

*Université Toulouse Jean Jaurès
Département documentation, archives,
médiathèque et édition*

De l'importance de la note : revue, destination et réception

Mémoire soutenu par Jeanne Blayac

**Sous la direction
de Clarisse Barthe**

*Master 2
Édition Imprimée et Numérique
Année universitaire 2022 – 2023*



Remerciements	3
Introduction	4
Première partie — La note, une composante paratextuelle aux potentialités multiples	10
I. La matérialité du texte, ou comment passer de l'annotation manuscrite à la note bloquée en bas de page	11
1) Évolution de la forme du texte : des moines copistes du Moyen-Âge à l'édition contemporaine	12
<i>L'annotation au Moyen-Âge : du simple ajout de commentaires à l'enrichissement final d'un texte</i>	12
<i>Émergence et théorisation de la note : la définition de Gérard Genette</i>	14
<i>Statut et utilisation de la note de bas de page dans l'édition contemporaine : une codification stricte et imprescriptible ?</i>	17
2) Étude comparative des utilisations de la note selon le genre littéraire	19
<i>L'ouvrage dit "scientifique", où comment reléguer la note au bas de la page</i>	21
<i>Sortir les notes du bas de la page : les ouvrages liés au design graphique</i>	23
<i>Lecture plaisir VS lecture d'étude, la standardisation de l'objet-livre due à un regard social sur la "vraie littérature"</i>	25
3) De l'imprimeur-éditeur à l'éditeur-marketeur : pourquoi revenir à une connaissance plus poussée du domaine du design graphique et de l'impression	28
<i>Éditeur-architecte : comprendre l'espace du livre pour mieux trouver et s'adapter au lecteur</i>	28
<i>La mise en page en littérature : primauté de l'efficacité</i>	30
<i>Le livre "figé" d'aujourd'hui en opposition aux potentialités du livre évolutif de l'époque des manuscrits et des débuts de l'imprimerie</i>	33
II. Le lecteur et ses pratiques dans le contexte des littératures de l'imaginaire	36
1) L'imaginaire : théories et analyses d'un genre foisonnant et complexe	37
<i>"L'objet textuel imaginaire" : une forme à mi-chemin entre récit et encyclopédie</i>	37
<i>Une structure narrative aussi complexe que complète</i>	40
<i>Entre simplification du récit en réponse à la demande et définition d'un nouveau marché</i>	43
2) Le cas Nevernight de Jay Kristoff : analyse d'un ouvrage ovni et précurseur	45
<i>Nevernight : quand les lames de Mia Corvere atteignent le lecteur en plein cœur... ou presque ?</i>	47
<i>De la carte aux notes : émergence d'une double narration qui s'inscrit dans l'espace du texte</i>	50
<i>Vers une évolution de la forme littéraire du roman imaginaire ?</i>	54
3) De la théorie de la réception à la prescription de lecture : les multiples devenir de la littérature de genre	58
<i>Fantasy pour adulte VS Fantasy jeunesse : s'autoriser à déborder</i>	58
<i>Pour un texte en mouvement : la prescription littéraire</i>	61
<i>Vers la définition d'un nouveau marché : réception du livre pour sa forme</i>	63

III. Rendre un texte accessible : importance du regard graphique	68
1) L'utilisation de la note pour "désencombrer" un texte parfois jugé indigeste	69
<i>Pour une version désencombrée mais pas simplifiée</i>	69
<i>Vanter les mérites de la note : lorsque le choix revient au lecteur</i>	72
<i>Donner à voir, à lire, à vivre un texte : le travail de l'éditeur</i>	75
2) Lisibilité versus esthétique : création de nouveaux modes de lectures, entre mise en page et compréhensibilité d'un texte	77
<i>Les ouvrages multisupports : pour une vision étendue de la littérature de genre</i>	78
<i>"Un design du livre systématique ?"</i>	81
3) Vers l'émergence de nouvelles formes pour la littérature de l'imaginaire	85
<i>L'imaginaire : vecteur de nouveaux modes de lecture ?</i>	86
<i>Une forme en évolution pour le livre dans un "monde" marquée par des révolutions techniques</i>	89
Conclusion principale	94
Seconde partie — Projet éditorial : la note, fenêtre vers un autre monde	99
Avant-propos	100
I. Un nouvelle forme de vie pour un texte : la version "ennotée"	101
1) Rafraîchir des classiques du genre : l'idée d'une nouvelle collection	101
2) Un contexte éditorial "bouché" en littérature de l'imaginaire	103
3) Comment rendre attrayant un ouvrage désormais "de fond" : le cas du Seigneur des Anneaux de Tolkien	105
II. Se différencier ou se noyer dans la masse ?	108
1) État des lieux et mise au goût du jour d'un ouvrage plébiscité	108
2) Contexte économique et social : qui, combien, comment, quand	110
III. Entre identification et respect d'un univers : une maquette sur mesure	114
1) Identité de collection : se démarquer et être identifié	114
2) Une maquette pensée pour une lecture optimale	116
3) Stratégie de communication : pour un lancement choc	118
Conclusion générale	121
Bibliographie	126
Annexes	131

Remerciements

Je souhaite commencer (bien que j'écris ceci à l'exacte fin de la rédaction de ce mémoire, mais qu'est-ce dont qu'un début ou une fin, finalement ?) par exprimer ma profonde reconnaissance à tous ceux qui, de près où de loin, ont compris avant moi certaines évidences, et notamment celle qui chatoie autour de moi depuis des années : oui, ceux sont *les mots*, eux et rien d'autres, en fin de compte. Merci d'avoir su me laisser le découvrir, l'accepter et commencer à l'énoncer. J'imagine que me regarder le faire à du vous faire beaucoup rire/pleurer (rayez la mention inutile).

Mes remerciements les plus profonds à Chloé et Léna (*the Rachel and Phoebe to my Monica*, même si on est pas toutes d'accord sur nos rôles), encore, toujours, pour avoir été là, à chaque pas, chaque genou écorché, chaque rire et chaque larme. Réellement.

Merci à mes camarades de master, pour les fous rires sur la fin de ce travail de mémoire (je vous avais dit que je le ferais). Mention spéciale pour deux grandes cheffes, une fantasy-girl et une théâtreuse, pour qui mon admiration est sans limite : Mimi et Cécé, vous êtes mes modèles, continuez de m'inspirer comme vous le faites, encore et encore ; un merci ne suffit même pas pour exprimer la joie que fut cette rencontre, impromptue, et pourtant si évidente, du début à la fin (qui n'en est pas une, évidemment).

Un grand merci également à l'ensemble des enseignants et intervenants du master, ce fut riche et passionnant, exactement à l'image de ce que je souhaitais trouver en postulant là-bas. Merci à Clarisse Barthe, directrice du présent mémoire, pour cette année d'accompagnement.

Je tiens aussi à remercier comme il se doit Toulouse et Paris, sans qui cette dernière année n'aurait été aussi formatrice. Merci pour les galères, les larmes et les crises de nerfs, merci pour les moments heureux, les petits bonheurs du quotidiens, et les découvertes. Je rajouterais même un merci au Jura pour le début, et à Lille pour la fin : vous savez tout.

Et pour finir, le meilleur : merci à ma famille, si disparate soit-elle (et j'entends beaucoup de personnes dans cet unique mot, mine de rien). Spécifiquement merci à mon père pour sa relecture attentive, même si "c'est quand même pointu ton truc" (désolée papa, mais t'es le meilleur instit que je connaisse, en fin de compte).

And above all, "merci à toi, d'avoir réussi ; continue comme ça".

Introduction

“*Qui ouvre un livre ouvre un monde*”, clamait Henri Maldinay, philosophe français dont la pensée s’ancre dans le courant de la phénoménologie, qui met l’expérience vécue au rang de concept et suppose que l’existence de toutes choses est avant tout liée à l’existence de son observateur. L’idée que lorsqu’un lecteur ouvre un livre, il se retrouve plongé dans un autre monde, à la fois en deçà et en-dehors, mais surtout au-delà, de sa réalité propre, peut revêtir deux sens tout à fait différents, mais inextricablement liés l’un à l’autre. Le premier, souvent le plus évident, appelle à lui la question de l’imagination. Il est relié à une profonde envie, un besoin, de s’échapper de sa réalité pour en découvrir une autre, différente. Ce premier sentier que le lecteur peut emprunter est tout à fait accolé au sens profond que peuvent emporter avec eux les mots et le langage. Qu’il passe par la création d’un nouvel univers, comme pour les genres littéraires de l’imaginaire, ou simplement la création d’une réalité “parallèle”, à la fois très similaire mais finalement irrémédiablement différente de la nôtre, mais qui y serait rattachée et calquée, ce chemin reste un moyen de s’évader de son existence propre. Le second, et sans doute celui qui a permis à cette étude de prendre racine et de trouver des interrogations auxquelles se confronter, repose sur l’aspect physique de ce “monde” que le lecteur découvre. Le livre possède une réalité ancrée dans sa présence physique, et il emporte avec lui tout un monde : celui de l’édition. Ce monde, bien qu’il soit le plus souvent invisible et méconnu, notamment par les consommateurs de l’objet-livre, repose en grande partie sur l’intervention de nombreux participants, qu’ils soient considérés comme créateurs ou simples acteurs. Mais surtout, il fourmille des éléments, choix et intentions qui mettent au jour un texte, et lui confèrent cette physicalité qui lui permet, à fortiori, d’entrer en contact avec son lecteur.

C’est donc cette double entrée dans l’univers du livre et, de fait, l’émergence de la notion d’*espace du livre*, qui va englober l’intégralité de l’étude qui va suivre. Envisager le livre comme une construction permet de prendre en compte tous les acteurs qui participent à son existence, et de comprendre comment, à la fois grâce à son fond, mais aussi dans sa forme, un texte, un livre, peut permettre d’ouvrir une porte vers un autre monde que celui que le lecteur connaît et qui l’entoure. Cette notion d’espace, mais surtout l’idée même de la construction d’un livre, permet ainsi de se pencher sur des concepts précis, qui vont nous intéresser dans cette analyse, à savoir : la structure et l’assemblage. L’idée même d’un

“architexte”¹, que l’on définira ici comme la matière première qui permet de construire un livre, rassemble cette double notion de fond (le texte, son sens, les concepts qu’il emporte avec lui) et de forme (l’esthétique, la visualité, la physicalité qui va émerger), qui vont fédérer une grande partie de cette réflexion.

C’est en lien avec cette notion d’espace que nous allons nous intéresser plus précisément à ce qui permet de le créer en tant que tel, à savoir : les éléments *paratextuels*. Selon Gérard Genette, qui a participé à l’élaboration de ce terme et à sa conceptualisation dans les années 1980, le paratexte fait partie de l’un des cinq types de transtextualité². Il en esquisse rapidement les contours dans l’introduction de son premier ouvrage sur le sujet, en listant ces différentes formes relationnelles liées au texte : intertextualité, paratexte, métatextualité, hypertextualité et architextualité³. Mais ce sera finalement dans l’ouvrage *Seuils*⁴ qu’il viendra par la suite décortiquer avec précision chacun des éléments qui viennent, selon lui, composer ce qu’il nomme *péritexte* et *épitexte*, de même que tous les enjeux et caractéristiques emportés par ces éléments. Présence, réception et consommation sont les trois axes majeurs qui viennent mettre en lumière la conceptualisation de Gérard Genette, et sur lesquels nous reviendrons d’ailleurs avec plus de précisions. Toutefois, ce sera l’un des éléments paratextuels souvent laissé *en marge* des études, si l’on se fie aux travaux de recherches menés dans ce domaine, qui nous intéressera plus particulièrement : la *note*. Précisons que nous n’utiliserons pas le terme “note de bas de page” dans le déroulé de cette réflexion, afin d’englober toutes les formes que peut revêtir une note dans un ouvrage. Il paraît en effet contradictoire d’impliquer seulement les notes bien souvent reléguées, telles des rebuts, en bas de page, alors que bien des ouvrages, contemporains ou non, font dialoguer les notes avec leur texte de référence d’une façon différente. Pourtant, qui ne s’est jamais interrogé sur la présence des notes (en bas de page ou non) ? Que serait un livre uniquement composé de notes ? N’aurait-on pas, en celles-ci, grâce aux renvois, commentaires et autres incursions et ajouts d’informations, les données suffisantes pour comprendre un texte sans même chercher à le lire ? Et pour quelle raison les notes sont-elles associées en majorité aux

¹ Ici mélange entre les notions d’architecture et de texte, ce terme aurait par ailleurs été mis en exergue par le philosophe français Louis Marin, dans son ouvrage *Le Récit évangélique*, publié dans la Bibliothèque des sciences religieuses, en 1974. Toutefois le sens qu’il y apportait était bien plus lié à la notion de texte A, fondateur d’un texte B, qui serait l’origine et le contexte de ce dernier.

² GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Éd. Seuil : Paris, 1982.

³ La liste telle que présentée ici correspond à l’ordre dans lequel Genette classe ces relations transtextuelles, selon une volonté plus ou moins croissante “d’abstraction, d’implication et de globalité” (*Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éd. Seuil : Paris, 1982).

⁴ GENETTE Gérard, *Seuils*, Éd. Seuil : Paris (collection Poétique), 1987.

domaines scientifiques, qu'il s'agisse des sciences humaines ou des sciences dites "dures" ? Que donneraient-elles, finalement, si elles faisaient une incursion dans d'autres domaines, comme la littérature par exemple ? Car, en effet, selon les genres littéraires et leurs codes propres, la note ne sera ni perçue, ni utilisée de la même façon. Il conviendra donc de comprendre quels usages et quels enjeux chacun des genres, plus ou moins bien définis dans la littérature actuelle, celle-ci transporte avec elle. Peut-on retrouver des points communs ? Comment est ressentie une note dans un texte de fiction ? Dans le genre de la littérature blanche, ou dans celui de la Fantasy ? Les règles qui entourent celle-ci sont-elles aussi immuables qu'on le pense ? Ou, au contraire, leur évolution ne prouverait-elle pas que cette stature n'est finalement pas si figée que cela ?

Nous distinguons entre le *texte* et le *paratexte* mais le *paratexte* est aussi une autre sorte de *texte*. Une « frange d'incertitude » (Genette) nous permet de passer d'un régime à l'autre. Les choses deviennent intéressantes à ce moment. Imaginez la note à la place du texte, le texte à la place de la note. Votre univers bascule, vous entrez dans un monde parallèle. La littérature est le lieu où la frontière entre le texte et les notes devient indécidable.⁵

La note pourrait-elle donc être un élément constitutif d'une nouvelle forme de valorisation d'un texte ? Entre interrogations sociologiques, littéraires et formelles, ou de l'ordre du design, la note sera donc le thème principal que nous allons tenter de décortiquer, le tout en lien avec un contexte bien particulier : celui des littératures dites "de l'imaginaire".

Si le terme "littérature de l'imaginaire", trouve sa source dans des récits aussi vieux que les contes et autres mythes et légendes peuvent l'être⁶, il semble toutefois assez peu cohérent d'utiliser ce terme pour les désigner. En effet, si l'imaginaire ne représente pas plus le merveilleux que le simple récit purement fictionnel, c'est parce que la notion liée, *l'imagination*, ne porte pas en elle les notions *exceptionnelles* que nous souhaitons étudier. Toutefois, dans l'idée d'être au plus proche des us et coutumes des termes utilisés par la plus grande partie de la population lectrice française, nous continuerons de garder ce terme pour signifier les littératures qui font entrer en ligne de compte des éléments que l'on qualifiera de *para-normaux*, allant au-delà de notre réalité et appréciation humaine. Et c'est par ces qualités que ces littératures, comprenant les sous-genres Fantastique, Science-fiction et

⁵ SCHUEREWEGEN Franc, *Des notes et des textes : études sur l'annotation*, C.R.I.N.: Cahiers de recherches des instituts néerlandais de langue et de littérature française, 2020, Éd. Brill : Leyde (Pays-Bas), résumé de quatrième de couverture.

⁶ Et par cette réflexion, l'on pourrait presque se questionner sur la qualité de la Bible elle-même en tant que récit "de l'imaginaire". Toutefois, afin de ne pas outrepasser le sujet principal de cette étude, cette question restera en suspens...

Fantasy⁷, vont nous intéresser dans la démarche de cette recherche. En effet, c'est dans leurs caractéristiques principales que l'on va puiser la justification de cette volonté de faire émerger de nouvelles formes, et ainsi de nouveaux modes de lectures. Puisque ces genres revêtent en un sens l'ambition d'anticonformisme, d'écart vis-à-vis de la norme, de même qu'une ambition de liberté créative de la part des auteurs, ils semblent être le meilleur terrain de jeu pour la présente étude. Le cas plus précis de l'auteur Jay Kristoff sera finalement abordé avec précisions, afin de permettre une plus grande compréhension, à la fois narrative mais aussi visuelle, de ce que peut devenir la forme textuelle dans le genre de la Fantasy. L'objet de cette étude étant sans nul doute la façon dont il serait intéressant de récupérer des éléments paratextuels pour leurs qualités, et par la suite les injecter dans un nouveau genre, nous nous intéresserons donc à la fois à la façon dont l'auteur aura construit son récit, mais aussi, et surtout, à la façon dont celui-ci aura été reçu par ses lecteurs, son public.

En effet, le lecteur aura son importance dans la construction de cette recherche. Il viendra soulever des questionnements notamment sociologiques, mais aussi de l'ordre de la réception d'un texte, voire de l'objet-livre lui-même. Étant en fin de compte le maillon final de la chaîne du livre, pour laquelle travaillent l'éditeur et tous les collaborateurs qui vont construire le livre, le lecteur, ou consommateur, prend son importance dans la façon dont a pu, et va, évoluer le livre, autant dans sa forme narrative que dans sa forme matérielle. Nier son importance reviendrait donc à passer à côté d'un élément primordial de cette évolution que nous tentons à la fois de comprendre, d'éplucher, mais surtout de déployer dans le champ de la perception visuelle d'un texte. À noter toutefois que le champ de recherche de cette étude sera limité à la lecture occidentale, et à l'alphabet latin en majorité ; mais il est tout à fait possible d'imaginer une poursuite plus large, qui viendrait mettre au jour de nouvelles interrogations et pistes de recherche. Cependant, afin de garder une ligne directrice claire et précise, nous laisserons donc de côté toutes éventuelles influences situées en dehors de ce spectre⁸.

Si le but de cette étude est bien d'analyser les différents contextes d'utilisation de la note et leurs déploiements, alors il sera important de faire le parallèle entre forme et sens, entre signifiant et signifié, comme le soulignait le linguiste Ferdinand de Saussure dans ses théories. Comment, donc, un texte se place-t-il dans une page ? Peut-on faire transparaître des

⁷ BESSON, Anne. (2016). Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire. *Les littératures de l'imaginaire*, 274, 90-97.

⁸ À l'exception de quelques éléments qui viendront étayer notre analyse, si le besoin s'en fait ressentir.

éléments grâce à une mise en page étudiée et pensée en ce sens ? Comment, en tant que lecteur, circule-t-on dans une page, et donc dans un récit ? Comment, en tant qu'éditeur, peut-on apporter un nouveau souffle à un texte perdu au milieu d'un océan de publications ? Comment rendre un texte à nouveau qualitatif en regard des normes narratives actuelles, notamment dans les genres de l'imaginaire ? Est-ce seulement possible ? En quoi les littératures de l'imaginaire peuvent-elles permettre cela, préférentiellement ? Quelles sont leurs qualités propres qui les situent en dehors d'un spectre plus commun de littérature ?

Ainsi, il convient de mettre en exergue l'interrogation qui va fondamentalement permettre de joindre toutes ces interrogations, de même que celles qui émergeront au cours de notre réflexion : *comment les notes peuvent-elles permettre la (re)valorisation d'un texte issu du genre de l'imaginaire et le rendre accessible à un public non-initié ?*

Afin de répondre au mieux à cette interrogation principale, nous allons donc nous attacher à étudier, dans un premier temps, l'historicité de la note, notamment en tant que matériel textuel. Son évolution au cours du temps, du Moyen-âge jusqu'à nos jours, nous permettra de faire émerger des différences d'utilisation en fonction de genres littéraires définis, le tout grâce à une petite étude comparative d'ouvrages. Elle viendra finalement mettre en lumière l'importance du domaine du design graphique et de la mise en page dans le cadre du métier d'éditeur. Le tout nous permettra d'aboutir à une réflexion à propos de l'état formel du livre et du récit littéraire aujourd'hui, et ce qu'il pourrait devenir, en comparaison avec ce qu'il a pu être par le passé.

Par la suite, il conviendra de s'intéresser à ce qui représente le cœur du travail de l'éditeur de l'imaginaire : le lecteur. En effet, après avoir défini au préalable bases, codes et limites des genres de l'imaginaire, grâce à l'étude d'articles produits par Anne Besson, spécialistes du domaine, nous nous intéresserons à la façon dont ce genre, et notamment la Fantasy, possède un pouvoir d'affranchissement très fort vis-à-vis des autres littératures "blanches". Le cas de l'ouvrage de Jay Kristoff, *Nevernight : N'oublie jamais*, viendra appuyer cette analyse et posera les bases de notre volonté d'apporter de la nouveauté éditoriale à ce niveau, que ce soit du point de vue des auteurs ou des lecteurs. L'étude des enjeux sociologiques, en regard d'avis proposés pour cet ouvrage viendront compléter ce travail d'analyse.

Finalement, nous nous attacherons à comprendre comment rendre un texte véritablement accessible à un public, somme toute moins ciblé à l'origine, le tout grâce à des ouvrages construits et pensés pour correspondre à la fois à ses attentes mais aussi à celles de

l'auteur. Le respect du texte, dans cette volonté de rendre moins complexe un texte “narrativement” dense, sera ainsi une grande problématique dans cette dernière partie. Ce sera donc au travers de l'étude d'ouvrages à la croisée entre des formes inattendues, voire déconcertantes, mais avec un contenu au récit assez classique (pour ces genres), que nous arriverons à la finalité professionnelle de cette étude, à savoir : le projet éditorial.

