réponses effectives aux problèmes fondamentaux du temps. Ces réponses pratiques fournies par la temporalité du livre permettent de surmonter un échec théorique de la pensée et de la représentation abstraite du temps. Ce qui fait de l'esthétique de l'expérience du livre une métaphysique du temps appliquée.

## Bibliographie

- Hannah ARENDT, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 2013.
- Hannah ARENDT, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972.
- Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, 1936, *Écrits français* (éd. J.-M. Monnoyer), Paris, Gallimard, 1991. <http://www.hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Benjamin/Ben3.html#ref>
- Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2013.
- Henri BERGSON, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1994.
- Henri BERGSON, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 1993.
- Henri BERGSON, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2009.
- Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- Renée BOURASSA, *Hypermnésie et esthétique de l'éphémère numérique : les paradoxes de la trace*, [https://www.academia.edu/3879245/Hypermnésie\\_et\\_esthétique\\_de\\_l'éphémère\\_numérique\\_les\\_paradoxes\\_de\\_la\\_trace](https://www.academia.edu/3879245/Hypermnésie_et_esthétique_de_l'éphémère_numérique_les_paradoxes_de_la_trace)
- Pierre BOURDIEU, *La lecture : une pratique culturelle*, Débat entre Pierre Bourdieu et Roger Chartier, dans *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003
- François BRESSON, *Lecture et ses difficultés*, dans *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003.
- Roger CHARTIER (dir.), *Pratiques de la lecture*, Paris, Payot & Rivages, 2003.
- Michel de CERTEAU, *L'étranger ou l'union dans la différence*, Paris, Desclée de Brouwer, 1969.
- Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 2002.
- Jean CLÉMENT, *L'avènement du livre électronique: simple transition?*, dans *Apprendre avec le multimédia, où en est-on?*, Retz, 1997, <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/livre.htm>
- Gilles DELEUZE, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Les éditions de minuit, 1983.
- Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps*, Les éditions de minuit, 1985.
- Gérard DESSONS, Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme*, Nathan/VUEF, 2003.
- Владимир ФАВОРСКИЙ, *Литературно-теоретическое наследие*, Москва, Советский художник, 1988.
- Владимир ФАВОРСКИЙ, *Об искусстве, о книге, о гравюре*, Москва, Книга, 1986.  
(Vladimir FAVORSKY, *De l'art, du livre, de la gravure*)

- Andrés G. FREIJOMIL, « Les pratiques de la lecture chez Michel de Certeau », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 44 | 2009.
- Xavier GARNIER (dir.), Pierre ZOBERMAN (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, PUV, 2006.
- Edmund HUSSERL, *La philosophie comme science rigoureuse*, PUF, Paris, 2005.
- Edmund HUSSERL, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, PUF, 1964.
- Edmund HUSSERL, *L'origine de la géométrie*, Paris, PUF, 1962.
- Edmund HUSSERL, *Méditations cartésiennes*, Paris, PUF, 1994.
- Ivan JABLONKA, "Le livre : son passé, son avenir. Entretien avec Roger Chartier", *La Vie des idées*, 29 septembre 2008. ISSN : 2105-3030. URL : <http://www.laviedesidees.fr/Le-livre-son-passe-son-avenir.html>
- Emmanuel KANT, *Métaphysique des mœurs*, Auguste Durand, 1853.  
[http://fr.wikisource.org/wiki/Doctrine\\_du\\_droit](http://fr.wikisource.org/wiki/Doctrine_du_droit)
- Julia KRISTEVA, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Jacques LAFON, *Esthétique de l'image de synthèse*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- Laurent MAILHOT, *Ouvrir le livre*, *Études françaises*, 18, 2, automne 1982.
- Maurice MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945.
- Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Verdier, 1982.
- Sophie RABAU, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002.
- Michel RIBON, *L'art et l'or du temps*, Paris, Éditions Kimé, 1997.
- Michel RIBON, *À la recherche du temps vertical dans l'art*, Paris, Éditions Kimé, 2002.
- Paul RICŒUR, *Temps et récit 3*, Paris, Éditions de Seuil, 1991.
- Tiphaine SAMOYAULT, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Paris, Nathan, 2001.
- Peter SLOTERDIJK, *Écumes. Sphères III*, Paris, Hachette, 2005.