PREMIÈRE PARTIE

La note, une composante paratextuelle aux potentialités multiples

I. La matérialité du texte, ou comment passer de l'annotation manuscrite à la note bloquée en bas de page

Considérer le texte comme une matière à façonner, à utiliser, et qui participe à la construction d'un objet, le *livre*, permet de décortiquer les éléments qui le constituent, tout comme ceux qui viennent dialoguer avec lui. Pour le lecteur, un texte, qu'il va lire et avec lequel il va interagir, n'est souvent que cela ; le sens avant la forme, le concept avant l'esthétique. Nombreux ont été les lecteurs, et les éditeurs également, à considérer qu'un ouvrage ne devait son existence qu'à la pensée, qu'elle soit analytique ou imaginaire, d'un auteur, et rien de plus. L'industrialisation de l'imprimerie, et la proportion grandissante de propositions littéraires et de parutions, vient en effet abonder dans ce sens. Pourtant, il paraît aujourd'hui extrêmement réducteur de ne considérer un ouvrage que pour son texte, ou en tout cas de supposer que les éléments qui gravitent autour de celui-ci ne sont qu'anecdotiques. Comment, en tant que lecteur, choisissons-nous un ouvrage ? Réponse : absolument grâce à ces derniers. Qui n'a pas déjà entendu le conseil précisant de ne pas juger un livre à sa couverture, et l'avoir pourtant fait, et encore fait ? Un livre n'attire pas l'œil simplement grâce à l'aura du texte qu'il renferme. C'est la connaissance du titre, du nom de l'auteur, parfois même de l'illustrateur, ou simplement la curiosité visuelle et un intérêt pour la forme globale que peut prendre un texte en tant que matière, qui va faire entrer un lecteur en contact avec *cet* ouvrage, plutôt qu'un autre. Et ces éléments, regroupés grâce à la théorisation de Gérard Genette, ne sont autres que les *paratextes*.

D'une manière assez évidente, l'évolution des techniques, notamment d'impression, ont permis des avancées sur le placement, et l'utilisation du paratexte, voire même certaines apparitions, avec des moyens plus efficaces. Vont ainsi s'implanter dans les pratiques et utilisations des objectifs anciens et fortement ancrés dans l'imaginaire collectif. Mais de nouveaux vont également faire leur apparition : “*attirer le clients, aider et satisfaire le lecteur, renforcer la réputation des auteurs et des imprimeurs, anticiper la critique, répondre aux exigences légales, et parfois tout simplement remplir des pages blanches*”⁹. C'est donc à la fois au travers de ses qualités matérielles, de ses valeurs esthétiques mais également de ses attributs purement fonctionnels, son rôle, que ce “paratexte”, et notamment la note, va prendre corps, et participer à la naissance et à la vie d'un texte, et donc d'un livre.

⁹ BLAIR Ann, *L'entour du texte : la publication du livre savant à la Renaissance*, 2021, Éd. de la BnF : Paris, p. 9.

1) Évolution de la forme du texte : des moines copistes du Moyen-Âge à l'édition contemporaine

L'annotation au Moyen-Âge : du simple ajout de commentaires à l'enrichissement final d'un texte

Si l'on se penche sur l'Histoire du livre, et par là forcément sur celle de l'écriture et de l'édition, il est possible de placer le curseur de l'origine du livre imprimé tel que nous le connaissons aujourd'hui à plusieurs moments clefs, et pourtant tout à fait distincts, de celle-ci. Bien souvent, l'avènement de l'imprimerie au XV^e siècle et le nom de Gutenberg représentent le point de départ choisi pour faire démarrer l'Histoire de l'édition. En effet, l'évolution de l'écriture, laissée en tant que période de "pré-histoire"¹⁰, ne représente qu'une somme d'évènements ayant participé à la construction du langage, mais ne sont pas considérés comme faisant partie intégrante de l'Histoire de l'édition en tant que telle. De même, certains supposent que les quelques manuscrits et autres codex qui nous sont parvenus du Moyen-Âge ne peuvent être considérés comme son réel point de départ historique, mais seulement comme des prémices. Vincenette Maigne le souligne par ailleurs dans le chapitre "Le manuscrit comme absolu", de l'ouvrage *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles : Genèses de textes littéraires et philosophiques*¹¹ :

Le manuscrit est aujourd'hui pour nous une sorte d'avant-texte, d'amont de l'imprimé, auquel ne s'intéresse que les généticiens ; on s'y réfère comme à une phase d'un processus dont il ne constitue jamais l'étape définitive, le texte n'accédant à l'existence véritable que sous les espèces de l'objet livre, lieu d'un échange marchand entre l'auteur et ses lecteurs. [...] Ce qui circule est un objet fini et multiplié, clos, qui n'est plus susceptible de modification.

Sa définition du livre suppose donc que c'est en grande partie la valeur marchande et reproductible du livre qui le définit comme tel, mais, surtout, le fait qu'il puisse aller à la rencontre de ses lecteurs. C'est précisément ce point que nous retiendrons comme clef de l'apparition réelle de l'Histoire de l'édition : la conscience et prise en compte de la présence du lecteur. Or, pour entrer en relation avec un ouvrage, le lecteur¹² doit y être guidé ; non pas

¹⁰ Nous utiliserons ici ce terme, sans lui accorder la définition stricte liée à la chronologie de l'Histoire de l'humanité, mais bien pour parler des évènements antérieurs à ceux que l'on considérera comme étant parties de l'Histoire du livre.

¹¹ MAIGNE Vincenette, "Le manuscrit comme absolu", dans *Écrire aux XVII^e et XVIII^e siècles : Genèses de textes littéraires et philosophiques*, 2000, CNR Éditions : Paris, paragraphe 1 (consulté en ligne).

¹² Nous ne parlerons pas ici de cible à proprement parler, pour éviter de tomber dans une systématisation de marchandisation de l'objet-livre, ainsi que dans une sorte de déshumanisation de l'humain, mais il est possible que ce terme apparaisse en sous-tension lorsque l'on se retrouve face à des analyses prenant pour appui sur des éléments statistiques ou sociologiques.

que celui-ci soit présumé comme incapable de prise de décisions, mais plutôt en considérant que le livre ne fut pas toujours une évidence, et continue aujourd'hui de ne pas l'être, bien que pour des raisons différentes. Ainsi, nous considérerons ici que le travail des copistes, notamment durant la période du Haut Moyen-Âge, en tant que reproducteurs et diffuseurs des ouvrages prend donc assurément son importance dans la création du livre, et dans l'apparition des premiers éléments entourant le texte, même s'ils sont toutefois définis différemment de ce que la linguistique et l'étude de la littérature posent comme cadre aujourd'hui. En effet, l'annotation, notamment des livres manuscrits, représentait à l'époque un élément constitutif du texte et de sa lecture ; on considérait que ceux-ci, placés en marge du texte, voire parfois en son sein, avaient une importance primordiale et qu'il n'était pas question de les faire disparaître. Il s'agissait même plus que de les garder comme trace d'une évolution (de pensée, d'écriture...) de la part de l'auteur ; les codex étaient gardiens, de fait, d'un manuscrit en perpétuelle évolution.

“État achevé” : cette terminologie contemporaine ne convient d'ailleurs nullement aux réalités de l'époque, où un texte n'est jamais achevé, mais sans cesse réécrit, au gré de sa circulation, par l'auteur originel ou par d'autres, lecteurs ou copistes promus sans entrave aucune au statut de scripteurs.¹³

En prenant appui sur le *Manuscrit 673 de La Rochelle*, majoritairement écrit de la main de Tallemant des Réaux, au XVII^e siècle, Vincenette Maigne va ainsi étudier la construction du texte manuscrit et mettre en avant l'importance des corrections, du repentir et des commentaires qui ont pu être intégrés dans les multiples copies de ce texte, ceux-ci ayant été réalisées à la fois de la main de l'auteur, mais aussi de celle d'un copiste. Il explique notamment que l'auteur lui-même supposait que certaines de ses annotations devaient être considérées comme faisant partie intégrante du texte, et qu'elles portaient en elles autant d'importance que le texte originel. Cette analyse nous montre que le manuscrit possédait à cette époque une sorte de qualité de l'erratum et du commentaire, qui a progressivement disparu avec l'apparition et la démocratisation de l'imprimerie, ainsi qu'avec l'automatisation, puis la systématisation, et finalement la codification, de la forme du livre. À noter que les codex de l'époque n'existaient pas directement en tant qu'ouvrages, et devaient passer par plusieurs étapes majeures avant de devenir l'objet que nous connaissons : copie ou impression, illustration, reliure, tous ces processus et étapes rendaient l'ouvrage précieux et souvent unique (ou décliné en très peu d'exemplaires). Pourrait-on donc considérer le copiste

¹³ MAIGNE Vincenette, *op. cit.*

pré-imprimerie comme étant l'ancêtre de l'éditeur, puisqu'il venait apposer des commentaires et autres éléments, reprenant finalement les codes du travail éditorial d'aujourd'hui ? Hormis que ce travail aurait aujourd'hui disparu au profit de l'élaboration d'un texte lissé, sans accroc, qui permettrait finalement une lecture beaucoup plus linéaire. Engloutir un livre ne laissait sans aucun doute pas le même goût au lecteur du XVII^e siècle qu'à celui du XXI^e. Mais ne serait-ce pas cet état plus "figé" du livre qui aurait entraîné la codification si forte des éléments entourant un texte ? Serait-il possible, dans l'actuelle industrie du livre, d'envisager une forme de "réouverture" d'un texte publié ? Et un lecteur pourrait-il disposer de nouvelles clefs de lecture et d'appropriation, et ce malgré la véritable marchandisation de l'objet-livre aujourd'hui ?

Émergence et théorisation de la note : la définition de Gérard Genette

Comme esquissé plus haut, sans toutefois nommer véritablement ces éléments additifs au texte, que nous appellerons "primaire", il convient désormais de nous pencher sur les définitions et concepts qui entourent les éléments qui nous intéressent. C'est donc Gérard Genette, grand nom du domaine de la théorisation littéraire française, qui va poser les bases de ce qui va nous intéresser précisément : le *paratexte*. En effet, dans l'introduction de son ouvrage *Seuils*, publié en 1987, il vient apporter des précisions sur cette notion, nouvelle pour l'époque, ou en tout cas encore laissée indéfinie, qu'il a précédemment mis en place dans son précédent ouvrage *Palimpseste, la littérature au second degré* (1982). Il la présente comme étant "*l'ensemble des éléments qui entourent un texte*", et qui le "*donne à voir*". Il explique notamment que le paratexte circule dans la zone qui entoure un texte, tout en définissant ce dernier comme le cœur d'un ouvrage, et ce qui fait qu'il puisse avoir une existence en tant que tel. Selon lui, le paratexte est ce qui va permettre de rentrer dans le texte, de la même façon que le fait finalement un "*vestibule*", pour reprendre ses mots. Dans sa réflexion, le paratexte est donc une sorte de limite indécise, qui est tout à la fois séparation et lieu commun, jointure, de la même façon que le terme anglais pour traduire le mot et concept de "frontière", "*border*", traduit ce paradoxe. Ce léger pas de côté vers des sources anglo-saxonnes ne sera toutefois pas unique, car il nous faut noter que, dans la linguistique anglaise, le terme "*para-text*" avait déjà fait une apparition dans le *Oxford English Dictionary*, et ce dès 1974. En effet, cette première occurrence du terme, que l'on pourrait qualifier de "pré-définition", est donnée par Thomas Clayton, pour qui le "*para-text*" n'est autre qu'"*un texte qui de fait et de par son intention et sa conception en accompagne un autre*"

– comme le préfixe l'indique – et qui dans un certain sens est dérivé d'un autre"¹⁴. Dans son ouvrage, Clayton n'aborde toutefois pas cette notion dans le domaine de la littérature pure, mais dans celui de l'adaptation cinématographique, et c'est donc bien Gérard Genette qui viendra apporter une véritable base qui servira par la suite aux nombreux chercheurs et penseurs du XX^e siècle, et encore aujourd'hui.

Dans un premier temps, si l'on reprend *stricto sensu* la définition de Genette, il est important de noter qu'il distingue deux sortes de paratextes : d'une part l'épitéxte, à savoir l'ensemble des éléments majoritairement contextuels qui se situent en-dehors de l'espace du livre (entretiens avec l'auteur, critiques du livre, correspondances privées, et il serait possible d'y ajouter des éléments marketing comme la PLV¹⁵, et même le merchandising que l'on peut retrouver aujourd'hui autour de la sortie d'un ouvrage avec le développement des *goodies* et autres objets dérivés)¹⁶, et de l'autre le périexxte, qui comprend quant à lui les paratextes "internes" au livre (préface, index, titres, dédicace, ou encore quatrième de couverture et jaquette, pour ne donner que quelques exemples). C'est cette seconde famille qui va nous intéresser en priorité, et nous nous permettrons de réaliser un abus de langage en utilisant le mot "paratexte" à la place de "périexxte", en se joignant à la majorité des utilisateurs de ce terme, comme le souligne Ann Blair dans son ouvrage *L'entour du texte*¹⁷. Mais il s'agit notamment de mettre en lumière l'un des éléments constitutifs de cette famille, important et même primordial dans certains genres littéraires, mais bien souvent mal-aimé et laissé pour compte : la *note*. Précisons à nouveau que nous n'utiliserons pas les termes "note de bas de page", très largement répandus et plus connus dès lors que le sujet est abordé, pour ainsi englober toutes les formes que peut finalement revêtir cet élément paratextuel. Dans son ouvrage *Seuils*, Genette présente la note comme l'une des onze catégories de paratexte à prendre en compte. Mais, si l'on se penche sur les études réalisées dans ce domaine, ou ayant pour orientation le paratexte, elle n'est jamais l'objet d'étude principal, comme peut l'être parfois le titre, la dédicace, ou encore la préface ou la postface. Bien souvent, elle ne représente qu'un élément justificatif de l'étude d'une œuvre ou du travail d'un auteur, mais elle n'est que très rarement étudiée pour elle-même et ses caractéristiques. Pourtant, dès lors

¹⁴ CLAYTON Thomas, "Aristotle on the Shakespearean Film : Or, Damn Thee, William, Thou Art Transplated", *Literature/Fil Quarterly*, vol. II, 1974, p. 183-189, in *L'entour du texte, la publication du livre à la Renaissance*, de Ann Blair, Éditions de la BnF, 2021.

¹⁵ Publicité sur lieu de vente.

¹⁶ Si nous laissons de côté ces éléments pourtant constitutifs des paratextes, nous n'écarterons toutefois pas leurs qualités et parfois même leur nécessité dans la construction d'un ouvrage, et de sa présentation au lecteur. Amener un ouvrage jusqu'à sa cible nécessite un ensemble d'éléments, tous plus pertinents les uns que les autres. Mais il n'est pas possible, pour des raisons de clarté et d'efficacité, de définir chacun d'eux.

¹⁷ BLAIR Ann, *L'entour du texte : la publication du livre savant à la Renaissance*, Éd. de la BnF : Paris, 2021.

que l'on se penche sur la définition du paratexte de Genette, la notion de spatialité émerge très rapidement. En effet, il explique que le paratexte peut être étudié selon deux points de vue distincts : son emplacement (sa situation dans l'espace de la page), et sa temporalité (quand aura-t-il été ajouté). Pour appuyer cet avis sur l'emplacement, il reprend notamment l'étymologie du terme "para" pour définir son point de vue :

Para est un préfixe antithétique qui désigne à la fois la proximité et la distance, la similarité et la différence, l'infériorité et l'extériorité [...], une chose qui se situe à la fois en deçà et au-delà d'une frontière, d'un seuil ou d'une marge, de statut légal et pourtant secondaire, subsidiaire, subordonné, comme invité à son hôte, un esclave à son maître. Une chose en para n'est pas seulement à la fois des deux côtés de la frontière qui sépare l'intérieur et l'extérieur : elle est aussi la frontière elle-même, l'écran qui fait membrane perméable entre le dedans et le dehors. Elle opère leur confusion, laissant entrer l'extérieur et sortir l'intérieur, elle les divise et les unit.¹⁸

Ainsi, en sa qualité de paratexte, la note possède très justement ce pouvoir singulier : celui de venir englober le texte, de participer à sa spatialisation et à la véritable construction de la page, puis du livre en lui-même, tout en restant une forme de texte à part entière. Elle est finalement, un "*point de vue métadiscursifs sur le texte et sa production*"¹⁹, comme le souligne Ann Blair, ce qui nous amène à l'interrogation suivante : la note ne serait-elle pas un élément constitutif du texte lui-même, mais qui aurait été mis de côté, pour des raisons peut-être majoritairement liées à des conventions, voire à un *habitus*, qu'à un véritable choix réalisé par l'auteur ? Représentant à elle seule un lieu d'"*entre-deux*", la note n'a en effet pas toujours été considérée de cette façon, comme nous avons pu le constater précédemment au travers de la mise en lumière de l'évolution de la construction du livre et de son annotation par les moines copistes de la période du Haut Moyen-Âge, notamment. La vision de la note comme un élément qui viendrait apporter des précisions, des commentaires ou même plus simplement des réactions, au texte principal, que l'on pourrait presque qualifier de "primaire" ou originel, suppose finalement que l'on considère ces éléments comme aussi importants que le texte lui-même. Mais les questions en tension à l'arrière de cette réflexion sont les suivantes : pourquoi les notes devraient-elles être systématiquement mal considérées par le lecteur ? Ne représentent-elles pas un moyen de rendre plus efficace un texte, et ne laissent-t-elles justement pas le choix au lecteur d'approfondir sa lecture s'il le désire, s'il suppose y trouver un intérêt, ou simplement par curiosité de ce qu'elle peut renfermer ? Cette

¹⁸ HILLIS MILLER J., "The Critic as Host", *Déconstruction and Criticism*, The Seabury Press : New York, 1979, p. 219, in *Seuils*, de Gérard Genette, publié aux éditions Seuil en 1987, p. 7.

¹⁹ BLAIR Ann, *op. cit.*, p.11.

vision, que l'on pourrait juger quelque peu étriquée par ailleurs, semble liée aux différents points d'attache des paratextes (et par attache nous entendons genres littéraires), et donc des notes.

Statut et utilisation de la note de bas de page dans l'édition contemporaine : une codification stricte et imprescriptible ?

À l'époque de l'impression typographique, “contrôler le paratexte était un enjeu réel”²⁰, car il était lié à des propositions de rémunérations pour les auteurs, et même à de potentielles offres d'emploi, comme le souligne Ann Blair dans son ouvrage *L'entour du texte*, qui étudie en profondeur les devenir des paratextes au travers d'une étude centrée sur les incunables du Moyen-âge et leur mise en forme graphique. Ce statut du paratexte reste tout à fait réel aujourd'hui, bien que l'enjeu ait finalement changé de point de départ, et que la vente d'un livre soit plutôt liée à l'économie d'une structure : la maison d'édition. L'enjeu des éléments tels que le titre, ou la quatrième de couverture par exemple, sont absolument liés à ce besoin économique et de marchandisation. Mais quid des notes ? Comme le souligne Vincenette Maigne, le manuscrit²¹ pouvait justement à une époque entraîner avec lui ce statut d'œuvre composite aux multiples entrées (notamment grâce à la présence et l'ajout de notes marginales), et n'était finalement jamais figé, là où l'imprimerie est venue ancrer un texte de manière plus durable, et a tracé des limites strictes en s'inspirant de certaines pratiques des copistes, tout en s'en désolidarisant au bout d'un moment²². On peut notamment prendre l'exemple de la page de titre, qui se composait à l'époque non pas seulement (et justement) du titre de l'œuvre, mais bien de renseignements et d'éléments qui venaient parfois détailler la publication, la résumer, ou même simplement la présenter. Ainsi, le statut de la note, qui pouvait être considérée comme un élément réellement constitutif du texte, comme nous avons pu le voir avec l'étude de Vincenette Maigne, a lui aussi beaucoup évolué pour arriver à l'utilisation que nous lui connaissons aujourd'hui.

De par son placement, la note, souvent complétée “en bas de page” par la majorité des lecteurs confrontés à cet élément paratextuel, est largement considérée comme un lieu d'expression très secondaire, voire presque caché. Dans un article de blog, un auteur

²⁰ BLAIR Ann, *op. cit.* p.19.

²¹ Et par ce terme iel semble entendre le livre manuscrit en tant qu'objet, et pas seulement la forme prise par le texte.

²² SORDET, Yann, *Histoire du livre et de l'édition*, 2021, Éd. Albin Michel : Paris.

anonyme²³ traite du rapport qu'il entretient avec les notes de bas de page en tant que chercheur et grand lecteur d'ouvrages exclusivement liés à ce travail plutôt universitaire. Le ton mordant compare notamment les notes de bas de page à un espace d'expression relativement pompeux, ou "*dépotoir*", où l'auteur va insérer des éléments soit qu'il n'aura pas pu placer dans le texte de base, soit qu'il ne peut décemment pas y placer (notamment des références à des auteurs ou des remarques qui sortiraient du cadre de sa réflexion). Selon lui, les chercheurs connaissent les tenants et aboutissants qui entourent la construction de leur travail, et ils considèrent les notes de bas de pages et autres paratextes comme le moyen de sortir du cadre extrêmement défini de leur travail (et donc du "texte primaire"). Ils y trouveraient un espace de liberté, où ils pourraient se permettre les écarts que l'auteur décrit comme plus "littéraires", ou en tout cas pas forcément nécessaires dans la construction de la réflexion principale. Cet avis semble être majoritairement partagé par un grand nombre de lecteurs, notamment dans le genre des sciences humaines, ou de la vulgarisation scientifique notamment. Il est toutefois intéressant de noter que l'on se situe ici véritablement sur une seconde couche de sens, apportée par l'auteur lui-même, qui se "laisserait aller" et se sentirait plus en confiance et plus libre de ses propos qu'il ne le serait dans le texte strictement encadré que serait venu chercher le lecteur à l'origine. Mais en quoi un ton, une remarque, ou un commentaire, qui plus est de la part de l'auteur lui-même, pourrait déranger le lecteur dans sa lecture ? N'est-ce pas finalement le placement lui-même de ces morceaux de texte en note qui induit une importance jugée moindre de ceux-ci ? Il s'agit, de fait, d'une sorte de classification de l'importance d'un élément textuel, toujours en comparaison d'un autre, jugé plus important : celui que le lecteur a la sensation d'être venu chercher.

Par rapport au texte principal, au corps de l'article ou du livre, il y a comme une question de taille de caractère qui autorise d'autres choses. Ce n'est plus le même texte, et plus les mêmes règles. Et cet espace, destiné à ranger la "procédure" scientifique dans un espace bien distinct, sorte de zone de manoeuvre totalement aride, en devient aussi le lieu où l'on peut tout se permettre car peu de personnes regardent (on ne lit pas les notes de bas de pages quand on veut lire un article, ni quand on connaît mal le domaine).²⁴

Il est intéressant de noter que, dans ce cas-ci, les notes de bas de page sont réellement interprétées comme un lieu très secondaire dans la lecture, que l'on ne va considérer que si l'on a le temps et la capacité de comprendre ce qui y est écrit. Les notes, en tout cas dans le

²³ Que l'on pourrait d'ailleurs presque qualifier d'utilisateur, en supposant qu'il ait véritablement été dans une démarche et une position de chercheur, comme il le déclare.

²⁴ Auteur inconnu. (2012, 17 décembre). *Pour une théorie de la note de bas de page*. Histoire à lunette, Histoires doctorales.

domaine des sciences humaines, seraient-elles donc un espace élitiste ? Destinées seulement à une partie des lecteurs, supposeraient-elles finalement la connaissance de codes de lectures spécifiques ? Et en quoi un texte imprimé serait-il véritablement moins *un ensemble potentiellement morcelable*, sans pour autant perdre son essence, qu'un texte manuscrit, comme Vincenette Maigne le suppose ? Pour quelle raison le dialogue entre le texte "primaire" et les paratextes, notamment les notes, se retrouve finalement coincé dans une réglementation stricte, voire peut-être parfois étriquée²⁵ ? Si nous supposons ici que l'appel de note devient un véritable morceau du texte principal et que, malgré le fait que le lecteur soit tenu d'aller chercher l'information "en dehors" du texte, alors l'enlever complètement ou la faire disparaître reviendrait donc en soit à amputer le texte d'un élément pourtant important, voire primordial, dans certains cas. Toutefois, comme nous le précise cette personne, le lecteur doit apporter un effort supplémentaire s'il souhaite "découvrir" les dessous du texte : il devra prendre son courage à deux mains pour aller lire une note, située souvent en bas de page, ou même bien plus loin dans le corps du livre. Comme le précise Ann Blair, "[...] la distinction entre texte et paratexte est complexe et elle pose des questions d'interprétation, d'ordre matériel ou thématique"²⁶. Il semble donc justifié de s'interroger sur les différences d'utilisation, de structure, de placement, voire même de ton, qui peuvent exister, en fonction notamment des différents genres littéraires existants aujourd'hui dans l'édition française.

2) Étude comparative des utilisations de la note selon le genre littéraire

Afin de mieux comprendre les enjeux et d'identifier clairement les différences, à la fois formelles mais aussi de fond, autour de la note, il est nécessaire de se pencher sur une analyse comparative²⁷ des diverses utilisations de celle-ci en fonction du genre littéraire dans lequel elle va se déployer. Pour simplifier cette recherche, nous définirons comme genre littéraire les grandes catégories qui découpent la création littéraire, et qui permettent notamment de classer les ouvrages, en librairies ou en bibliothèque. Il faut cependant noter que la définition du genre littéraire est²⁸, encore aujourd'hui, très floue, et qu'il est difficile de trouver un consensus général sur lequel se baser. Les catégorisations que nous présenterons

²⁵ À noter que nous ne cherchons pas ici à déprécier l'utilisation faite des paratextes dans certains genres littéraires, mais plutôt d'une observation basée sur une analyse qui va suivre.

²⁶ BLAIR Ann, *L'entour du texte : la publication du livre savant à la Renaissance*, 2021, Éd. de la BnF : Paris, p.11.

²⁷ Cf. Annexe tableau comparatif p. 131-132.

²⁸ Bien que ce ne soit pas le cœur de cette étude, nous définirons toutefois rapidement ce qui est entendu par "genre littéraire" pour éviter toutes confusions lors de la lecture et de la compréhension de cette analyse.

ici seront donc sans doute discutables, puisqu'il s'agira d'un choix en grande partie subjectif. Quelques catégories cependant sont tout à fait identifiables, car reconnaissables notamment grâce à des particularités de mise en forme, comme : littérature générale (qui comprend elle-même un grand nombre de genres et sous-genres largement différenciables), poésie, théâtre, contes, biographies et autobiographies, ouvrages scientifiques (duquel on extraira pour le bien de l'étude les ouvrages liés au domaine du design graphique, pour leurs particularités notamment formelles dans la mise en page), sciences humaines, dictionnaires, etc.

Cette étude a notamment pour intention la discutabilité du terme “notes de bas de page”. En effet, existe-il une réelle différence avec les “notes marginales”, ou les “notes” tout court ? L'usage des notes de bas de pages ne se fait-il que dans des ouvrages plutôt catégorisés comme “scientifiques”, et de l'ordre de la recherche ou de la vulgarisation ? Peut-on trouver d'autres typologies de notes ? Où ? Pour quelle raison cette dénomination représente la plus grande partie de l'imaginaire collectif ? Et, finalement, à quel moment les notes ont-elles transité des marges, voire du corps même du texte²⁹, en direction du fond de la page, voire parfois du fond de l'ouvrage, et pourquoi ?

Au vu des questionnements soulevés, il a paru absolument nécessaire de réaliser cette étude, sur la base d'un corpus d'ouvrages préalablement choisis, qui viendraient illustrer les différents genres littéraires qui nous intéressent le plus, et dans lequel les utilisations de la note pourraient être comparées. À noter que l'étude ne prétend aucunement être exhaustive, puisqu'elle ne s'étend que sur un nombre d'ouvrages très limité, mais s'appuie notamment sur des observations ayant abouties à des conclusions, qui peuvent évidemment être discutées, et elles-mêmes questionnées. Nous avons donc choisi de comparer douze ouvrages, chacun issu d'un genre différent. Certains ont été choisis pour leur sujets, d'autres pour leur forme, et d'autres encore, pour les éléments surprenants qui avaient été notés à la première lecture. Trois catégories d'ouvrages ont ainsi été étudiées, majoritairement en lien avec le “genre” littéraire qui les différenciait : les ouvrages d'histoire et/ou à caractère “scientifique”³⁰, les ouvrages en lien avec le design, et notamment le design graphique, et les ouvrages ayant un côté plus “littéraire”, comprenant poésie, littérature, et théâtre. Ce dernier genre ne sera cependant pas représenté dans cette étude, car après une première étape de

²⁹ Notamment au Moyen-Âge, comme nous avons pu le voir précédemment avec les remarques, repentirs et autres commentaires inscrits dans les manuscrits, d'abord des moines copistes, puis des copistes, après l'avènement de l'imprimerie en occident.

³⁰ Cette dénomination peut comprendre à la fois les essais philosophiques, mais aussi les ouvrages traitant d'un domaine plus spécifique, comme l'histoire, les sciences humaines, mais aussi les sciences dures, etc.

recherche, il a fallu se rendre à l'évidence que le théâtre était presque exempt de l'intégration de notes. En effet, étant déjà un genre très spécifique, car lié aux arts de la scène, il est difficile de ne garder que les aspects littéraires purs, et d'extraire la matière textuelle du contexte d'interprétation qui s'ensuit³¹. On pourrait toutefois questionner l'utilisation des didascalies, en tant que seconde couche de "narration", mais il faudrait sans doute pour cela une étude à part entière pour comprendre enjeux, tenants et aboutissants réels de cette comparaison.

L'ouvrage dit "scientifique", où comment reléguer la note au bas de la page

Comme nous avons pu le mettre en lumière précédemment, l'espace de la note est assimilable à un lieu secondaire dans la "narration"³². Le premier cas qui va nous intéresser est celui de la littérature dite "scientifique" ; celle qui emporte avec elle raison et vérité, et qui fait part à la fois d'un état (historique, physique, temporel) mais aussi d'une pensée à un instant T. Dès que l'on commence à s'interroger sur la meilleure façon de construire un texte de ce genre, et à la moindre recherche que l'on réalise, nous tombons toujours sur le même conseil : il est primordial d'ajouter des notes pour étayer son propos, et surtout, il est important de les placer *en bas de page*, exactement comme ce que nous faisons d'ailleurs dans ce mémoire, en fin de compte. Cette norme entraîne avec elle une véritable nuée de questions, dont les plus importantes restent les suivantes : *qui* a décidé de cette règle, *quand*, et surtout : *pourquoi*.

Si les réponses aux deux premières questions reposent sur des hypothèses assez logiques, mais restant de l'ordre de la conjecture, il est cependant difficile de répondre à la dernière. En effet, le placement de la note en bas de page peut notamment s'expliquer au travers de l'histoire même du processus d'impression. Lors de la *composition*³³ d'une page, la zone de texte était calculée à l'image des manuscrits moyen-âgeux : la Bible à 42 lignes de

³¹ À noter que des études très intéressantes existent à ce sujet, et que le mémoire de Célia Poux pourra sûrement apporter des précisions sur le sujet. Je ne me permettrais pas de me risquer à tenter de comprendre en profondeur ce genre complexe qui demanderait bien plus que juste des exemples notés lors de balades en librairies.

³² Nous utiliserons ici ce terme pour parler à la fois des narrations en littérature, mais aussi des déroulés de réflexions et autres récits à visées plus scientifiques.

³³ Ce terme est utilisé par les imprimeurs pour parler de la composition typographique, qui permet de recréer à partir de caractères mobiles en plomb des mots, phrases, paragraphes, qui vont venir par la suite s'imprimer sur la feuille. On parlera d'ailleurs également de composteur, un outil permettant de disposer ses caractères ligne par ligne avant de les déposer sur le fond de la presse typographique, pour qu'elle rejoigne ses congénères, et forme la zone de texte que nous connaissons aujourd'hui.

Gutenberg³⁴, premier ouvrage à être officiellement imprimé sur des presses typographiques à base de caractères mobiles, s'inspirait en effet de cette “mise en page”³⁵ traditionnelle, tout comme du style des caractères d'ailleurs³⁶. On peut donc supposer qu'il s'agissait avant tout d'exigences matérielles et fonctionnelles liées à l'utilisation des presses typographiques³⁷ qui ont fait migrer les notes en bas de page. Il paraît en effet logique (puisque ces éléments étaient souvent à l'époque des repentirs ou autres commentaires, de la part des auteurs le plus souvent) que les notes soient venues s'inscrire tout d'abord en fin d'ouvrage, comme nous avons pu le remarquer sur certains ouvrages, comme pour *Une autre histoire de l'édition française*, ou encore pour *La page, de l'Antiquité à l'ère du numérique*. Dans ces deux ouvrages, les notes sont placées d'une telle façon que l'on peut supposer que des ajouts postérieurs ont pu être faits : à base de feuillets ajoutés en fin (ou parfois en début) d'ouvrage, le tout assemblé à l'aide d'une reliure toute neuve. Toutefois, c'est sans doute le manque de praticité de cette technique qui a fini par faire basculer les notes en bas de chaque page correspondante. En effet, il n'est ni évident, ni pratique, ni confortable de consulter des notes contenues sur un feuillet “géographiquement” placé très loin de l'endroit où l'on situe notre lecture. Coupé dans son élan, le lecteur pourrait finalement d'un côté décider d'abandonner l'idée de retrouver cette note, ou alors simplement de ne jamais retrouver sa lecture elle-même, car déconcentré par cette recherche qui le ferait sortir de son état de lecture³⁸. Ceci pourrait donc expliquer la première migration subie par les notes (dans le livre imprimé), pour revenir à une organisation inspirée des ouvrages manuscrits, avec les commentaires et autres gloses situés en marge, voire même dans le texte.

Comme nous avons pu le constater dans l'étude comparative, les ouvrages “scientifiques”, et notamment ceux ayant une visée universitaire, et liés à la recherche, sous toutes ses formes, restent profondément ancrés dans cette tradition de la note “distinguée”.

³⁴ On en dénombre aujourd'hui seulement 55 exemplaires, répartis sur l'ensemble du globe. La France a la chance de pouvoir exposer 7 de ces extraits et/ou exemplaires très précieux, dont l'un d'entre eux, copie “en velin parfait” est conservé à la Bibliothèque nationale.

³⁵ Nous utiliserons ici ce terme, bien qu'à l'époque il s'agisse sans doute d'une notion n'existant pas en tant que telle, bien qu'elle dût posséder une dénomination particulière.

³⁶ Voir SORDET Yann, *Histoire du livre et de l'édition*, 2021, Éd. Albin Michel : Paris ; GRAFTON Anthony, *La page : de l'Antiquité à l'ère du numérique*, 2015, Éd. du Louvre ; DUSSERT Éric, LAUCOU Christian, *Du corps à l'ouvrage : les mots du livre*, 2019, Éd. de la Table Ronde.

³⁷ L'utilisation des presses typographiques pourrait à elle seule être l'objet d'un développement complet, mais nous ne pouvons nous permettre d'étendre cette étude afin de rester suffisamment restreint pour être cohérent dans notre propos. D'excellents ouvrages apportent des précisions à ce sujet, comme *Histoire du livre et de l'édition*, de Yann Sordet, publié aux éditions Albin Michel en 2021 par exemple. Mais une véritable expérience, comme celle que j'ai eu l'occasion et la chance de pouvoir réaliser durant un stage de deux mois, apportera inéluctablement un bien plus grand nombre de précisions. Un schéma en annexe viendra éclairer le propos.

³⁸ Dans cette idée, nous envisageons l'état dans lequel le lecteur plonge comme une sorte d'état de transe, de concentration telle que le terme “immersion” prendrait ainsi tout son sens dans ce phénomène.

Par ce terme, il s'agit de montrer la véritable distinction qui s'opère entre le texte principal et les paratextes. Si l'on en croit les personnes concernées par ces ouvrages : *“Les chercheurs savent écrire, et quand ils ont envie de s'égarer un peu dans la littérature, les formules, mettre en boîte quelqu'un, ils sortent leurs plumes et se nichent dans les paratextes.”*³⁹ Cela sous-entend-il que ce que l'on inscrit dans les notes porte une importance moindre, voire qu'il ne faudrait presque pas les consulter ? Ainsi, leur placement permettrait-il de ne pas forcément s'y attarder, ou d'aller jusqu'à les oublier ? En effet, placées en fin d'ouvrage, rares sont ceux qui finiront par les consulter ; placées en fin de page, le lecteur peut se dire qu'il y reviendra après avoir fini l'intégralité de sa phrase, de son paragraphe, pour finalement se laisser emporter par sa lecture. Serait-ce également la raison pour laquelle ce paratexte est rarement mis à l'honneur, au profit d'éléments bien plus couramment étudiés comme le titre, la dédicace, ou même diverses autres pages liminaires ?

De fait, c'est finalement la question du “pourquoi est-ce resté tel quel” qui va nous guider par la suite, notamment en regard du fait que les contraintes techniques avançant, la mise en page est sortie du cadre définitif, limité et immuable que lui avait conféré au départ l'utilisation de la presse typographique. En tant qu'éditeur, ne pourrions-nous donc pas interroger cette habitude, comme elle l'a sans doute déjà été d'ailleurs, pour passer du feuillet-glossaire en fin d'ouvrage aux notes en bas de page ? Certes ancré dans une sorte de *tradition* profonde et immuable, le placement de cet élément ne peut être complètement figé dans le temps et l'espace, puisque tout semble toujours chercher à évoluer, y compris le livre.

Sortir les notes du bas de la page : les ouvrages liés au design graphique

C'est ainsi du côté du domaine du design graphique, et donc de la mise en page, et de l'attention portée aux détails de composition, de micro et macro typographie, et autres éléments permettant l'agencement de la page elle-même, que nous avons orienté cette étude comparative.

Depuis une quinzaine d'années, le livre fait l'objet d'un intérêt renouvelé et croissant dans le champ du design graphique et, plus largement, des arts. Dans un contexte où il n'est plus l'unique mode de communication et de diffusion de l'écrit, ni même le support dominant du savoir qu'il a été pendant longtemps, l'attention ne porte pas seulement sur son statut médiatique, mais aussi et plus que jamais sur son dispositif physique, ses formes et ses matières. En d'autres termes, le livre est considéré à travers tout ce qui fait de lui non pas un

³⁹ Auteur inconnu. (2012, 17 décembre). *Pour une théorie de la note de bas de page*. Histoire à lunette, Histoires doctorales.

simple support d'information mais une entité éditoriale, qu'il convient d'appréhender dans son ensemble, dans l'articulation de la forme et du contenu.⁴⁰

Comme le soulignent Jérôme Dupeyrat et Catherine Guiral dans l'avant-propos d'un ouvrage dédié à l'oeuvre de Pierre Faucheux⁴¹, le livre et ses formes ont repris une place de choix dans le domaine du design graphique, et notamment pour tous ceux qui se questionnent sur les éléments qui le composent, à la fois chacun pour ce qu'ils sont, mais aussi dans leur ensemble : le livre en tant qu'objet. Jusqu'alors, la note n'était considérée que comme un élément littéraire, un paratexte dont l'auteur pouvait se saisir pour déverser, comme nous avons pu le voir, un discours qu'il n'aurait pas pu laisser s'épanouir dans le texte principal, celui qui serait à l'origine de la publication. Et pourtant, avec ce renouveau d'intérêt pour cet espace, ce contenant littéraire, le designer se pose en tant qu'observateur et va prendre une position de chercheur. Comme on peut le voir sur l'ouvrage *Un design de livre systématique ?*, ou de même dans *Azimuts Collecte*, les notes ne sont plus placées "en bas de page". Nous sortons ici d'un système profondément figé, en plaçant ces éléments dans des endroits que le lecteur, au regard forgé par l'habitude, va juger différent, étonnant, et peut-être même déstabilisant (au début) : au dessus du texte, à côté, dans le petit comme le grand fond⁴². On va chercher à mobiliser le lecteur, à le faire devenir acteur, en lui demandant de pencher le livre, où la tête, pour lire les notes placées à la perpendiculaire du texte principal. On va envahir son espace visuel, pour lui montrer qu'il existe une information qui vaut le coup d'œil.

Le designer graphique, dans ces cas précis, allié à une maison d'édition et à un éditeur, va donc forcément se questionner sur la façon dont est perçu un texte, et plus précisément le texte qu'il s'agit de mettre en forme. L'exemple des Éditions B42, dont le nom repose d'ailleurs précisément sur le premier objet imprimé de l'histoire de l'imprimerie, à savoir la Bible à 42 lignes de Gutenberg que nous avons pu citer précédemment, est révélateur de cet intérêt pour le livre en tant qu'objet. En effet, leurs publications permettent de se rendre compte de l'intérêt posé sur le livre en tant que forme tout comme fond. Nous ne sommes plus chez eux seulement un lecteur, mais bien un acteur, dès que nous ouvrons un de leurs ouvrages. Toutefois, ces objets restent dans une lignée très précise, et s'adressent à un

⁴⁰ GUIRAL Catherine (dir.), DUPEYRAT Jérôme (dir.), DOMINGUES Brice (dir.), *L'écartelage, ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*, 2013, Éd. B42 : Lyon, p. 17.

⁴¹ Pierre Faucheux fut un designer graphique et maquettiste français très important durant le XXe siècle, notamment au travers de travaux comme ses *écartelages*, entre autres, qui visaient à questionner la place des images dans les ouvrages de l'époque. Il représente une véritable référence dans le domaine du design du livre.

⁴² Le petit fond représente la marge la plus proche de la couture intérieure du livre, et le grand fond correspond quant à lui à la marge la plus "externe" de la page, située à l'opposé de la première.

public déjà connaisseur, habitué, majoritairement designers. Certes, le curieux pourra se pencher sur un ouvrage questionnant les formes du livre, mais, s'il s'est laissé aller à flâner dans les rayons "beaux-arts" ou "arts graphiques" d'une librairie, on peut considérer qu'il ne s'agit pas là du lecteur lambda à la recherche d'un ouvrage qui le fera voyager, d'une façon ou d'une autre⁴³. Ces ouvrages impliquent, tout comme le faisaient les précédents, une volonté de recherche, et une démarche d'interrogation sur les formes du livre, avant tout. La lecture est dans ce cas davantage une posture d'étude, et pas réellement celle de l'évasion ou du plaisir, comme peut l'être, bien plus souvent, la littérature de fiction.

Quelle est la définition du mot "lire" ? Accéder au contenu d'un texte ? Trouver du sens dans tous les sujets imaginables ? [...] "Lire" s'utilise à priori pour parler de compréhension des lettres, des mots et des phrases, de signes dont la reconnaissance donne accès à la langue.⁴⁴

Comme l'énonce Gérard Unger, lire, c'est accéder avant tout au sens profond des mots qui vont se déployer devant nos yeux. C'est aller au-delà du simple déchiffrement des lettres, associées entre elles pour former des mots, trouver ce qui se situe dans un espace qui nous est donné à voir dès lors que l'on entre en contact avec les concepts véhiculés par les signes qui s'agencent sur la page. Or, c'est justement ce que cherche à faire vibrer le designer ; il fait tanguer les limites de la compréhension, et va chercher à interroger le lecteur lui-même : *que cherches-tu ? Seras-tu déstabilisé par un déplacement de tes habitudes ? Permettrais-tu à un ouvrage d'être différent ? Que se passerait-il si l'on cherchait à questionner ton regard non-initié ?*

Lecture plaisir VS lecture d'étude, la standardisation de l'objet-livre dûe à un regard social sur la "vraie littérature"

Ainsi, nous arrivons donc à la partie de l'étude qui plonge dans le contexte que nous nous sommes imposé : la littérature (de fiction). Jusqu'ici, nous nous étions cantonnés à questionner d'abord les éléments paratextuels, puis plus précisément les notes, dans l'univers du livre en général. Mais, si c'est bien en littérature que nous intéresse cet élément, ainsi que les enjeux qu'il emporte avec lui, il était nécessaire d'établir les bases sur lesquelles nous allions nous appuyer. Lorsque l'on s'intéresse aux formes des paratextes présents dans les différents genres de littérature qui existent, une constatation peut immédiatement être faite :

⁴³ Et par ici nous entendons voyager grâce au mot, et ce quelque soit le genre, fictionnel ou non, dans lequel le livre se place.

⁴⁴ UNGER Gérard, *Pendant la lecture*, Éd. B42 : Lyon, 2015, p. 7.

les notes en sont quasiment exclues. En effet, en dehors d'éléments apportés notamment par le traducteur, ou parfois par l'éditeur, souvent en rapport avec des précisions et autres terminologies qui pourraient être mal comprises par le lecteur, l'espace des notes n'est plus un lieu investi par quiconque. En dehors du travail éditorial, durant lequel l'éditeur et l'auteur vont se transmettre des questions et autres qui permettront d'améliorer le texte lui-même, il ne reste rien de ces commentaires que l'on pouvait parfois retrouver dans les manuscrits durant la Renaissance.

Aujourd'hui, le livre est un produit de consommation. On dévore du livre comme on dévore chaque nouvel épisode d'une série, ou d'un nouvel équipement technologique censé nous faciliter la vie. Il serait utopique de considérer le livre autrement que comme un produit marchand, mais le réduire à cette unique définition ne serait pas pertinent non plus. En effet, si le livre existe désormais pour un grand nombre de lecteurs en tant que moyen d'évasion, de plaisir, il se différencie largement de ce qu'il a pu représenter par le passé. L'invention de l'imprimerie a entraîné une véritable déferlante sur l'univers culturel mondial ; c'est bien elle qui a fait émerger la notion d'industrialisation et de produit pour parler du livre. Comme le précise le ministère de la culture sur la page dédiée à l'économie du livre : *“La filière économique du livre peut être considérée comme la première des industries culturelles. Comme les autres industries culturelles, il s'agit d'une activité de prototypes qui connaît une grande incertitude devant la réception de ses produits par le public de lecteurs.”*⁴⁵ De par sa diffusion massive, et la multiplication des publications que l'on peut connaître aujourd'hui, le statut du livre a ainsi beaucoup évolué, et s'est totalement métamorphosé. Si auparavant, la lecture était considérée comme une marque de richesse avant tout intellectuelle, aujourd'hui le lecteur ne va plus forcément rechercher celle-ci lorsqu'il va *consommer du livre*. Celui-ci est davantage en recherche du plaisir, et ainsi avec cela d'une forme de facilité. C'est ce qui permet d'expliquer la mutation qui s'est exercée sur la forme du livre, et notamment du roman ; dans cette idée de consommation, par ailleurs toujours plus rapide, le lecteur cherche l'efficacité et la rapidité, il veut aller à l'essentiel. Il va avant tout considérer le récit, l'histoire qui va se dérouler sous son œil plus ou moins attentif. La forme que prendra finalement celle-ci n'aura que très peu d'importance... jusqu'à ce qu'elle finisse par sortir des sentiers battus ?

⁴⁵ Site du gouvernement : <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Livre-et-lecture/Les-politiques-de-soutien-a-l-economie-du-livre/Le-marche-du-livre>

L'incursion d'un élément extérieur dans la lecture pourrait en effet être considéré comme une perturbation, ce qui explique la forme très efficace que revêtent les textes de littérature aujourd'hui pour la plupart. Mais cette modification est-elle réellement liée uniquement à la volonté des lecteurs ? La réalité économique, notamment actuelle, paraît entrer en ligne de compte dans cette transformation, simplification, de la forme textuelle du roman. En effet, si l'on se penche sur la viabilité économique d'un ouvrage dans un contexte de surproduction éditoriale, il est évident que l'intérêt de tous est de produire et faire paraître le livre le moins coûteux possible, et donc par là, le plus simplifié⁴⁶. Faire rentrer le plus de texte possible dans la page, éviter les illustrations qui pouvaient, à l'origine du manuscrit, le rendre "beau", et lui conférer une profondeur esthétique : il s'agit là des choix qui ont peu à peu fait référence dans la production éditoriale, et notamment de littérature. Mais on peut également retrouver une seconde justification à cette simplification extrême, cette fois liée à l'idée que le fond prime sur tout le reste, et qu'un auteur se doit de garder une part de mystère, notamment dans ce que certains lecteurs vont considérer comme "la vraie littérature"⁴⁷. L'exemple de la collection blanche de chez Gallimard, nourrie des publications de la Nouvelle Revue Française, porte haut et fort ce ton et cet avis pouvant paraître légèrement élitiste à propos de ce que devrait ou ne devrait pas être la littérature. Et cet avis est d'autant plus présent en France, où l'on considère presque le "bon goût", notamment en matière de littérature, comme monument national⁴⁸. Il s'agit ainsi dans ce cas-là de littéralement sacraliser le fond, au large détriment de la forme.

Comme nous avons pu le considérer grâce à la comparaison de ce corpus d'ouvrages, les notes sont donc très largement associées à la *lecture d'étude*. En effet, comme nous avons pu le voir, on considère l'utilisation des notes, dans le cadre d'un travail de recherche, et notamment de rédaction scientifique, comme un moyen d'expression secondaire, voire tertiaire (après les titrages et sous-titrages par exemple), qui sert à montrer que la réflexion de l'auteur est suffisamment étayée par des références pour posséder de la *valeur*. La note servirait dans une certaine mesure de "faire-valoir" qui catégoriserait le texte comme "sérieux" au regard des confrères et consœurs du milieu. Toutefois, l'acte de lecture semble

⁴⁶ Voir article "Prix du livre : Toute la vérité sur l'économie de l'édition", (2015, 20 octobre), *ActuaLitté.com*.

⁴⁷ À opposer notamment à la littérature dite "de genre", comprenant par exemple les genres de l'imaginaire, la romance, le gore, l'horreur, qui ont été progressivement exclus de ce que l'on considérait au XXe siècle comme de la bonne et "vraie" littérature. Il s'agit là de créer un écart entre la lecture populaire et celle que l'on qualifiera de plus élitiste.

⁴⁸ À noter que cette remarque ne sous-entend aucunement la mauvaise qualité des publications de cette collection, mais bien le fait que considérer un format simple, une couverture épurée et un texte dépourvu de toutes fioritures comme l'unique représentant de la littérature, notamment française, paraît légèrement risible.

profondément différent lorsque l'on va chercher dans la lecture non plus seulement la connaissance, mais également l'évasion et le plaisir. Dans ce cas là, les éléments qui viennent graviter autour du texte ne seront pas envisagés, ni perçus de la même manière, pour des raisons liées cette fois à la fois à l'économie de cet objet marchand, mais aussi au regard qu'a pu porter le lecteur du XX^e siècle sur les littératures sortant elles-mêmes des sentiers battus, dans leur construction, les thèmes abordés, ou encore leur association avec une classe sociale populaire. *“Le livre imprimé devient à la fois l'outil et l'enjeu principal d'une république des lettres et des savoirs qui s'organise comme un réseau d'échanges non marchands et comme un espace de reconnaissance et de légitimation sociale de l'activité intellectuelle”* précise Yann Sordet dans l'ouvrage *Histoire du livre et de l'édition* : il s'agit bien de considérer la pensée des lettres comme le seul endroit permettant une reconnaissance sociale digne de ce nom, tout en excluant une partie des dites lettres dès lors qu'elles n'entreraient pas dans le carcan présenté par la “bonne société” de l'époque.

Pourtant, dans chacun de ces cas, l'intérêt pour la forme n'est que relatif. Les seuls ouvrages qui possèdent un réel intérêt pour la mise en forme de ces éléments paratextuels que sont les notes sont ceux en lien, de près ou de loin, avec le design graphique, et la mise en page. Qu'est donc devenu le lien si fort qui existait auparavant entre éditeur et imprimeur, ancêtre du maquettiste/metteur en page ? Et, mieux encore, comment un éditeur peut-il répondre aux besoins de ses lecteurs sans plus considérer le livre en tant qu'objet, mais seulement réceptacle d'une pensée, d'un imaginaire, d'un fond ?

3) De l'imprimeur-éditeur à l'éditeur-marketeur : pourquoi revenir à une connaissance plus poussée du domaine du design graphique et de l'impression

Éditeur-architecte : comprendre l'espace du livre pour mieux trouver et s'adapter au lecteur

Au fond, un livre est de l'architecture. Qui dit architecture, veut dire un édifice et un ordre, une demeure pour les dieux et pour l'homme, que ce soit une simple maison ou une basilique. L'église est une assemblée : la lecture en est une autre. Le livre est la maison de la pensée. Tout commence au monument et tout finit par le livre.⁴⁹

L'analyse précédente nous amène donc à proposer la théorie suivante : la codification qui entoure l'utilisation de la note est absolument liée au genre littéraire auquel elle se

⁴⁹ SUARÈS André, *L'art du livre*, 2022 (réédition), Éd. Fata Morgana : Paris, p. 7.

rapporte. Ainsi, en fonction de ce dernier, le placement, le ton et l'utilisation de la note ne se feront pas de la même façon, entraînant des modes de lectures particuliers. Le point majeur qui ressort reste sans doute que la mise en forme, à la fois du texte et des paratextes qui lui sont associés, prend toute son importance dans la façon dont le lecteur va entrer en contact avec ceux-ci. L'architecture de l'ouvrage, de la page, prend finalement toute son importance dans la façon dont vont être catégorisés les différents éléments qui le, et la, composent.

Architecture de l'esprit, le livre est une sorte de solide idéal, qui a un volume et une surface, mais qui laisse oublier deux de ses trois dimensions : il approche l'objet de si près, il paraît s'y introduire si directement qu'il le réduit à son épure : en dépit du poids, la solidité s'évanouit : le volume s'efface devant la page qu'il détermine ; et la page devant la ligne : ce mot royal et simple exprime l'essence du livre, où tout finit, en effet, par être linéaire. La main du lecteur garde un contact avec la nature : comme dans Spinoza, la réalité est toujours présente ; mais l'oeil va fort au-delà : il rompt les liens, plus qu'il ne les assure ; et bientôt, l'esprit jouit du livre comme une pensée peut jouir d'elle-même, quand elle se confond avec celui qui pense, ou qui s'absorbe en elle. Ainsi la beauté du livre est d'abord celle d'une architecture où tout a été pesé par un maître d'œuvre pour le contentement de l'esprit, où tout est prévu pour l'aider dans sa conquête et laisser à sa force le jeu le plus libre.⁵⁰

Comme le décrit André Suarès, le livre est un édifice, et il ne peut être considéré autrement. En tant qu'éditeur, il paraît ainsi très important de se souvenir de cette réalité. Le livre est à la fois un fond, certes, comme le considère souvent en priorité le lecteur, mais il serait impossible d'avoir accès à ce fond sans l'objet lui-même, dont l'existence formelle donne accès aux concepts et autres idées décrites par l'auteur. Et, comme en architecture, il convient de connaître et de comprendre chaque élément qui compose le livre pour mettre au jour la meilleure version possible de celui-ci, à la fois pour l'auteur, le lecteur, mais aussi l'éditeur. C'était ce que considérait d'ailleurs ce dernier avant que les métiers du livre ne soient plus ou moins séparés les uns des autres. Créer des catégories de métiers, allant de l'éditeur au libraire, en passant par l'illustrateur, le designer graphique et le maquettiste, l'imprimeur, le façonneur, le diffuseur et le distributeur, pour citer de façon non-exhaustive les éléments primordiaux de la chaîne du livre, aura certes permis une plus grande expertise dans chacun de ces domaines, mais aura finalement créé des cloisonnements. En effet, portant tous des spécificités bien à eux, ces métiers demandent des appétences précises. Toutefois, une chose peut être constatée dans ce schéma : chacun de ses métiers reste plus ou moins centré sur son activité, excluant souvent la participation d'un autre acteur. Un point les regroupe cependant : aucun n'est investi ni tout à fait au courant de l'élaboration complète

⁵⁰ *Ibid*, p. 11-12.

d'un ouvrage, exception faite de l'éditeur. En tant que membre central de cette chaîne, dû au fait qu'il soit à la fois le choisisseur, l'investisseur, l'élaborateur, le gestionnaire, et finalement le véritable porteur du livre, il se doit de connaître l'importance de la forme qui va faire exister le fond qu'il aura choisi.

Mais si cette volonté d'apporter au lecteur la meilleure version du texte pour son fond représente le cœur du métier d'éditeur, la partie réalité physique de l'objet manque parfois à l'appel. De nos jours, le livre n'est que peu considéré comme un objet en tant que tel, mais bien plus comme le réceptacle de l'histoire, comme le pont entre l'auteur et le lecteur, entre l'imaginaire de l'un et de l'autre. Pourtant, même si le lecteur ne s'en rend pas compte, la forme que prend le texte possède un pouvoir sur son investissement dans la lecture.

Pour être capable de lire, il faut être capable de reconnaître les lettres. Alors comment peut-on lire sans voir les lettres ? Le phénomène est du reste assez courant : les individus oublient leur environnement alors qu'ils se rendent de leur domicile à la gare, à l'école, au travail ou au magasin.⁵¹

Comme le soulève Gérard Unger, typographe, enseignant et auteur néerlandais, dans son ouvrage *Pendant la lecture*, qui vient décrypter les éléments qui permettent de créer l'acte de lecture en lui-même, la lecture repose en grande partie sur des éléments que le lecteur ne "voit plus". Il est entraîné à lire des caractères, jusqu'à ce que ceux-ci deviennent "plus", deviennent des mots, des *concepts*. Et c'est notamment lors de ces événements de lecture dit "de plaisir" ou "de divertissement" que l'on peut faire le plus facilement ce constat : le lecteur ne lit pas consciemment pour la forme, mais celle-ci aura une influence sur sa façon d'envisager l'histoire.

La mise en page en littérature : primauté de l'efficacité

En tant que centre névralgique de cette chaîne du livre, l'éditeur se doit de questionner les modes de lecture actuels, afin de rencontrer au mieux le public cible. Mais il doit aussi envisager la façon d'apporter de la force à certains ouvrages, qui peuvent perdre en vitesse et se fondre dans la masse. Les multiples vies d'un ouvrage, comme nous avons pu le voir, s'expliquent grâce à des évolutions liées au "consommateur", comme on peut le noter avec le livre de poche⁵², apparu dans la lignée de cette volonté de rendre la lecture accessible

⁵¹ UNGER Gérard, *Pendant la lecture*, Éd. B42 : Lyon, 2015, p. 7-8.

⁵² Nous parlons ici de la collection du "Livre de poche", créée en 1953, et non du format en tant que tel, qui existait déjà au XIXe siècle, et que l'on pourrait qualifier d'ancêtre de celle-ci.

au plus grand nombre, et de faire de cette façon du livre un véritable produit marchand, parfois méprisé par certains. Ce sentiment, partagé par un certain nombre d'usagers, pose tout de même la question de la vision de l'objet-livre. Pour quelle raison un ouvrage "simplifié", que l'on pourrait s'offrir à moindre coût, engendre-t-il un tel clivage social ? En quoi la forme du texte, de la matière textuelle (et non l'histoire) pose-t-elle question socialement ?

Dans l'introduction de son ouvrage *Pendant la lecture*⁵³, où il pose les bases du contexte qui lui a permis de mettre en place sa réflexion, Gérard Unger commence par s'interroger sur la forme même de la matière textuelle, notamment au travers de la typographie. Il explique notamment que le lecteur va "lire" un texte, mais ne va pas prêter de réelle attention aux éléments qui composent les mots qui vont faire sens pour lui : les signes typographiques sont *lus sans être vus*. En tant que lecteurs, nous sommes habitués à ne plus "voir" ces éléments qui composent les mots, et ceux-ci nous parviennent en tant que concepts, alors même que, s'ils venaient à changer, ce serait la première chose qui nous sauterait aux yeux. On peut par notamment reprendre l'exemple très connu, en design graphique, de la typographie Comic Sans MS : cette typographie, dessinée par Vincent Conarre en 1995, dans le cadre d'une commande pour Microsoft⁵⁴, possède de très fortes connotations enfantines et peu qualitatives du point de vue esthétique, notamment pour des designers graphiques et typographes. Cette typographie porte donc avec elle sens et signification, notamment lié à la façon dont elle aura été utilisée ; elle a finalement absorbé des réceptions, pour devenir ce qu'elle est aujourd'hui. Ainsi, d'après Unger, "*la plupart des individus lisent sans reconnaître les lettres de manière consciente*"⁵⁵ ; cette constatation remet en évidence le fait que le lecteur, malgré sa place prépondérante dans la chaîne du livre, peut-être, d'une certaine façon, "modelable". En tant qu'éditeur, il est possible d'apporter de nouvelles formes, même si celles-ci pourront être critiquées au départ. Et n'est-ce pas là l'essence même de ce métier : le goût du risque ?

Un peu plus loin, Gérard Unger pointe également du doigt un fait intéressant : les lecteurs ne s'y connaissent pas plus en typographies, et en design du livre en général, qu'en mécanique. En tant que lecteur, on ne cherche pas à comprendre quelle est la source qui nous permet d'avoir accès à la lecture ; ce qui nous intéresse est véritablement le sens des mots, et non pas leur forme, et pourtant... la forme que prendra un mot dans une typographie emportera avec elle une connotation. Et c'est exactement la même chose dans la cas de la

⁵³ UNGER Gérard, *Pendant la lecture*, Éd. B42 : Lyon, 2015.

⁵⁴ Elle sera intégrée à cette époque dans sa base de polices de caractères par défaut, notamment dans des applications comme Microsoft Publisher et Internet Explorer.

⁵⁵ UNGER Gérard, *op.cit.*, p. 11.

mise en page et du travail de maquette d'un ouvrage, de la forme du texte en tant qu'unité de signes. On peut ainsi ici y voir un lien avec les notions de signifiant et signifié, que l'on retrouve dans la théorie linguistique de Ferdinand de Saussure, pour qui le signe linguistique posséderait, à la manière d'une pièce de monnaie, deux faces : le signifiant (la sonorité que prend le mot) et le signifié (le concept que porte ce mot). Ainsi, selon Unger, les lecteurs ne sont pas conscients qu'ils possèdent les clés pour reconnaître une typographie qui leur plaît : ils ont intériorisé un savoir qu'ils n'ont jamais eu à utiliser, mais nier leur sensibilité serait tout à fait maladroit.

Finalement, dans une dernière salve de questions cette fois liées à la profusion de la création typographique que l'on peut observer aujourd'hui, il relie sa pensée à l'interrogation, peut-être naïve, du lecteur, qui se questionne sur l'utilité de l'émergence de nouvelles polices de caractères, alors même qu'il semble en exister déjà suffisamment, en tout cas à leurs yeux. Il conclut enfin en précisant que si bon nombre d'études ont été conduites au sujet de la lecture, très peu d'entre elles ont été réalisées par les personnes qui questionnent le plus la lecture et la lisibilité, à savoir l'ensemble des personnes ayant une connaissance poussée des milieux connexes du design graphique et de la typographie, notamment. Cette remarque vient rejoindre le propos de cette étude, puisque l'une des problématiques majeures de celle-ci repose sur le fait qu'un éditeur se doit de connaître avec précision ce domaine en vue de répondre au mieux aux besoins du lecteur. Un autre aspect est, selon lui, également à prendre en compte, et pour lequel il va reprendre les propos de Walter Tracy dans *Letters of Credits* (1986), dans lequel Tracy distingue deux concepts linguistiques anglais : *legibility* et *readability*. Il explique qu'en français, nous n'avons que le concept de "lisibilité", qui vient englober ces deux termes, alors que, pour les anglais, "*legibility porte sur les formes des signes typographiques et sur leurs détails tandis que readability porte sur l'ensemble*", et notamment sur "l'aisance de la lecture"⁵⁶. Cette signification empruntée à la linguistique anglo-saxonne permet donc de soulever la problématique de la mise en forme, et donc de la mise en page, qui nous intéresse ici. Ainsi, si il expose également le fait suivant :

Les journaux font très largement appel à l'expérience typographique des lecteurs. L'aménagement graphique de leurs pages intérieures est bien plus complexe que celui de nombreux livres, les romans entre autres.⁵⁷

⁵⁶ *Ibid*, p. 22.

⁵⁷ *Ibid*, p. 13.

Il suppose que les lecteurs sont habitués, d'une certaine façon, à exercer leur "mémoire typographique". En effet, il montre bien que, malgré la complexité et les différentes couches de sens apportées, entre autres par les paratextes, le lecteur de journal sait où il doit poser son regard pour obtenir les informations qu'il cherche. Il peut choisir de lui-même les éléments qu'il veut ou non lire et prendre pour lui. Ainsi, pourrait-on envisager de se placer dans ce même état de fait, en considérant que le lecteur peut de lui-même décider si, oui ou non, il désire absorber cette information, dans un récit romanesque ? Et l'utilisation des paratextes, et notamment des notes, pourrait-elle permettre cela ?

Le livre "figé" d'aujourd'hui en opposition aux potentialités du livre évolutif de l'époque des manuscrits et des débuts de l'imprimerie

L'idée de "paratexte" a été construite à partir du grec ancien *παρά* – *para* – qui renvoie à ce qui est "contre", "à côté de", à ce qui est "proche"... l'étymon pouvant également définir une "position" voire une "anormalité". De cette richesse sémantique, retenons avant tout la *distinction*, la *contiguïté* et la *position*. Le para-texte est ce qui est *à côté du texte*. Mais alors, qu'est-ce que le texte ? Toute la question est là.⁵⁸

Cette dernière question, posée par Étienne Candel, Gustavo Gomez-Mejia et Emmanuël Souchier dans leur article commun interrogeant ce que l'on pourrait appeler "l'identité" du paratexte, rejoint le cœur de cette étude. Qu'est-ce que le texte, et pourquoi le paratexte (et par là : les notes) ne pourrait-il pas être considéré au même plan de signification et d'importance ? Que donnerait la mise sur le même plan de ces deux éléments ? Selon eux, il est intéressant d'établir un parallèle avec l'immobilier, en associant le texte à l'appartement que l'on loue, et le paratexte à l'immeuble et tout ce qui se rattache à cet élément : comment peut-on vivre dans l'appartement sans passer par les parties communes liées à l'immeuble ? Sans les utiliser ? L'appartement n'aurait pas d'existence sans l'immeuble, exactement comme le texte sans son paratexte, expriment-ils. Ils expliquent leur point de vue en s'implantant dans le cadre de la revue, puis dans celui du dossier, qui représentent bien, pour eux, la somme des éléments qu'ils étudient, le tout dans le rapport général que ces articles, originellement imprimés, entretiennent avec leur version numérisée. Il s'agit d'essayer de comprendre la façon dont ils vont pouvoir parfois se transformer, avec des disparitions notamment dans les paratextes, qui auront été dictées par "l'inutilité" que ceux-ci représentent. En effet, dans le domaine de la littérature, le lecteur est souvent confronté à un

⁵⁸ CANDEL Etienne, GOMEZ-MEJIA Gustavo, SOUCHIER Emmanuël, (2019). P – Q : PARATEXTES / PARATEXTE(S) / QUOI ? *Communication & langages*, 200, 213-223, paragr. 18.

texte que l'on pourrait qualifier de "figé". Celui-ci aura été lissé par un travail éditorial de fond, en vue de créer une lecture que l'on souhaitera et jugera être la plus fluide possible, ce que semble demander le lecteur aujourd'hui. Mais à partir de quand peut-on déterminer qu'une lecture est fluide ? Concernant une lecture orale, on parle en effet de lecture sans accroc, avec un rythme régulier, qui épouse les contraintes de ponctuation. Pour une lecture plus personnelle, interne, la question peut se poser, mais elle posséderait *in fine* autant de réponses que de lecteurs. Et en cela, l'édition contemporaine trouve notamment son compte grâce à l'émergence de nouvelles formes d'ouvrages, qui viennent compléter les déclinaisons de la vie du livre déjà existantes. Entre le grand format, le poche et le livre numérique, sans compter l'apparition progressive du "hardback"⁵⁹, sur lequel nous reviendrons un peu plus tard, un texte peut donc posséder quelques vies successives aux travers de ces différents objets, mais une fois seulement que son état est globalement figé dans une forme que l'on jugera définitive, et presque immuable.

Pourtant, la lecture n'a pas toujours été envisagée de cette façon, et l'on considérait, comme nous avons pu le voir précédemment, qu'un texte était nourri par les différents ajouts que pouvaient y apposer auteurs, lecteurs, copistes, etc. Ces remarques et commentaires, qui venaient parfois enrober le texte pour le rendre à la fois plus complexe mais aussi plus détaillé, ont progressivement disparu avec cette marchandisation du livre que nous avons eu l'occasion de voir un peu plus haut. Toutefois, si ces éléments venaient poser un regard sur le texte, et le prolonger encore et encore, ils n'étaient pas toujours considérés comme des éléments essentiels. En effet, le lecteur n'était pas obligé d'y porter de l'attention, ni même de se concentrer sur eux s'il ne le souhaitait pas : le choix était laissé à sa libre interprétation des possibilités de lectures.

Le texte reste ouvert, avec commentaire ou suggestions de réécriture, mais qui n'effacent pas la première venue. Il y gagne une infinité d'embranchements, de ramifications possibles, non exclusives les unes des autres.⁶⁰

Que serait donc un livre si on lui redonnait un aspect plus ouvert, et qu'on laissait le lecteur décider de lui-même du chemin qu'il souhaite emprunter ? Est-ce que l'édition aujourd'hui pourrait se permettre de laisser le lecteur être un peu plus "maître" de sa lecture,

⁵⁹ Terme anglais signifiant "relié", correspondant en France aux ouvrages à la couverture dite "cartonnée" ou "rigide".

⁶⁰ MAIGNE Vincenette, "Le manuscrit comme absolu", dans *Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles : Genèses de textes littéraires et philosophiques* [en ligne], 2000, CNR Éditions : Paris, paragr. 11.

et de l'appropriation du texte ? Les paratextes ne pourraient-ils ainsi pas être des éléments non plus fixateurs du texte, mais participation à son évolution ?

Les notes, de par leurs qualités, à la fois littéraires mais aussi graphiques (changement de corps, de placement dans la page, etc.), représentent donc un nouveau lieu, plus libre et moins sujet aux contraintes que le texte principal". On oppose finalement standards à possibilités, champ à hors-champ, cadre à liberté, lorsque l'on regarde le rapport texte principal/notes de bas de page qui se construit dans l'imaginaire collectif. Elles semblent pourtant être un véritable *outil de pouvoir*, et peuvent être utilisées de plusieurs façons, comme nous l'avons vu : il y a diverses manières d'envisager cet espace d'expression, *plusieurs échelle de lecture* dans celui-ci. C'est finalement cela qui va nous intéresser très précisément, car en tant qu'éditeur, faire évoluer les formes d'ouvrages, et par la même faire évoluer ou créer de nouveaux modes de lecture, adapté à une cible déterminée, et dans un but à la fois de diffusion de la culture littéraire, mais aussi marchand, prend ainsi tout son sens. Oublier la forme au profit du fond ne peut aujourd'hui plus être considéré comme une stratégie valable, notamment en regard des potentialités de la vie numérique d'un texte.

Ainsi, peut-on faire évoluer les codes établis ? Qu'est-ce qu'un texte ? Qu'est-ce qu'un récit ? Un ouvrage existerait-il, sans les couches de notes dont il a été préalablement nettoyé ? Que serait un ouvrage constitué uniquement de notes ? Plus encore, pour quel genre de texte pourrait-il être intéressant de mettre ce nouveau système en place ? Et surtout, sous quelle forme ?

II. Le lecteur et ses pratiques dans le contexte des littératures de l'imaginaire

Un livre peut-il exister sans lecteur ?

Du premier mot posé par l'auteur au premier mot lu par le lecteur, la chaîne du livre se déroule selon un modèle précis, suffisamment connu de ces acteurs pour être largement défini. Au centre de cette chaîne, c'est l'éditeur qui jette les bases du livre papier tel que nous le connaissons. Il est le maillon qui permet de relier un créateur à un récepteur, celui qui possède en quelque sorte le pouvoir d'adouber un auteur, et de transformer un récit en objet physique, pour le faire parvenir jusqu'au lecteur. Mais cette "toute puissance" s'est largement effritée, laissant ainsi l'éditeur non plus maître de la danse mais plutôt suiveur d'un mouvement. En effet, si ce statut conférait auparavant un grand pouvoir de choix et de décideurs aux éditeurs, celui-ci se base aujourd'hui en grande majorité sur les besoins et attentes du maillon "final" de la chaîne : le *lecteur*. Ce ne sont plus tellement l'entière volonté ni les désirs de l'éditeur qui orientent les choix des ouvrages à publier, mais bien ceux du lecteur lui-même. Devenu "cible" avec la métamorphose du marché du livre, et sa transition vers un modèle consumériste, en lien avec le système économique développé au cours du dernier siècle, le lecteur a ainsi largement participé à la transformation de la forme du livre, ainsi qu'aux attendus qui l'entourent.

En effet, cela devient évident, d'autant plus avec l'apparition des réseaux sociaux de lectures, devenus largement prescripteurs et surtout un lieu de diffusion d'avis, que le lecteur possède un immense pouvoir : celui de faire vivre un récit. Cette observation, basée sur le nombre d'études proposant une analyse détaillée de l'utilisation de ces plateformes aujourd'hui, vient notamment trouver une source de contenu dans les genres les plus mal-aimés de la littérature, longtemps considérés comme "en marge", à savoir : la littérature de genre, dont la dénomination large des "littératures de l'imaginaire" fait partie. Toutefois, bien que ces phénomènes de "mode" soient observables dans le monde du livre, il n'existe que peu d'études prouvant un lien direct entre les publications et les attendus des lecteurs en terme de lecture, puisque l'émergence des réseaux comme Bookstok, Bookstagram, ou même Booktube (un peu plus ancien et moins plébiscité aujourd'hui, notamment par la jeunesse) s'avère plutôt récente⁶¹. Devant cette difficulté de faire émerger des études pertinentes sur le sujet, ainsi que le flagrant manque de recul dû à l'expansion actuelle de ces phénomènes, nous

⁶¹ Cette hypothèse est donc largement reliée à des observations personnelles, réalisées en tant que consommatrice de certains de ces contenus.

supposerons que ces réseaux sociaux ont une véritable influence sur les lecteurs, et donc par association sur les ventes, pour finalement atteindre l'éditeur et les choix de publication (voire même l'auteur et ce qu'il peut se permettre ou non d'écrire afin de pouvoir espérer vivre grâce à son métier). Ainsi, si l'éditeur se doit aujourd'hui de prendre en compte les attentes du lecteur afin de pouvoir espérer prospérer et simplement continuer à exercer ce métier, ne pourrait-il également pas participer lui aussi à l'émergence de nouvelles façons d'envisager la lecture ? Et surtout, doit-il laisser le lecteur guider chacun de ses choix, où pourrait-il lui aussi proposer de nouvelles formes d'appropriation du récit qui différerait des habitudes de celui-ci ?

1) L'imaginaire : théories et analyses d'un genre foisonnant et complexe

“L'objet textuel imaginaire” : une forme à mi-chemin entre récit et encyclopédie

Comment définir le genre de l'imaginaire ?

Si l'on se réfère à la définition proposée par Anne Besson, chercheuse et professeure en littérature générale et comparée, spécialisée dans ce domaine, il s'agit, assez simplement, du terme regroupant trois genres : la science-fiction, le Fantastique et la Fantasy⁶². Pourtant, si nous nous autorisons une très légère pointe de sarcasme, une possibilité de réponse serait : “on ne le définit pas”. En effet, lorsque l'on se base sur les études réalisées par les grandes instances du monde de l'édition, comme le CNL ou le SNE, par exemple, on peut noter que le genre de l'imaginaire, et par là la SFFF⁶³, n'est jamais clairement défini, et qu'il est très souvent associé à d'autres catégories de la littérature de genre, qui ne possèdent pourtant pas exactement les mêmes codes de récits, comme l'horreur ou le gore, pour ne prendre que ceux-ci⁶⁴.

Ainsi, si l'on reprend la définition d'Anne Besson, la catégorisation du large genre de l'imaginaire se base en grande partie sur la notion de “monde”. Cette idée qu'un univers est créé permet en effet de rapprocher des œuvres qui pourraient, sans cela, dériver très loin les unes des autres, notamment de par leurs caractéristiques structurelles au niveau du récit. Il ne

⁶² BESSON, Anne. (2016). Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire. *Les littératures de l'imaginaire*, 274, 90-97.

⁶³ Sigle regroupant les trois genres : Science-fiction, Fantasy et Fantastique.

⁶⁴ Voir le dernier Baromètres “Les Français et la lecture”, p. 30.

Cet exemple est malheureusement empreint d'ironie, puisque, d'un point de vue purement objectif, la classification établie par le CNL afin de réaliser son baromètre annuel peut être largement discutable, d'autant plus lorsque l'on se penche sur des dénominations telles que “albums de bande dessinées”, ou encore “livres d'art ou des beaux-livres illustrés de photographies”. Ces catégorisations sont loin de la réalité de ce que sont ces ouvrages, pour ne citer que ceux-ci.

s'agit pas de regrouper simplement pour créer une zone de non-lieu qui serait en définitive une sorte de “fourre-tout”, mais plutôt de comprendre en quoi cette notion complexe de “monde” serait finalement à l'origine du dialogue entre Science-fiction et Fantasy par exemple. Ces deux genres ne partagent finalement que peu d'éléments en commun si l'on se base uniquement sur le récit, sa forme, ses codes, et ce qu'il va chercher à transmettre, mais sont rassemblés sous l'égide de ce que Anne Besson appelle les “*oeuvres-monde*”. Comme elle le précise, les “mondes” construits dans les ouvrages catégorisés en littérature de l'imaginaire peuvent prendre des formes diverses, et on peut se retrouver d'un côté face au cas où un monde émerge d'un ensemble, ou, complètement à l'opposé, devant un “multivers” émergent d'un ouvrage à lui seul.

C'est à travers cette notion de monde qu'émerge tout un lexique de termes et d'expressions empruntés à la géographie, et à l'étude de ce domaine. On retrouve donc encore une fois le concept d'un *espace du livre*, que nous avons commencé à esquisser précédemment, mais qui cette fois s'étend sur l'imaginaire et la création littéraire elle-même.

Le monde en effet est davantage ou en tout cas d'abord un décor (une “géographie imaginaire” au sens que lui donne Pierre Jourde) et une encyclopédie (une “xéno-encyclopédie” en l'occurrence, pour reprendre cette fois le terme qu'emploie Richard Saint-Gelais à propos de la science-fiction) qu'une “histoire” ou même des personnages.⁶⁵

Il est intéressant qu'Anne Besson soulève ce double point, et notamment cette vision de l'œuvre incluse dans le genre de l'imaginaire qui la définit comme une “encyclopédie”. Celui-ci nous amène à nous questionner sur la quantité d'éléments nécessaires à la construction du monde, qui toutefois pourrait parfois s'avérer en “surplus”. Sans parler toutefois d'ajouts inutiles ou excessifs, nous pouvons tout de même supposer que ce ne sera pas, pour certains lecteurs, la lecture de l'intégralité de ces éléments qui leur permettrait d'apprécier leur lecture, ni le fait d'entrer dans le récit. Certes, la construction du monde est nécessaire, mais chez certains lecteurs, notamment les plus novices du genre, cette profusion ne pourrait-elle pas paraître comme étant “trop” ? Et le parallèle qu'elle réalise juste après cette citation avec le jeu de rôle est finalement d'autant plus pertinent qu'elle explique que c'est seulement le “maître du jeu” qui connaît tous les détails et tous les enjeux du monde dans lequel les joueurs vont évoluer. Ainsi, le joueur, que l'on pourrait rapprocher du lecteur, ne suppose pas avoir besoin de connaître chaque infime élément constitutif du monde pour participer à ce jeu. Un monde complexe peut donc être compris sans en connaître toutes les

⁶⁵ BESSON, Anne, *op. cit.*

clefs⁶⁶. Ainsi, un ouvrage comme *Le Seigneur des Anneaux* de J. R. R. Tolkien, devenu classique du genre, et dont l'univers est aujourd'hui considéré comme l'un des plus riches et presque fondateur du genre même de la Fantasy, pourrait devenir d'une complexité sans limites si l'on incluait chaque micro détails imaginé par l'auteur.

Si certains auteurs, comme J. K. Rowling, aujourd'hui devenue l'une des autrices les plus reconnues en littérature de l'imaginaire contemporaine, ont étoffé leur monde en publiant des ouvrages annexes à la série principale, comme *Les Animaux Fantastiques*, ou encore *Le Quidditch à travers les âges* dans son cas, Tolkien a finalement inclus au sein même du récit de longues descriptions, de la géographie ou des codes bien précis à propos de la Terre du milieu. Ces éléments rendent évidemment le récit d'autant plus prenant qu'ils permettent de véritablement plonger en son sein, de s'immerger totalement dans un monde nouveau et différent. Cependant, certains lecteurs pourraient trouver ces éléments "inutiles", ou en tout cas non-nécessaires à l'évolution de l'intrigue en tant que telle. Et si l'on se permet de jeter un regard du côté du cinéma, on constatera que dans le cas du *Seigneur des Anneaux* très précisément, on peut retrouver différentes versions de chaque opus, dont certaines ont été "amputées" de scènes pouvant largement correspondre à des descriptions de paysages écrites, qui, bien qu'apportant sans aucun doute une forme d'immersion et de contemplation très fortes, ne sont toutefois pas strictement nécessaire au déroulé, ni à la compréhension, de l'intrigue. Ne pourrait-on ainsi pas s'inspirer de cette forme d'adaptation audiovisuelle, pour la traduire dans le milieu de l'édition et dans la construction d'un livre adapté à un public en recherche d'efficacité ?

Dans sa thèse *Lectures de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*⁶⁷, Élodie Hommel se base en grande majorité sur des études et des textes traitant avant tout de la science-fiction. Elle rapproche la Fantasy de la SF afin de compléter son étude, en notifiant que le cœur de son sujet repose sur le genre de la Science-Fiction, mais que la Fantasy peut largement s'y rapprocher du fait de ses caractéristiques de récit⁶⁸. Toutefois, elle pose les bases d'une

⁶⁶ On peut d'ailleurs simplement faire le parallèle avec notre société actuelle, dans laquelle nous, être humains, évoluons, sans parfois connaître l'ensemble des tenants et aboutissants de ce qui nous entourent (dans la limite de ce qui est nécessaire, bien entendu).

⁶⁷ HOMMEL Élodie. (2018). *Lecture de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*. [Thèse de doctorat, Université de Lyon]. TEL archives ouvertes (01679661).

⁶⁸ Il est également possible ici de citer à nouveau Anne Besson, cette fois dans une publication pour la revue *Les littératures de l'imaginaires*, dans l'article "Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire", publié en 2016. En effet, celle-ci précise que si l'on se base sur les théories de Tzvetan Todorov, critique littéraire et essayiste français d'origine Bulgare, le lien entre science-fiction et fantasy se fait à cause de leur rattachement au merveilleux, bien qu'à des degrés différents. Pour Todorov, c'est le fait que l'impossible ne choque ni les

constatation intéressante : selon la plupart des analyses et autres critiques, les origines de la Fantasy remonteraient aux contes, légendes et autres récits mythologiques qui ont traversé l'histoire. Comme elle le précise, “*les critiques rapprochent parfois la fantasy des récits mythologiques de l'Antiquité, comme l'épopée de Gilgamesh, L'Illiade et L'Odyssée d'Homère, des textes sacrés comme la Bible ou le Coran, ou encore les récits merveilleux du Moyen-Âge, comme les romans arthuriens, la chanson de geste ou même les contes orientaux.*” (p. 46) Il est intéressant de constater que la quasi-totalité de ses récits traitent de la création d'un univers : le nôtre. Il serait donc tout à fait à propos de supposer que des récits, notamment de fantasy, s'inspirent de ceux qui ont pu traverser les différentes visions de l'Histoire de l'humanité⁶⁹.

Une structure narrative aussi complexe que complète

Comme présenté précédemment grâce à la théorie des “oeuvres-monde” de Anne Besson, les récits entrant dans la catégorie des littératures de l'imaginaire prennent souvent une forme textuelle particulière. À la fois de part leur qualités intrinsèques qui sous-entendent l'explicitation du milieu dans lequel vont évoluer les personnages, mais aussi grâce à une volonté de l'auteur de rendre le plus crédible possible son univers imaginaire aux yeux des lecteurs, ces œuvres sont ainsi une véritable mine d'informations en tout genre. Toutefois, entre la construction d'un récit et celle d'une encyclopédie, ne sont pas utilisés les mêmes codes, ni les mêmes méthodes. Si l'on se penche sur les caractéristiques narratologiques⁷⁰, dont le concept est d'abord théorisé par Tzvetan Todorov au début des années soixante-dix, puis étoffé par Genette par la suite⁷¹, on peut constater que ces éléments, ainsi que leur agencement dans le récit, correspondent aux éléments qui vont servir à construire et rendre crédible un univers. Qu'il s'agisse des personnages, du point de vue, de la temporalité du récit, ou encore des lieux et événements décrits, il est évident que lorsqu'un auteur construit son histoire en tant que récit imaginaire⁷², il va devoir créer toute une structure qui permettra

personnages, ni les lecteurs eux-mêmes, qui en fait des genres associables ; tous les aspects surnaturels en sont justement “naturels” et normaux.

⁶⁹ On pourrait par exemple se permettre de supposer que, finalement, le premier ouvrage de Fantastique à avoir été “édité” sous la forme qu'on connaît plus ou moins aujourd'hui serait la fameuse Bible à 42 lignes de Gutenberg. Toutefois, nous ne nous permettrons pas ici de supposer que la religion repose sur des récits extraordinaires, et entrerait donc dans ce genre, et ce afin de ne pas outrepasser les droits posés dans le cadre de ce mémoire.

⁷⁰ Ce terme est proposé pour la première fois par Tzvetan Todorov en 1969, dans son ouvrage *Grammaire du Décaméron*.

⁷¹ Dans son ouvrage *Figures III*, paru pour la première fois en 1972 aux Éditions du Seuil.

⁷² Nous utilisons ici le terme “imaginaire” en tant que contraction de l'expression “littérature de l'imaginaire”, notamment afin de faciliter la compréhension et pour éviter de rendre le propos trop lourd.

par la suite le déroulement narratif. Ce dernier, en plus d'être suffisamment clair pour le lecteur, devra donc également comprendre chacun des détails qui rendra le récit le plus immersif possible.

Toutefois, le récit imaginaire peut prendre aujourd'hui des formes parfois plus variées, voire surprenantes, le tout grâce à un système narratif que nous qualifierons de "décalé". Sans doute grâce aux libertés sous-entendues par ce genre, on peut en effet remarquer que certains auteurs se permettent de travailler sur des formes narratives moins répandues, qui leur permet notamment de donner les informations nécessaires au "worldbuilding"⁷³ et à l'immersion du lecteur. En effet, si nous nous basons par exemple sur l'ouvrage de Jay Kristoff, *L'Empire du Vampire*⁷⁴, il est possible de remarquer la présence d'une double narration qui s'imbrique, et qui permet au lecteur de rentrer dans un univers complexe selon le point de vue d'un personnage lui-même immergé dans ce monde, pour qui cet univers est tout à fait "normal". Ce récit "conté" entraîne donc une forme narrative particulière, mais dans laquelle on peut manquer d'éléments car le narrateur ne va pas forcément prendre la peine de se poser des questions sur ce que pourrait ou non comprendre un lecteur, et ne va donc pas toujours donner des indications précises. Mais le fait que cette histoire soit véritablement *racontée* à une autre personne permet de faire intervenir des questions, notamment à propos de ce qu'est prêt ou non à ne pas lire un lecteur, et s'il peut consentir à ne pas posséder toutes les clefs de l'intrigue qui se déroule sous ses yeux. Il pourrait paraître très cinématographique d'utiliser cette méthode de "non-dits", qui entraîne finalement le lecteur à construire lui-même dans les "blancs" et autres vides, des morceaux du puzzle de l'intrigue. Cette double forme de narration semble donc tout à fait pertinente à constater. En effet, on remarque ainsi que, si certains éléments ne sont pas donnés au lecteur, ou en tout cas pas de manière directe, cela n'entrave pas forcément la lecture, ni ne la rend pour autant moins fluide. Il s'agit d'un parti pris, déterminé dans ce cas par l'auteur ; mais ne pourrait-il pas être déterminé par l'éditeur, dans le respect du travail de l'auteur ? Que deviendrait la lecture dans ce cas ? Comment pourrait réagir le lecteur à cela ? Car, si l'on se penche sur les attendus liés à la narratologie, l'auteur ne peut se détacher de ce que pense le destinataire, qu'il soit immédiatement identifié lors de l'élaboration de l'œuvre ou non, et c'est peut-être là que l'éditeur vient affirmer cette importance.

⁷³ Tiré de l'anglais, le terme *worldbuilding* signifie littéralement "construction d'univers". C'est le processus par lequel l'auteur va imaginer et construire le monde dans lequel il va faire évoluer ses personnages et son intrigue, que celui-ci soit imaginaire ou non.

⁷⁴ *L'Empire du Vampire*, Jay Kristoff, 2022, Éditions DeSaxus : Paris.

Le destinataire du récit est donc un point précis sur lequel il paraît primordial de s'arrêter, afin de mieux situer les attendus sous-jacents d'un texte littéraire. En effet, il est important, à la fois en tant qu'auteur, mais aussi en tant qu'éditeur, de comprendre et d'anticiper comment va finalement être reçu un texte par son public. Et cette attention portée à la façon dont un texte va être réceptionné par un lecteur passe par une étude attentive de la forme structurelle du récit et de la narration. S'il paraît évident qu'un éditeur va en priorité choisir d'éditer un roman qui lui semble apporter quelque chose à l'effervescence littéraire actuelle, on peut toutefois se questionner sur la notion même de récit, notamment dans les genres de l'imaginaire. Dans ces derniers, les formes sont en effet multiples, et prennent souvent des libertés dans la forme que deviendront les objets textuels (comprenant ici à la fois texte mais aussi éléments iconographiques et illustratifs). Nous pouvons par exemple noter la multiplication d'éléments illustratifs qui viennent souvent se poser avant toute forme de récit textuel, mais qui permettent de s'immerger assez directement dans une histoire, comme une carte, de petits éléments illustratifs en début de chaque chapitre (le plus souvent récurrent en fonction des différentes parties du livre), ou encore des illustrations, cette fois au sein même d'un ouvrage. Ce retour à des formes plurielles du livre, notamment dans le domaine de l'imaginaire, peut ainsi nous amener à la conclusion suivante : le livre est sans cesse en pleine évolution, et il ne s'embarrasse pas des limites posées.

Si l'on s'intéresse par exemple à l'idée de frontière qu'aborde Gérard Genette dans ses théories, extraites du magazine *Communications*⁷⁵, celle-ci fait écho à la problématique de la matérialité du récit. En effet, même si, dans sa pensée, Genette traite avant tout de l'aspect littéraire et narratif du récit, et non pas de son existence en tant qu'objet textuel, il met au jour des théories qui peuvent s'appliquer à cette existence physique qui nous intéresse dans cette réflexion. Lorsqu'il aborde la notion de "non-récit", il interroge finalement ce qu'est, intrinsèquement, le "véritable" récit. Ainsi, pouvons-nous retrouver du récit ailleurs que dans ce que nous nomme le "texte" d'un ouvrage ? Ou, mieux encore, pouvons-nous produire une autre forme de récit ? Et grâce à quels moyens pouvons-nous y parvenir ? L'idée que l'image puisse être un moyen, ainsi qu'un outil (que l'on pourrait d'ailleurs qualifier en un sens de paratextuel, puisque la notion même de paratexte n'exclut en rien le côté iconographique que le terme peut revêtir), permet de se pencher en direction des paratextes, et notamment des notes.

⁷⁵GENETTE Gérard, (1966), Frontière du récit, *Communications* (8), Recherches sémiologique : l'analyse structurale du récit, 152-163.

Entre simplification du récit en réponse à la demande et définition d'un nouveau marché

Les mondes les plus “anciens”, ceux de la période d'émergence des genres de l'imaginaire, persistent, comme une couche de l'accumulation dont le caractère fondateur est en soi attirant, mais de façon fortement déformée, par le biais de signes reconnaissables mais souvent isolés, produits d'un processus de filtrage qui les aurait fait passer au crible d'un tamis de plus en plus fin.⁷⁶

D'après Anne Besson, si l'on peut retrouver une certaine et profonde complexité dans des récits fondateurs du genre, il ne reste aujourd'hui plus qu'une poignée d'éléments, qu'elle appelle “traits” et “modèles de monde”, qui restent et permettent l'émergence dudit “monde” dans le récit imaginaire. Les auteurs, cherchant sans doute à trouver un lecteur plus facilement, auraient donc pris le parti de créer des mondes simplifiés, ou en tout cas à propos desquels ils ne donneraient pas trop d'informations, afin de ne pas perdre le lecteur. Mais on peut s'interroger sur la cause de cette simplification ; serait-ce directement lié à une époque, et donc aux auteurs eux-mêmes et à leurs envies ? Ou plutôt à un lectorat, dont le besoin serait de mettre en avant de nouveaux éléments de récit, autres que descriptifs ou qui participeraient à la compréhension et à la cartographie du monde dans lequel il va naviguer ?

Un certain nombre de développements narratifs peuvent désormais être “économisés”, soit qu'ils restent à l'état implicite, reposant sur des données suffisamment communes pour être déployées par les usages individuels, soit qu'ils se trouvent confiés directement aux amateurs [...] notamment dans le secteur en plein développement de la littérature pour adolescents.⁷⁷

Comme le précise si justement une nouvelle fois Anne Besson, avec l'essor des littératures de l'imaginaire, certains schémas narratifs se sont ancrés dans les habitudes de lecture des consommateurs. On fera notamment l'économie de certains développements et de certaines descriptions, que l'on pouvait à l'origine retrouver dans certains classiques du genre déjà cité (comme *Le Seigneur des Anneaux*, pour reprendre cet exemple tout à fait parlant). En tant qu'éditeur, on coupe, on va à l'essentiel, on supprime les longueurs, on cherche l'efficacité. Toutefois, on peut se questionner sur un point : cherche-t-on réellement à chaque fois à rendre un texte efficace ? Pour quelle raison a-t-on décidé que les longueurs que l'on pouvait retrouver dans des ouvrages d'auteurs classiques comme Victor Hugo, ou Maupassant, qui tendaient d'ailleurs parfois largement vers le surnaturel dans leurs récits, étaient aujourd'hui si déplaisantes ? À l'ère de l'information rapide et de la fatigue visuelle

⁷⁶ BESSON, Anne. (2016). De l'ensemble à la totalité : l'effet de monde dans les littératures de l'imaginaire contemporaines. *Belphégor*, 14, paragr. 12.

⁷⁷ *Ibid.*

toujours plus grande de tous, ne serait-on pas finalement en train de chercher, même dans le domaine de la littérature pourtant jusque-là relativement préservé, une simplification à l'extrême pour répondre à un besoin d'être rassasié toujours plus, et toujours plus vite ? Car cette simplification du récit peut prêter à questionnement. En effet, on peut imaginer que si ce revirement a eu lieu notamment à cause des éléments que nous venons d'évoquer (fatigue visuelle, difficulté de porter une attention continue et entière sur un ouvrage, etc.), il pourrait être retourné à notre avantage si l'on se questionnait, en tant qu'éditeur, sur la forme que prennent ces éléments visuels, et sur la façon dont on peut les amener jusqu'au lecteur.

En regard de l'émergence (que l'on pourrait également qualifier d'explosion) des propositions d'ouvrages publiés dans les genres de l'imaginaire pour un public adolescent/jeune adulte (que l'on nommera plus communément "*young adult*"⁷⁸, ou "*new adult*"⁷⁹, en fonction des thématiques abordées et de leur degré de détails) sur ces dernières années, il paraît nécessaire de s'intéresser à ce nouveau marché en plein essor. En effet, si le genre de la Science-fiction est largement répandu chez la cible adulte (et notamment masculine, comme le démontre une étude réalisée par l'Observatoire de l'Imaginaire⁸⁰, dont les résultats ont été publiés en 2022), et que le genre du Fantastique l'est tout autant pour la jeunesse, on peut constater un intérêt croissant pour les littératures de l'imaginaire, et plus précisément de la Fantasy, chez la cible des adolescents/jeunes adultes. Ce marché, aux contours jusque-là laissés très flous, sans doute par manque d'une vision globale des publications possiblement jugées "intermédiaires", prend, depuis 2015-2020 notamment, une importance spectaculaire. En effet, en adressant une sorte de littérature directement à une tranche d'âge souvent délaissée, à savoir les 16-35 ans, les maisons d'éditions ont découvert là un véritable filon marketing. Gardant par exemple certaines caractéristiques de la littérature jusque-là dite "adolescente", avec notamment un récit simplifié, ou en tout cas allant droit au but, le plus souvent basé sur le ressenti et les relations entre les personnages,

⁷⁸ Nous utiliserons cette dénomination nouvelle qui entre peu à peu dans le vocabulaire éditorial actuel. Empruntée aux anglo-saxons, le terme "*young-adult*" s'adresse à une tranche de population située entre adolescent et adulte, avec des caractéristiques littéraires précises : l'âge des personnages (entre 16 et 25 ans), et des thèmes liés à cet âge (passage à l'âge adulte, construction de soi, gestion de traumatisme d'enfance, etc.), pour ne donner que les principales. Les adolescents peuvent tout à fait être la cible envisagée.

Ce terme est notamment apparu avec la création de la collection *Black Moon* chez Hachette, dans laquelle les ouvrages de Stephenie Meyer, la saga internationalement reconnue *Twilight*, ont été publiés au début des années 2000.

⁷⁹ Le terme "*new adult*" est lui aussi emprunté à la littérature anglo-saxonne, et notamment américaine. Globalement, les caractéristiques qui entourent cette catégorie sont les mêmes que pour le *youngadult*, mais en y ajoutant cette fois des descriptions détaillées de scène pouvant être jugées choquantes pour un plus jeune public (notamment de violences et de sexe). Le terme apparaît dans la sphère littéraire francophone après le confinement de 2020, pour englober une nouvelle vague de publications sortant du cadre de la simple "littérature ado".

⁸⁰ Voir calameo.com/read/0061615678078ef046723?page=1

avec en toile de fond des thématiques comme la recherche de soi, question inhérente à cet âge, ou encore une forme d'épanouissement personnel, ces nouveaux genres *young adult* et *new adult* se permettent de réaliser des écarts en redonnant à la littérature un statut avant tout lié au loisir et au plaisir.

La définition de ce nouveau segment de marché pose donc les problématiques suivantes : la littérature ne deviendrait-elle pas un pur produit mercantile, délaissant par là même le fond qu'elle transportait à l'origine : les rêves ? Cette question, si elle sous-entend que les littératures, notamment *young adult* et *new adult*, répondent en priorité aux besoins d'un marché, suppose tout de même que des auteurs entrent eux-même dans la danse. Toutefois, si les éditeurs semblent surfer sur la vague de mode qui entoure chaque nouveau sous-genre émergent, on peut tout de même se tourner plus avant sur la littérature de genre, et notamment la Fantasy. En effet, si ce genre se déploie en ce moment de manière tout à fait exponentielle, on peut remarquer que les "effets de mode" associés à celui-ci restent tout de même de courte durée, et largement liés à leur présence sur les réseaux sociaux comme TikTok et Instagram. Toujours plus, toujours plus vite, c'est finalement l'adage que l'on peut extraire du marché du livre pour jeunes adultes, sans aucun doute grâce (ou à cause) de l'essor des réseaux sociaux, et d'un besoin croissant d'être avant tout divertit, et que ce divertissement soit, surtout, le plus facile d'accès possible. De la consommation pure et dure émerge donc des sous-genres tels que la *romantasy*, le *cosy mystery*, ou encore le *dark academia*, qui viennent étoffer les possibilités narratives des genres de l'imaginaire. Pour autant, les auteurs et les éditeurs semblent rester frileux à l'idée d'établir des codes nouveaux, lorsqu'ils ne sont pas suivis par un mouvement social de masse qui permettrait de le rendre économiquement rentable. Et cette affirmation semble d'autant plus véridique dès lors que l'on s'attaque à l'aspect matériel et physique du texte, en dehors de sa forme narrative.

Ainsi, ne serait-il pas intéressant en tant qu'éditeur de trouver une sorte de nouveau système narratif, qui permettrait de respecter d'une part les désirs de l'auteur, et d'autre part de répondre à des problématiques de lecteurs (et de vente, forcément) ? Ne pourrait-on pas envisager les notes comme un système narratif à part entière ? Ou en tout cas un espace qui pourrait accueillir ce nouveau système ?

2) Le cas *Nevernight* de Jay Kristoff : analyse d'un ouvrage ovni et précurseur

Afin de mieux comprendre quels enjeux et surtout quelles évolutions peuvent finalement être extraits de la présente étude, il convient désormais de se pencher sur un cas précis publié assez récemment aux éditions De Saxus⁸¹ : l'ouvrage *Nevernight : N'oublie jamais*, de l'auteur australien Jay Kristoff. Paru en France en octobre 2020, et à l'origine publié chez Thomas Dunne Books, une maison d'édition new-yorkaise spécialisée en ouvrages contemporains et grands publics, le premier tome de cette trilogie de fantasy a vu le jour en 2016. Nous allons nous intéresser en priorité à ce tome-ci, mais chacun des deux suivants aurait également pu faire l'objet de cette même analyse. Initialement introduit en France grâce aux éditions Bragelonne, Jay Kristoff est un auteur de science-fiction-fantasy dont le nom n'est aujourd'hui plus inconnu pour les lecteurs de ces genres. Notamment auteur de la série *Illuminae*, écrit à quatre mains avec l'autrice, elle aussi australienne, Amie Kaufman, sur laquelle nous reviendrons un peu plus tard, Jay Kristoff est un habitué des pas de côté littéraires, pour ne pas dire parfois de sauts dans un vide relatif. En effet, dans la saga *Illuminae*, il explosait déjà les codes établis de la littérature dont le lecteur a l'habitude, en proposant, avec Amie Kaufman, une forme narrative purement hybride à leurs lecteurs. À base d'extraits de caméra vidéo, de compte-rendus d'enquête, de retranscription d'entretiens, entre autres, cette série s'inscrit dans le genre de la science-fiction et peut notamment être rapprochée d'ouvrages plus anciens, comme *La Horde du Contrevent*, d'Alain Damasio. Publié pour la première fois en 2004 chez La Volte⁸², Alain Damasio avait déjà mis en place dans son ouvrage une nouvelle forme narrative qui commençait à questionner, et pouvait même tout à fait déstabiliser, le lecteur. En effet, si l'on suit dans ce cas chaque personnage de la Horde dans une alternance de point de vue, chacun possède un système de narration très particulier, propre à lui-même. La lecture en est donc puissamment immersive, comme elle peut également sembler laborieuse. À l'image de ceux qu'il suit, le lecteur va donc devoir chercher les informations, ou simplement décider de se laisser guider, sans forcément chercher à s'accrocher à des habitudes de lecture.

Ainsi, à la suite de Damasio, Jay Kristoff s'inscrit dans cette volonté, peu évidente pour un auteur souhaitant gagner sa vie, de dépasser les codes établis. D'abord avec *Illuminae* et son univers de science-fiction, ou plus exactement encore inscrit dans le sous-genre du

⁸¹ Maison d'édition indépendante française créée en 2018 par Sam Souibgui, spécialisée dans la traduction d'ouvrages ayant une coloration majoritairement imaginaire, avec une petite inclinaison récente pour la fantasy en particulier.

⁸² Maison d'édition indépendante française créée en 2004 par MATHIAS ECHENAY, spécialisée en littératures de l'imaginaire.

“*space-opera*”⁸³, il va donc se frotter aux formes que peuvent prendre les récits dans le genre de la Fantasy, cette fois, en questionnant toujours les formes de narrativités, et par là les formes purement graphiques que peuvent prendre ces éléments. Par quels moyens a-t-il réussi à apporter de la nouveauté dans le récit imaginaire ? Quelles sont les clefs pour une compréhension efficiente du texte et de l'intrigue ? Et quels sont, précisément, les rôles des paratextes, et plus précisément encore des notes ?

Nevernight : quand les lames de Mia Corvere atteignent le lecteur en plein cœur... ou presque ?⁸⁴

Fille d'un renégat dont la rébellion a avorté, Mia Crovere a réchappé de justesse à l'extermination des siens. Livrée à elle-même, elle erre dans une ville bâtie sur les ossements d'un dieu mort, traquée par le Sénat et les anciens camarades de son père. À seize ans, elle va devenir l'une des apprentis du groupe d'assassins le plus dangereux de toute la République : l'Église rouge. Dans cette institution où les trahisons et les confrontations violentes sont monnaie courante, l'échec est puni de mort. Mais si elle survit à son initiation, elle fera partie des élus de Notre-Dame du Saint-Meurtre et se rapprochera un peu plus de son unique raison de vivre : la vengeance.⁸⁵

Ce résumé est celui présent en quatrième de couverture de la version poche, comme de la version grand format de ce livre. S'il laisse présumer un roman de Fantasy dans toute sa splendeur, à base de conflits meurtriers, externes et internes, il ne suppose en aucun cas de la forme que va prendre la narration en elle-même. En effet, aucune mention n'est faite de la seconde couche de narration qui vient se poser sur la première : celle d'un narrateur externe qui vient guider le lecteur, et ce dès le tout début du roman, et ce avant même que celui-ci n'ait réellement commencé.

Avec une bonne couche de “*dark academia*”⁸⁶ sur une tartine de meurtres et autres traditions sanglantes, le tout saupoudré d'une bonne pincée de huis clos à l'arrière goût médiévalo-fantastique, ce premier tome signe avec panache le départ d'une trilogie de fantasy jeune-adulte. Avec un humour décalé, et une double forme narrative qui l'est tout autant, Jay

⁸³ Sous-genre de la Science-fiction, le *space opera* est attribué à un récit d'aventure qui se passe dans un cadre géopolitique complexe, la plupart étant en lien avec l'espace d'une façon ou d'une autre (conquête spatiale, guerres intergalactiques...).

⁸⁴ À moins qu'il ne s'agisse de celles de notre narrateur principal ?

⁸⁵ KRISTOFF, Jay, *Nevernight : N'oublie jamais*, 2021, J'ai Lu (poche) : Paris, quatrième de couverture.

⁸⁶ Littéralement “école sombre”, cette expression issue de l'anglais englobe un sous-genre littéraire, à la croisée entre le fantastique et la littérature contemporaine, dans lequel plane une forte aura de mystère, franchement ou non associé à de la magie. On peut citer comme exemples entrant dans cette “catégorie” des ouvrages comme *Le Cercle des poètes disparus* de Nancy H. Kleinbaum (1991), *La Neuvième Maison*, de Leigh Bardugo (2019), ou encore *Le Maître des illusions*, de Dona Tartt (1992).

Kristoff vient titiller notre âme de lecteur de fantasy juste comme il faut. S'inspirant sans aucun doute d'Alain Damasio, comme nous avons pu le souligner dans l'introduction de cette sous-partie, qu'il ne le sache ou pas, il vient enfoncer les portes du genre en donnant au public exactement ce qu'il recherche... Même si cela ne convainc pas tout le monde. En effet, si l'auteur exploite les codes établis de la Fantasy adulte, certains lecteurs se sont retrouvés légèrement perdus devant la densité que pouvait représenter l'ouvrage. Et pour cause : entre descriptions détaillées utilisant des termes inventés aux sonorités étranges et parfois dissonantes ("*Elle se tenait sur l'Épine dorsale, en surplomb du forum – de l'ossacré scintillait à ses pieds*" (p. 35), "*les Dweymeris avaient la peau foncée, ainsi qu'une taille généralement bien supérieure à celle de l'Itreyen moyen.*" (p. 43), "*Le plus grand des trois soleils est un globe rouge déchaîné baptisé Saan. [...] Le deuxième soleil est appelé Saai. [...] Le troisième soleil est Shiih.*" (p. 46-47)), langage cru ("*Les gens se chient souvent dessus lorsqu'ils trépassent.*" (p.15), "*Elle pénétra sans un mot dans la piscine ; du sang chaud et épais s'insinua entre ses orteils.*" (p. 338) "*quatre montagnes d'abats et de puanteur, qui crachaient de la viande fraîche dans les assiettes des riches et chiaient leurs restes dans la baie*" (p. 341)) et autres jeux de mots ("*la non-nuit*" (p.47), "*Sept tours après l'arrivée de Mia à Dernier Espoir*" (p. 72)) destinés à créer une véritable ambiance, et surtout à immerger le lecteur dans un univers bien spécifique, Jay Kristoff montre bien qu'il maîtrise les différents attendus du genre. Mais, comme c'est souvent le cas, il ne lésine pas avec ces éléments descriptifs, qui peuvent parfois prendre une large part du récit, bien qu'ils relèvent de la pure nécessité. Pour reprendre une nouvelle fois les mots de Anne Besson, précédemment cités : "*Le monde en effet est davantage ou en tout cas d'abord un décor*", et c'est précisément ce que nous montre ici Jay Kristoff. Il utilise, à la manière des maîtres et maîtresses du genre, comme J. R. R. Tolkien, auteur du *Seigneur des Anneaux*, G. R. R. Martin, auteur de la saga *Le Trône de Fer*, ou encore Ursula K. Le Guin, avec *Le Sorcier de Terremer*, Robin Hobb, avec *L'Assassin Royal*, ou *Les Aventuriers de la mer*, voire même Brandon Sanderson et son très connu *Empire Ultime*, un vocabulaire soigneusement étudié et cohérent avec son univers, mais qui peut paraître parfois obscur pour certains lecteurs et lectrices tant qu'ils n'ont pas commencé à découvrir celui-ci.

Pour autant, malgré les difficultés inhérentes à l'ouvrage dans la quête de son lectorat cible, *Nevernight* a su trouver son public. Il a été difficile de trouver des informations relatives au nombre de vente, aussi nous ne pourrions nous appuyer que sur des statistiques assez informelles, qui se basent entre autres sur le nombre d'avis de lecteurs sur les plateformes et autres réseaux sociaux de lecture, mais qui représentent finalement un lieu de

statistiques assez intéressantes. Sur Booknode, par exemple, réseau social français de lecture plébiscité par la communauté francophone, on peut noter près de 1 500 avis lecteur, et plus du double des utilisateurs l'auraient ajouté dans leurs catégories "envies" ou "PAL". Goodreads, plateforme de lecture anglophone cette fois, faisant partie des numéros uns du marché des réseaux sociaux de lecture, comptabilise quant à elle un total de plus de 88 000 avis sur cet ouvrage, toutes langues confondues. Ce livre, publié pour la première fois en anglais en 2016, aura donc été lu par près de 100 000 lecteurs, si l'on se base uniquement sur ces sources. Toutefois, il est évident qu'elles peuvent difficilement représenter la réalité de la vie de cet ouvrage, puisque tous les lecteurs ne possèdent, ni ne pensent à utiliser ces applications à chacune de leurs lectures.

Toujours est-il que, si l'on se penche sur la note moyenne que cet ouvrage peut obtenir, on tombe tout de même sur un bon 4,25/5 (en se basant sur les notes données sur Goodreads). Certes, donner une note à un ouvrage est un acte purement subjectif dans ce cas, mais il nous aide toutefois à démontrer que l'ouvrage *Nevernight* de Jay Kristoff fut largement apprécié par ses lecteurs, malgré qu'il ne puisse, évidemment, pas convenir à tous. Et c'est d'ailleurs en cela qu'il est important de préciser que le public concerné par cet ouvrage est majoritairement adulte, ou jeune-adulte, si on souhaite abaisser très légèrement la limite d'âge. En effet, l'auteur lui-même précise que cet ouvrage n'est pas à lire en dessous de seize ans, notamment pour les thèmes abordés, et les TW, ou "*Trigger Warning*"⁸⁷ que l'on peut y retrouver, qui ne sont pas adaptés à un public catégorisé comme "jeunesse". Quelle est donc la différence entre les attendus du genre, si l'on s'intéresse de près à son public cible ? Comment différencier les éléments clefs qui permettent de véritablement créer une distinction, nécessaire lors de la vente et des opérations marketing qui entourent la sortie de ce genre de livres ?

Comme établi précédemment, les littératures de l'imaginaire, et majoritairement avec le genre de la Fantasy, sont en grande partie apparues pour une cible "jeunesse". En effet,

⁸⁷ Terme emprunté à la littérature anglo-saxonne, signifiant littéralement "contenus pouvant choquer". Aujourd'hui, la pratique d'indiquer les TW en début d'ouvrage, voire même de les inscrire sur les couvertures des ouvrages, se fait de plus en plus fréquente. À l'heure où les catégories littéraires se confondent ("adolescent", "young-adult", "new-adult", "adulte", etc.), il paraît de plus en plus important de catégoriser les sujets pouvant porter atteinte à la sensibilité et à l'intégrité d'un lecteur, qui peut finalement varier non plus seulement en fonction de son âge, mais aussi en rapport avec son vécu en lui-même, ainsi que les traumatismes qu'il aura pu traverser par le passé, et les sujets qui seront considérés comme "sensibles" pour lui. Cette pratique est tout à fait pertinente et très intéressante, bien que pas encore largement diffusée, notamment dans la littérature pour adulte, puisque l'on considère qu'une personne jugée "adulte" selon des critères sociaux peut plus ou moins "tout voir", et surtout "tout encaisser", encore aujourd'hui.

comme le décrit Anne Besson dans son article “Aux frontières du réel : les genres de l’imaginaire” :

La fantasy, genre né au milieu du XIX^e siècle anglais mais prenant appui sur les plus anciennes traditions mythologiques et folkloriques pour construire ses mondes enchantés, s’inscrit tout naturellement dans la continuité de cette association entre enfance et merveille.⁸⁸

Ce sont donc bien des thèmes que l’on considérait reliés à l’enfance et aux rêves, inhérents à cet âge, et que l’on ne pouvait s’accorder que dans sa jeunesse, qui ont amené à l’émergence de ce genre. Pourtant, on peut constater aujourd’hui une nette cassure entre les publications destinées à des publics d’âge différents. Outre la nécessité d’une simplification, considérée comme nécessaire en littérature dite “jeunesse” et “adolescente”, comme nous avons pu le démontrer, il existe aussi une véritable aura du genre de la Science-fiction, qui vient assombrir les possibilités de lectures accordées à la Fantasy. En effet, considéré comme un genre plus “pertinent”, ou en tout cas presque comme une “vraie littérature”, qu’il est convenable de lire à l’âge adulte car demandant un apport intellectuel fort (notamment en lien avec des aspects technologiques, mais aussi souvent politiques, qui font partie de la construction du récit), la Science-fiction oppose à la Fantasy un récit souvent considéré comme plus complexe. Pourtant, si on regarde les avis reçus par *Nevernight*, pour garder cet exemple, on se rend compte qu’en dehors des thèmes et des descriptions de scènes de violences et de sexe explicite, c’est avant tout la complexité du récit, du monde et de ce que Jay Kristoff a construit qui est largement foisonnant de détails et peut paraître à certains lecteurs légèrement indigestes. D’autant plus lorsque l’on est habitué à un récit simplifié, qui va plus droit à l’essentiel...

De la carte aux notes : émergence d’une double narration qui s’inscrit dans l’espace du texte

Si, dans *Nouveau discours du récit*, la notion clé est le seuil, c’est d’une « distance qui n’est ni dans le temps ni dans l’espace » qu’il s’agit dans *Figures III*. Ce seuil ne concerne que certains récits : ceux qui en enchâssent un deuxième ; en revanche, la distance est caractéristique de tout récit qu’il soit premier ou second : l’acte narratif producteur se situe à un autre niveau que l’événement raconté.⁸⁹

⁸⁸ BESSON, Anne, (2016), Aux frontières du réel : les genres de l’imaginaire, *Les littératures de l’imaginaire*, 274, 90-97, p. 94.

⁸⁹ HERMAN, Jan, (2005), De la narratologie à la génétique textuelle : l’enseignement des liminaires, in : Luc Fraisse éd., *L’histoire littéraire à l’aube du XXI^e siècle: Controverses et consensus* (pp. 563-578), Presses Universitaires de France : Paris, paragr. 1

Si l'on se penche désormais sur la forme du livre, et notamment sur l'agencement des éléments paratextuels qui le composent, il est possible de faire un constat assez saisissant. Comme dans bon nombre d'ouvrages de Fantasy, et parfois de même de Fantastique, on retrouve dans les premières pages, ou pages dites "liminaires", des représentations graphiques du monde dans lequel les personnages que l'on va suivre vont évoluer : des cartes. Présentes au nombre de deux dans le cas de cet ouvrage, le lecteur va donc se retrouver immédiatement plongé dans l'imaginaire de l'auteur grâce à celles-ci, avant même d'avoir eu accès à un quelconque autre élément relevant purement de la matière textuelle. Ceci à l'exception, bien entendu, des deux pages de titre très standard dans la mise en forme du roman en général, et d'une toute première page qui ici nous propose un proverbe, dont on comprendra quand la lecture aura commencé qu'il est extrait du *worldbuilding*. Cette utilisation des pages liminaires est tout à fait habituelle dans le genre de la Fantasy. En effet, il est tout à fait impensable et indiscutable de supprimer ces éléments iconographiques qui permettent au lecteur de se retrouver plus facilement dans le nouveau monde créé par l'auteur. Qui n'aura jamais étudié avec précision une carte posée en début de roman, pour mieux se faire une idée des déplacements réalisés par le héros ou l'héroïne dont on suit les aventures, et ce avec un réel plaisir ?

Ainsi, la toute première réelle matière textuelle que le lecteur va retrouver, dans le cas de *Nevernight*, peut en quelque sorte être qualifiée d'introduction au récit (nommée "*Caveat Emptor*", littéralement "Que l'acheteur soit vigilant"⁹⁰). Rédigée à la première personne du singulier, s'adressant directement au lecteur, et l'impliquant ainsi avec un ton direct, assez sarcastique, dans le récit, cette sorte de mise-en-bouche vient avertir le lecteur du contenu de ce qui va suivre :

Les gens se chient souvent dessus lorsqu'ils trépassent.

Leurs muscles se relâchent, leur âme se libère, et tout le reste... s'échappe. Malgré l'amour que leur public porte à la mort, les dramaturges font rarement mention de cette réalité. Quand le héros rend son dernier soupir dans les bras de l'héroïne, ils n'attirent pas l'attention sur la tache qui apparaît sur ses collants ni sur la puanteur qui fait pleurer sa dame lorsqu'elle se penche pour son baiser d'adieu.

Prenez cela pour un avertissement, ô, chers amis : sachez que votre narrateur ne partage pas cette retenue. Et si les réalités désagréables d'un bain de sang liquéfient le contenu de vos intestins, sachez aussi que ces pages parlent d'une fille qui était au meurtre ce que les maestro sont à la musique. Qui faisait aux fins heureuses ce qu'une lame de scie fait à la peau.

⁹⁰ Visiblement, ce terme est importé du domaine du droit.

Elle même est morte, à présent – des mots susceptibles d'arracher un grand sourire au juste comme au méchant. Notre héroïne a péri en laissant derrière elle une république en cendres ; une ville de ponts et d'os gisant au fond de la mer. Et pourtant je suis sûr qu'elle trouverait un moyen de me tuer si elle savait que j'ai mis ces mots par écrit. Qu'elle m'ouvrirait le ventre et donnerait mes entrailles à l'Obscurité affamée. Il me semble pourtant nécessaire d'essayer de séparer le vrai du faux dans ce qu'on raconte à son sujet.

Et qui mieux que moi pour le faire, moi qui la connaissait si intimement ?

On l'appelait la Fille Pâle. Ou la Faiseuse de roi. Ou la Corneille. Mais on ne l'appelait pas, le plus souvent. C'était une tueuse de tueurs, dont la fin n'est connue que de la déesse et de moi-même. Et toutes ces morts, lui avaient-elles valu la gloire ou l'infamie ? Je n'ai jamais pu faire la différence entre les deux, il me faut l'avouer. Mais bon, je n'ai jamais vu les choses comme vous les voyez.

Je n'ai jamais vraiment vécu dans le monde qui est le vôtre.

Elle non plus, à vrai dire.

Et c'est sans doute pour cela que je l'aimais.⁹¹

C'est ainsi grâce à l'utilisation d'un point de vue interne du narrateur que le lecteur va entrer dans le récit de Jay Kristoff. Pour reprendre les mots de Ève-Marie Halba dans l'ouvrage *Petit manuel de stylistique*⁹² : «*Le narrateur raconte une histoire qui le touche personnellement, il est l'un des acteurs du récit dont il a vécu de l'intérieur les événements*». Dans le cas de *Nevernight*, ce premier narrateur que l'on va rencontrer nous donne d'ores et déjà l'ambiance dans laquelle le lecteur va être plongé : il s'adresse directement au lecteur en le prenant à partie, et il se sent directement concerné par ce qui va suivre. On n'en sait que peu sur ce narrateur, hormis qu'il a connu intimement la personne qui va être élevée au rang de personnage principal du récit. Pourtant, lorsque l'on tourne les pages, et que l'on entre dans la première partie de l'ouvrage («*Livre 1 : Quand tout n'est que sang*»), puis dans le tout premier chapitre («*Premières fois*»), on se rend compte que le système narratif a complètement changé. On passe sur un narrateur «principal» (sous-entendu «celui du texte principalement mis en avant») beaucoup plus distancié, qui reste au point de vue interne, mais passe de la première personne à la troisième : on entre cette fois dans l'histoire grâce à l'héroïne que l'on va suivre, Mia. Et c'est là qu'un phénomène étrange se met en place : le premier narrateur, la première rencontre qu'avait fait le lecteur, semble revenir dialoguer avec le second, cette fois non plus dans le texte «principal»... mais bien dans les notes.

C'est donc grâce à cette parade paratextuelle que Jay Kristoff vient imbriquer non pas une mais bien deux narrations absolument distinctes l'une dans l'autre, mais complètement imbriquées l'une dans l'autre, pour créer l'ouvrage ovni qu'est finalement devenu *Nevernight*. C'est à la page 38, dès le deuxième chapitre, que la toute première note apparaît :

⁹¹ KRISTOFF, Jay, *Nevernight : N'oublie jamais*, 2021, J'ai Lu (poche) : Paris, p. 15-16.

⁹² HALBA, Ève-Marie, *Petit manuel de stylistique*, 2008, Éd. Duculot : Louvain (Belgique).

“Elle ne savait pas encore comment écouter. Un classique, chez vous autres.”. Il n’est pas difficile de comprendre qu’à travers elle, c’est le retour du narrateur que l’on avait précédemment rencontré, avant de rentrer dans le récit à proprement parler. Il s’adresse à nous de manière directe, comme s’il venait nous raconter cette histoire en y ajoutant parfois des petits commentaires personnels de son cru, qu’il jugeait, selon lui, importants, nécessaires, ou simplement qu’il en avait envie. Les notes s’étalent donc, durant l’intégralité de l’ouvrage, sur l’ensemble du récit. Si certaines viennent apporter des éléments de description très précis, notamment sur l’univers dans lequel évolue Mia (“*L’un des six exemplaires encore de ce monde. Pliènes fut brûlé en 27 AR avec toutes les copies connues de son oeuvre, dans une conflagration brièvement baptisée “la Plus Brillante des Lumières [...].”* p. 45 ; “*Les pièces de monnaie de la République se présentaient sous trois formes : les moins communes étaient en cuivre, les cadettes en fer, et les plus précieuses en or. Ces dernières s’avéraient aussi rares qu’un collecteur d’impôts sympathique [...].”* p. 66 ; “*La devise de la légion Luminatii, chers amis. “La Lumière vaincra.”*” p. 80 ; “*Le semaine itreyenne compte sept tours, un pour chaque fille d’Aa, et un pour chacun de ses trois yeux.*” p. 270), d’autres vont plutôt venir questionner le lecteur (“*Certaines personnes sont douées pour tout gâcher, pas vrai ?*” p. 169 ; “*Quand à savoir ce qu’il advint du couteau bien-aimé du garçon, les paris restent ouverts...*” p. 634), s’attrister, se réjouir, et réagir avec lui au récit principal (“*Oh, pas mal. Ça vous met l’eau à la bouche, non ?*” p. 75 ; “*Oh, arrêtez de ricaner et grandissez un peu.*” p. 90 ; “*Ce n’était pas de la boue, hélas.*” p. 125), ou encore simplement donner un avis ou un détail sur les événements décrits (“*Aucun arc-en-ciel n’était présent dans la pièce à ce moment-là.*” p. 69 ; “*Oh, regardez, il y a du bon en elle ! Que les violons s’éveiiiiillent.*” p. 74 ; “*Le cheval, pas le capitaine.*” p. 96 ; “*Plus de couilles que de cervelle, chers amis. Plus de couilles que de cervelle.*” p. 174 ; “*Infiniment, remarquablement, incroyablement incorrect.*” p. 198), et la liste est (très) longue.

Il peut également être intéressant de noter que la fréquence des notes, si elle est relativement élevée sur la première moitié du livre, finit par devenir moins régulière, laissant parfois plusieurs dizaines de pages sans s’y inviter, comme entre les pages 507 et 588 par exemple, ou encore entre les pages 675 et 773, au milieu desquelles on ne retrouvera qu’une seule et unique note de bas de page, qui représente par ailleurs l’ultime note que l’on retrouvera dans l’ouvrage : “*Je me rends compte qu’il n’existe pas de mot pour décrire le bruit que fait un chameau. Les chiens aboient, les lions rugissent, les ivrognes marmonnent. / Mais les chameaux, par les abîmes, qu’est-ce qu’ils font ?*” (p. 727). Ainsi, comme il a commencé, puis jalonné tout le roman, le narrateur “secondaire-mais-finalement-principal”

revient pour clôturer l'ouvrage avec une nouvelle "conclusion", qu'il aura cette fois appelée "*Dicta Ultima*", ou littéralement "Dit le dernier" :

J'imagine qu'à présent, vous pensez la connaître.

La femme qu'on appelait parfois la Fille Pâle. Ou la Faiseuse de roi. Ou la Corneille. La fille qui était au meurtre ce que les maestros sont à la musique. Qui faisait aux fins heureuses ce qu'une lame de scie fait à la peau.

À présent regardez les ruines qu'elle a laissées dans son sillage. Une pâle lumière scintille sur les eaux qui ont englouti une cité de ponts et d'ossements. Les cendres de la République dansent dans l'obscurité au-dessus de votre tête. Fixez sans mot dire le ciel brisé, goûtez le fer sur votre langue, écoutez les vents solitaires murmurer son nom comme s'ils la connaissaient eux aussi.

Pensez-vous que cela le ferait rire, ou pleurer, de voir le monde que sa main a créé ?

Croyez-vous qu'elle *savait* qu'on en arriverait là ?

La connaissez-vous un tant soit peu ?

Pas encore, petits mortels. Elle garde toujours bien des secrets.

Mais, après tout, il y a trois parties dans cette histoire.

La naissance, la vie et la mort.

Alors prenez ma main.

Fermez les yeux.

Et accompagnez-moi.⁹³

Cette impression d'avoir comme enrobé le récit principal afin de le rendre d'autant plus appréciable, et de le faire devenir encore *plus* que ce qu'il n'aurait été, simplement "solitaire", permet ainsi de s'interroger sur la possibilité d'utiliser les notes dans le cadre de la littérature. Ne serait-ce pas là un moyen d'apporter une nouvelle forme de légèreté à des récits pouvant s'avérer parfois très durs, en plus d'être d'une complexité importante ? Mais ces éléments pourraient-ils être appréciés ? Comment réagirait un public à l'utilisation de notes, s'ils étaient prévenus, et qu'il achetait son ouvrage en toute connaissance de cause ?

Vers une évolution de la forme littéraire du roman imaginaire ?

Si certains lecteurs ont pu être, au départ, légèrement déstabilisés par l'apparition de ces éléments paratextuels peu courant en littérature ("*J'ai détesté l'écriture au début. J'étais tellement ennuyée par toutes les notes de bas de page et les mots étranges. Mais ensuite, c'est devenu de mieux en mieux et à la fin, j'ai adoré.*"⁹⁴), "*On a besoin de s'habituer aux notes de bas de page mais ça m'a juste aidée à entrer plus profondément dans le monde et je ne*

⁹³ KRISTOFF, Jay, *op. cit.*, p. 775.

⁹⁴ "I hated the writing in the beginning. I was so annoyed by all the footnotes and strange words. But then it got better and better and in the end I loved it."; avis laissé par @Jessi H. Vojsk, sur l'application Goodreads, le 28 décembre 2019.

voudrais pas qu'elles ne soient plus là.”⁹⁵), ceux-ci ont finalement su trouver leur place dans la narration mise en place par Jay Kristoff. Ainsi, un grand nombre d’avis, récupérés sur l’application Goodreads notamment, mettent en avant l’existence de nombreux éléments dissimulés dans le texte (“*hidden surprises*”). On peut largement supposer qu’ils évoquent là les notes de bas de pages insérées par Jay Kristoff à intervalle plus ou moins régulier, et également de taille plus ou moins importantes, et qui finalement ont su générer de l’attrait, voire même intriguer le lecteur durant son expérience de lecture : “*Il y avait de petits indices ici et là et relier les points était si amusant et époustouflant à la fois*”⁹⁶, “*C’était vraiment bien et j’ai surtout aimé les notes de bas de page parce que c’était des histoires très colorées avec un narrateur sarcastique qui nous racontait l’affaire. Ne passez pas à côté des notes de bas de page (Vous voyez ? Combien de fois dirais-je cela ? Jamais.). Les notes de bas de page sont délicieuses.*”⁹⁷. Car il s’agit bien d’une *expérience* de lecture qui se crée dans ce livre au travers de ces paratextes au ton mordant que nous apporte Jay Kristoff. Comme on peut le voir sur certaines pages (104, 106, 111, 153, 180, 343 par exemple) l’auteur se donne la liberté d’écrire de très larges paragraphes, qui viennent parfois prendre le pas en terme de quantité sur le texte jugé “principal”. Si dans le cas présent, notre étude se base notamment sur l’ouvrage en format poche, pour des raisons purement financières⁹⁸ il peut toutefois être intéressant de comparer l’encombrement de la page sur le format broché (ou “*paperback*” grand format), qui est relativement similaire. En effet, le changement de taille pour le corps du texte et les notes entraîne un encombrement plutôt proportionnel à celui que l’on étudie dans la version livre de poche.

Ainsi, si certains ont pu trouver ce nouveau format plutôt intéressant :

De même, les notes de bas de page disséminées tout au long de l'histoire permettent à Kristoff de raconter des anecdotes qui élargissent encore l'univers. Il s'agit d'informations qui ne sont pas nécessairement essentielles à l'histoire et qui peuvent être ignorées si on le souhaite, mais Kristoff parvient à les rendre suffisamment légères et drôles pour qu'elles valent la peine d'être lues. Il a le don de faire passer sa voix narrative à un ton plus jovial au cours de ces notes de bas de page, les faisant passer d'information purement documentaire à de courtes

⁹⁵ “The footnotes need some getting used to but it just made me deeper into the world and wouldn’t want them no to be there new.”; avis laissé par @Emily, sur l’application Goodreads, le 3 mars 2019)

⁹⁶ “There were little hints in here and there and connecting the dots was so fun and mind-blowing at the same time”; avis laissée par @A, sur Goodreads, le 24 octobre 2020.

⁹⁷ “It was really good and I actually loved the footnotes the best because they were extremely colorful stories with a snarky narrator telling us the deal. Don’t skip over the footnotes (see? how often would I say that? never.). The footnotes are delightful.”; avis laissé par @Jilly, sur la plateforme Goodreads, le 10 mai 2017.

⁹⁸ Actuellement, les formats hardbacks “collector” sont trouvables sur le marché de la seconde main pour la minimale et modique somme de 150 euros. Et encore, il s’agit là du prix le moins élevé qui a pu être trouvé lors de mes propres recherches afin de pouvoir réaliser un comparatif sur des formats différents. Nous conviendrons donc qu’il n’y aura malheureusement pas de parallèle avec ce format précis dans cette étude.

histoires allant de rois déchus à des boissons alcoolisées qui valent la peine d'être lues pour la vie supplémentaire qu'elles ajoutent au monde.⁹⁹

d'autres semblent tout au moins assez mitigé et tout à fait déstabilisé par cet apport paratextuel auctorial :

Qu'est-ce que c'est que ces putains de notes de bas de page, MES AMIS ?

Non, je veux dire sérieusement... regardez ça :

Qu'est-ce que c'est que ça ?

Si le ton étrange et le style de narration ne suffisaient pas, l'ajout de notes de bas de page qui non seulement brisaient les quatre appels mais me donnaient l'impression d'osciller entre la lecture pour le PLAISIR et la lecture d'un manuel pour le NON PLAISIR n'a pas arrangé les choses, c'est certain.

Ajoutez à cela le fait que Jay Kristoff a construit la majorité de son monde par le biais de ces notes de bas de page, ce que j'ai trouvé... eh bien, je ne sais pas exactement ce que j'ai trouvé.

Paresseux ?

Ennuyeux ?

Je ne me sens pas à l'aise pour dire l'une ou l'autre de ces choses, parce que même si c'était bizarre, on pouvait voir que Kristoff travaillait comme un fou.

Je sais juste que je n'ai pas aimé.¹⁰⁰

Comme on peut le voir dans ce commentaire, laissé avec une note générale de trois étoiles sur cinq sur la plateforme Goodreads, entre autres éléments décrivant pour quelles raisons la lectrice n'avait pas été convaincue par ce récit, certains lecteurs ont été profondément perturbé par la forme qu'il a pu prendre, et notamment la double narration que nous venons de présenter. Comme nous l'avons fait émerger précédemment, certains lecteurs semblent donc très attachés aux codes de la littérature qu'ils jugent être "classiques" et "normaux". Ils sont habitués à obtenir ce qu'ils souhaitent sans être bousculés par la forme que peut prendre le texte littéraire, finalement peut-être encore plus dans la littérature de

⁹⁹ "Similarly, the footnotes that are dispersed throughout the story allow Kristoff to tell anecdotal stories that expand the world event further. It's information that is not necessarily critical to the story and could be skipped if one so chose, but Kristoff manages to keep them light and funny enough to make them worth reading. He has a real knack for shifting his narrative voice to a more jovial tone during these footnotes, elevating them from infodumps to short stories ranging from fallen kings or alcoholic beverages that are well worth the effort for the added life they add to the world." ; avis laissé par Bentley Bookbastion.net, sur la plateforme Goodreads, le 21 juin 2019.

¹⁰⁰ "What the fuck with the footnotes, GENTLEFRIENDS ? /No, I mean seriously...look at this: /What fresh hell is this ? / If th odd tone and the narration style wasn't enough, adding footnotes that not only broke the four call but made me feel like I was oscillating between reading for FUN and reading a textbook for NOT FUN did not help matters any, that's for sure. / Add to that fact that Jay Kristoff did the majority of his world building via these footnotes, which I found to be...well, I'm not exactly sure what I found to be. / Lazy ? / Boring ? / I don't feel comfortable saying either of these things, cause even though it was weird, you could tell Kristoff worked his ass off. / I just know I didn't love it." ; avis laissé par @Val Shameless Handmaiden, sur le site Goodreads, le 25 mai 2020.

genre. Et, pour abonder dans ce sens, les éditeurs participent à cela en éditant majoritairement des ouvrages qui pourront convenir à ces attentes.

La consommation structure non seulement les sociétés, mais aussi la vie de chacun au quotidien. Observer le consommateur, imaginer les nouvelles tendances, innover en proposant des services adaptés à l'évolution des comportements... Tout cela impose d'acquérir une vraie connaissance de toutes les facettes de la consommation.¹⁰¹

Si cette citation est extraite d'un ouvrage traitant non plus spécifiquement de la littérature, mais bien des évolutions qu'ont pu connaître les *imaginaires* au cours de l'Histoire, notamment grâce aux évolutions qui ont pu émerger, elle s'applique toutefois très bien au présent cas. En effet, puisque l'on considère que le livre est, finalement, un objet marchand (bien que cela puisse être jugé triste), il entre tout à fait dans l'idée que défend l'auteur. Comme nous l'avons précisé, les "effets de mode" ont une réelle importance sur les productions, et on l'observe aujourd'hui. Ainsi, la "*tendance*", comme l'énonce Patrice Duchemin, prend largement sa place dans la production littéraire, ainsi que dans les ouvrages finalement choisis, ô privilège, pour être édités, et donc d'une certaine façon "validés" par des maisons d'édition¹⁰². Si l'on confronte donc cette idée que les nouveautés, les innovations littéraires, continuent encore et encore d'émerger, et ne vont cesser de le faire, à certains avis que nous venons d'extraire à propos de l'ouvrage de Jay Kristoff, plusieurs interrogations émergent. N'est ce pas à cause de ce besoin de casser les codes pré-établis, et trop étriés, de la littérature "habituelle", classique, que l'imaginaire est venu prendre une place dans la littérature ? Justement en vue de dépasser les limites de l'existant ? Alors, pour quelle raison le lecteur s'accroche-t-il désormais à une forme si définie et codifiée, dans un genre qui prône, à juste titre, une certaine liberté d'imagination des auteurs et lecteurs ? Il est assez évident que le livre et ses formes, d'autant plus après l'émergence, et aujourd'hui l'acceptation, de la forme numérique de celui-ci, ne vont cesser d'évoluer et de changer, de modifier et réinventer les codes qui viennent plus ou moins "s'établir" pour une période de son histoire. Et les genres de l'imaginaire peuvent, de part l'histoire de leur évolution, prendre une part encore plus importante dans ces évolutions.

¹⁰¹ DUCHEMIN, Patrice, *Le pouvoir des imaginaires, 1001 initiatives pour révolutionner la consommation*, 2018, Éd. Arkhe : Paris, p. 11.

¹⁰² Malgré qu'aucun exemple réel ne vienne appuyer ce commentaire, nous conviendrons que la publication associée à une maison d'édition est bien souvent mieux considérée que l'autoédition, encore aujourd'hui, et malgré certains abus que l'on peut constater à ce niveau. Certaines maisons d'édition, pourtant installées, ont en effet pu se montrer totalement irrespectueuses des droits des auteurs, et nous citerons par exemple des maisons d'éditions telle que Alliance Magique, ou encore Frison-Roche Belles Lettres, dont la faillite récente a provoqué de véritables problèmes de rémunération ou de diffusion des ouvrages, notamment.

Ainsi, le narrateur des notes chez Jay Kristoff prend vie, et transforme finalement ce lieu paratextuel en discours que l'on pourrait rapprocher de la théâtralité. Mais, qu'advierait-il si l'on envisageait, ne serait-ce qu'un instant, de développer un nouveau type d'interaction d'ordre formel, entre texte et paratexte ? Pourrait-on l'intégrer dans le cadre précis et marginalisé du genre de la fantasy pour un public au-delà de l'adolescence, en recherche à la fois d'un récit complexe mais aussi de la possibilité d'une lecture plaisir qui se déroule très simplement dans un même temps ?

3) De la théorie de la réception à la prescription de lecture : les multiples devenirs de la littérature de genre

Fantasy pour adulte VS Fantasy jeunesse : s'autoriser à déborder

Déconseillé aux moins de seize ans, cet ouvrage porte avec lui les traces des envies de Jay Kristoff de déplacer, voire chambouler, les codes narratifs dans les littératures de l'imaginaire, comme nous avons pu le constater. Genre extrêmement codifié, comme la plupart de celles que l'on catégorise comme "littératures de genre", à savoir les genres littéraires n'étant pas considérés comme de la littérature "blanche", la Fantasy est largement attachée à ses codes propres, qui permettent d'ailleurs de la définir en tant que telle. Pourtant, il est facile de se questionner sur les différences existant au sein même de ce genre. En effet, c'est à travers l'étude précédemment citée menée par l'Observatoire de l'Imaginaire, menée en 2021 et publiée en 2022, encore une fois sur son public, que nous pouvons commencer à poser des catégorisations différentes. L'âge, tout d'abord, est un véritable facteur de différenciation ; comme nous pouvons le voir dans l'étude, la proportion majoritaire ayant répondu à ce sondage correspond à une tranche d'âge située entre 20 et 49 ans, avec une plus grande proportion de femmes (57,6 %) que d'hommes (39,7 %) ¹⁰³. Selon l'étude, les hommes lisent nettement plus de Science-fiction, là où les femmes vont préférer la Fantasy. Une hypothèse à avancer à ce propos repose notamment sur la valorisation de la lecture de SF, qui est souvent considéré comme un genre plutôt complexe, et demandant des capacités d'analyse et une culture, notamment scientifique, politique et socio-économique, forte ¹⁰⁴. Le

¹⁰³ À noter qu'une proportion de 2,7 % se situe dans le spectre de la non-binarité selon ce sondage.

¹⁰⁴ Toutefois, l'hypothèse faite ici ne se base évidemment pas sur la réalité des capacités de lecture différentes chez l'homme ou chez la femme. Il s'agit de faire une supposition quant à la considération que la lecture "pour le plaisir", et déconnectée d'une forme de réalisme ne serait pas "assez bien" pour être consommée par des lecteurs qui se considèrent comme tout à fait "au-dessus" de cela. Mais cette remarque, tout à fait personnelle, n'a malheureusement pas de fondement sociologique.

genre de la Fantasy, quant à lui, est toujours entouré d'une certaine aura de "féérique", qui peut, encore aujourd'hui, être assimilée à la jeunesse, comme l'énonce justement Anne Besson :

La fantasy, genre né au milieu du XIXe siècle anglais mais prenant appui sur les plus anciennes traditions mythologiques et folkloriques pour construire ses mondes enchantés, s'inscrit tout naturellement dans la continuité de cette association entre enfance et merveille.¹⁰⁵

Il s'agirait donc de l'étiquette "merveilleux", qui rebuterait un lectorat masculin, et dans les tranches d'âge plus avancé ? Largement associé à l'enfance avec Lewis Carroll et son *Alice aux Pays des merveilles*, ou encore Lyman Frank Baum, avec *Le Magicien d'Oz*, par exemple, dont les ouvrages représentent les premières publications qualifiables de "littérature de l'imaginaire", ce genre serait associé à une sorte de futilité que ces lectrices (en majorité donc) réfutent largement. Et cette idée d'un amoindrissement intellectuel est finalement largement partagée par toutes les littératures de l'*imaginaire*. Dans son article, "Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire", Anne Besson commence en effet par jeter les bases d'un questionnement majeur lié à celles-ci : l'utilisation du terme "imaginaire" pour décrire cette catégorie. Elle soulève en effet que toute œuvre de fiction, par opposition à la littérature jugée plus documentaire, est forcément de l'ordre de l'"imaginaire". Cette remarque nous permet d'appuyer un fait à propos de la définition de cette forme de littérature, que nous avons déjà eu l'occasion de soulever : rien n'est très bien défini, et les limites qui entourent cette catégorie sont souvent très floues et peu précises. "Pourquoi ?" semble être une question légitime, et l'embryon de réponse que propose Anne Besson en définissant ces genres comme "*populaires*" semble être assez parlant. En effet, la littérature française, de par son histoire propre, suppose une grande qualité, et par là parfois une position légèrement élitiste, notamment vis-a-vis de ce qui est défini comme la "vraie" littérature. On peut donc supposer que le genre de la Science-fiction, qui passe par ailleurs souvent pour un genre inclassable, et dont les lecteurs se targuent souvent de ne pas lire de l'imaginaire mais bien de la science, ne fait pas exception dans ce côté sélectif et dépréciateur.

Pourtant, la Fantasy pour ces "jeunes adultes" semble être en plein essor, comme nous avons pu le démontrer, et comme le souligne également l'étude du Comptoir de l'Imaginaire. Selon Anne Besson, l'explication de ce bouleversement est assez évident :

¹⁰⁵ BESSON, Anne. (2016). Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire. *Les littératures de l'imaginaire*, 274, p. 94.

L'identification même de ce secteur, sa visibilité, en a à son tour favorisé l'essor, synonyme de meilleure "segmentation du marché" – ce qui constitue un des principaux fondements de l'optimisation des ventes en marketing.¹⁰⁶

Finalement pointé du doigt pour ses qualités, le genre de la Fantasy connaît donc en ce moment un nouveau souffle, chargé à la fois des attentes des lecteurs, de la volonté marchande de l'éditeur, mais aussi d'un désir de liberté de création de la part des auteurs eux-mêmes. Auparavant destiné à un public en grande partie lié à la jeunesse, son déploiement s'exporte désormais sur d'autres classes d'âges. Comme le précise toujours Anne Besson :

Le tournant des XX-XXI^e siècles a donc eu pour particularité, non pas de "découvrir" le public des genres de l'imaginaire, mais de l'élargir infiniment en rapprochant des destinataires précédemment distincts : jusqu'alors, les jeunes lisaient (parfois) des livres pour adultes ; désormais, les adultes dévorent en toute impunité des livres pour les jeunes, et cela suffit pour remettre en cause l'équilibre global du marché éditorial mondial.¹⁰⁷

La limite devient donc relativement floue sur la cible de ces ouvrages, et on le retrouve d'autant plus avec l'émergence des catégorisations que nous avons pu mettre en avant (*young/new adult*). Pourtant, elle reste encore un genre souvent mal considéré, ou très largement critiqué, puisque ce genre est considéré comme "simpliste". La question que l'on peut soulever une nouvelle fois reste ainsi un simple "pourquoi ?"¹⁰⁸. Comment est donc reçu ce genre, encore vu comme n'étant pas de la "vraie littérature", et plus du "divertissement" qu'un moyen de faire grandir la capacité de réflexion que l'on alloue souvent aux grands lecteurs ? Selon Anne Besson, le public ciblé par le genre de la fantasy est à double battant : d'un côté, la littérature possédant une forte notion de morale et des "parcours allégoriques" duquel le lecteur doit avant tout tirer un enseignement ; et de l'autre une littérature plus liée à l'"évasion", à l'au-delà de la réalité, avec ces "autres mondes" bien caractérisés qui le permettent. En comparaison, et comme le démontre également l'étude de l'Observatoire de l'Imaginaire, la SF est très marginalisée de la littérature destinée à la jeunesse. En effet, Anne Besson présente la confusion de ce genre comme un vecteur de non-différenciation, notamment aux origines de l'émergence du genre ; et il faudra attendre le XXI^e siècle pour voir apparaître des ouvrages comme deux des sagas, mondialement reconnues aujourd'hui, *Hunger Games*, *Le Labyrinthe* ou *Divergente*, qui ont permis de faire émerger un classement

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 96.

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 95-96.

¹⁰⁸ Et oui... encore.

un peu mieux défini. C'est dans la définition du genre du Fantastique qu'Anne Besson rejoint celle liée au folklore horrifique, bien qu'aujourd'hui, ce dernier puisse établir un sous-genre, voire un genre à part entière.

On notera ainsi que les auteurs qui se sont précédemment autorisés à faire bouger les limites de la littérature de genre ont finalement permis l'émergence de nouvelles formes narratives associées à ces récits. L'aspect très codifié et très figé n'est donc pas plus une barrière imposée par les éditeurs en fonction d'une "ère" littéraire que par les lecteurs eux-mêmes.

Pour un texte en mouvement : la prescription littéraire

Comme l'expose Wolfgang Iser dans ses théories sur la phénoménologie de la lecture¹⁰⁹, un texte littéraire n'est pas une entité figée et clairement définie, mais un véritable évènement en perpétuel mouvement. Il serait tout à fait aberrant de supposer qu'un texte arrive à la fin de sa vie lorsqu'il est inscrit, *encre* autant qu'ancré, imprimé dans un ouvrage, et existant pour l'éternité. En effet, remarques mise à part sur le fait que l'éternité est une notion tout à fait relative, un texte continue son existence propre au travers de plusieurs facteurs : sa sortie, et sa vie en librairie, en tant qu'objet physique, les diverses rééditions, avec changements, modifications et adaptations de maquette, ainsi que, de façon évidente, le *lecteur*.

Si l'on s'intéresse donc désormais à cette partie de la chaîne du livre, c'est au travers de la notion de prescription que nous allons dérouler notre réflexion. Dans l'article "De la prescription : comment le livre vient au lecteur", publié dans le magazine *Communication & langages*, en 2014, Sylvie Ducat et Maria Pourchet commencent par énoncer les faits prouvant l'importance d'étudier les phénomènes de prescriptions de la lecture. Écrit près de dix ans auparavant, on pourrait supposer que les évolutions ont été nombreuses depuis. Mais si l'on regarde avec attention la réalité de ceux-ci pour eux-mêmes, la constatation est simple : qu'il s'agisse d'une plateforme ou d'une autre, les évolutions restent indubitablement similaires, et d'autant plus "*au moment où l'hyperchoix et la pléthore éditoriale rendent plus crucial l'impératif de signaler et recommander*"¹¹⁰. Elles expliquent notamment que cette notion "*d'hyperchoix*" est irrémédiablement liée à la difficulté du lecteur à se repérer au

¹⁰⁹ ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, 1985, Éd. P. Mardaga : Bruxelles.

¹¹⁰ DUCAS, Sylvie, POURCHET, Maria, (2014), De la prescription : comment le livre vient au lecteur, *Communication & langages*, 179, 21-31.

milieu de ce que l'on pourrait qualifier de “fouillis” le nombre grandissant de sorties éditoriales. Ce besoin de créer des points d'attaches, sur lesquels il va pouvoir compter, et qu'il jugera digne de confiance, est définitivement la base de cette idée de prescription. Comment agir et prescrire, entre nouveauté et fond ? C'est là la question fondamentale que souhaitent mettre en avant Sylvie Ducas et Maria Pourchet, et qui va également nous intéresser. Les multiples vies du livre, s'ajoutant au développement indécent du marché du livre (et de la culture), notamment au travers de divers formats, pose de nombreuses questions d'ordre marketing. Comment faire apparaître un ouvrage parmi les autres ? Comment redonner un souffle à un nouvel ouvrage ? Que faire pour tenter de glisser un ouvrage en direction d'un nouveau public ? Comment ouvrir un genre à de nouveaux lecteurs, novices de celui-ci ? Car si les prescripteurs (dans le cas de cet article : bibliothécaire ou du libraire) souhaitent avant tout être les plus pointus possible dans leur travail, ils doivent faire face à cette masse de nouvelles propositions littéraires, tout en évitant toutefois d’*“exclure de la réflexion la nécessaire redéfinition de l'oeuvre littéraire”*¹¹¹.

Conduire le lecteur à l'acte d'achat, en proposant à la fois un objet mais aussi un contenu, c'est ainsi tout l'enjeu qui nous intéresse. En questionnant la notion même de prescriptions, les autrices vont poser la question suivante : *“La prescription est-elle à entendre comme recommandation, injonction, information, distinction, sélection, commentaire, désignation d'une valeur, avis partagé ?”*¹¹². C'est donc grâce à ces propositions de synonymes, de définitions, que l'on peut faire basculer cette réflexion en direction de l'importance prise par les réseaux sociaux aujourd'hui. Qu'ils soient spécialisés dans le domaine littéraire (Goodreads, Booknode...), ou non (Youtube, Instagram, TikTok, devenus par appropriation de la sphère littéraire : Booktube, Bookstagram et Booktok), nous rejoignons ainsi l'idée que les effets de “modes” que nous avons présentés précédemment ont une réelle importance dans la prescription littéraire. Il est également évident que le premier confinement de 2020 a eu un très large impact sur cette transition, puisque libraires et bibliothécaires ne pouvaient malheureusement pas assurer ce rôle qui était le leur à l'origine. La prescription est ainsi devenue aussi plurielle et polyforme qu'il existe d'avis et de façons de mettre en avant un ouvrage, et ce pour autant de lecteurs et de sensibilités. Comme les autrices le mettent en avant :

La plupart des prescripteurs jadis “consacrés” et “consacrants” (le critique, l'académicien, le journaliste, l'enseignant, l'universitaire, l'auteur lui-même) souffriraient d'un déficit de

¹¹¹ *Ibid*, 21-31.

¹¹² *Ibid*, 21-31.

légitimité et notent, sans surprise, que certaines catégories de lecteurs leur préféreraient des formes plus créatives et participatives de recommandation.

Ce qu'elles nomment “blogueurs”, dans le cadre de l'étude située temporellement en 2014, peut ainsi largement se resituer au niveau des réseaux sociaux aujourd'hui. On peut donc constater une très grande participation des lecteurs eux-mêmes dans l'acte prescriptif désormais, grâce à l'utilisation des plateformes précédemment citées. Mais le fait de devenir un prescripteur reconnu, dont les conseils auront plus de valeur, passe sans aucun doute par une façon très particulière de mettre le livre en avant. La qualité visuelle d'un ouvrage prend en effet tout son sens dès lors que l'on va s'intéresser à ce domaine, et qu'on souhaite entrer dans un aspect créatif et lié à la “beauté” du livre, aussi subjective soit celle-ci. Le retour vers l'intérêt pour la forme du livre peut donc s'expliquer par cette multiplication des prescripteurs “amateurs” (qui par ailleurs pourront finalement développer une véritable expertise, justement en pratiquant le conseil, exactement à la mesure d'un libraire.¹¹³) qui vont chercher à mettre en valeur un ouvrage. Car, après tout, peut-on réellement juger la valeur d'un conseil simplement sur l'aura intellectuelle de la personne qui le délivrera ? Un autre argument intéressant proposé dans cette analyse est celui de la recommandation “autoritaire” : là où le critique littéraire fait figure de conseil très strict, les lecteurs semblent avoir besoin de sortir de ce cadre, pour aller vers une lecture “plaisir”, qui pourra leur apporter autant qu'une lecture jugée “utile”. Et cette idée de proposer des recommandations *profanes* rejoint finalement en grande partie les genres de l'imaginaire, qui étaient également considérés comme des littératures “profanes”, ou en tout cas largement populaires, bien que ce soit en fin de compte bien le lecteur qui semble maître des évolutions littéraires actuelles, et notamment formelles.

Vers la définition d'un nouveau marché : réception du livre pour sa forme

Ainsi, si nous avons pu démontrer jusque là l'importance que peut revêtir le style narratif dans la reconnaissance du genre de la Fantasy, notamment dans la littérature *young* et *new adult*, et également que le lecteur (devenu finalement acteur-prescripteur) participe aux phénomènes de mode que l'on peut étudier en littérature (notamment en littérature de genre aujourd'hui) il conviendra de se pencher sur un point essentiel laissé jusque là légèrement en

¹¹³ À noter également qu'aujourd'hui, libraires comme éditeurs réalisent de nombreux partenariats avec ces influenceurs littéraires, visant justement à étendre leur plan marketing, et ce afin d'augmenter le nombre des ventes, ce qui semble fonctionner.

survol : la *forme* et la *matérialité* d'un récit, et la façon dont il est *reçu*. Concernant les diverses théories de réception ayant été précédemment réalisées, la grande majorité se base avant tout sur l'expérience du texte en tant que récit, et non du texte en tant que matière. Dans l'analyse extraite de l'article "La problématique du lecteur et de la réception", dans lequel Rosmarin Heidenreich remet en perspective certaines théories de théoriciens comme Wolfgang Iser ou encore Hans Robert Jauss, elle explique qu'un lecteur va ajouter au texte, lors de sa lecture, son regard chargé de son bagage propre, notamment de ses lectures antérieures. Et, si l'on peut largement associer ces idées à la théorie de l'intertextualité de Genette, et qu'il est primordial de comprendre la façon dont un lecteur va pouvoir interagir avec un texte, il est également nécessaire de ne pas dissocier le fond de la forme qu'il va prendre.

Ainsi, la notion, extraite de cette réflexion, qui va nous intéresser le plus ici est celle des "*blancs*". En reprenant les mots de Wolfgang Iser, Heidenreich souligne que ce sont ces *creux*, ces non-dits du texte, qui vont permettre au lecteur de construire sa propre version de l'œuvre. Cela sous-entendrait finalement qu'un texte n'a pas besoin de préciser chacun des détails sur de nombreux paragraphes, et donc que l'efficacité d'un texte pouvait être liée à ce que le lecteur parvient à composer, imaginer, dans ces moments de "vide". Cette idée peut tout à fait être reliée à l'analyse que nous avons pu faire de l'œuvre de Jay Kristoff, *Nevernight*. En effet, certains éléments, qui avaient été jugés très largement secondaires par l'auteur, et somme toute pas absolument nécessaires à la construction de l'histoire dans l'imaginaire du lecteur, ont été placés par lui dans un nouvel espace : celui de la note. Car si ce sont finalement ces "*discontinuités textuelles*" qui engendrent l'indétermination" et "*stimulent l'activité de représentation du lecteur*"¹¹⁴ comme le souligne Heidenreich, alors on peut tout à fait transposer cette idée à la *déconstruction matérielle* d'un texte jugé complexe. Et cela peut être réalisé d'autant plus dans les littératures de l'imaginaire, et notamment la Fantasy, qui a recours à un grand nombre de descriptions afin de recréer un univers entier dans l'esprit du lecteur. Car, si l'on supposait supprimer ces éléments paratextuel de l'ouvrage de Jay Kristoff, ne se retrouverait-on pas en fait avec des "*blancs*", des creux à remplir, qui pourraient finalement manquer au lecteur ? Et c'est ainsi que l'on se retrouverait finalement face à une nouvelle forme, prenant matériellement une place jusque-là plus ou moins invisible, car si bien mélangée au récit que le lecteur n'a pu jusqu'ici que ressentir une intuition quant à son existence. Lui apporter une matérialité, comme l'a fait

¹¹⁴ ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture*, p. 111, in HEIDENREICH, Rosmarin, (1989), La problématique du lecteur et de la réception, *Cahier de recherche sociologique*, (12), 77-89.

Kristoff, ne fait que leur donner une existence visuelle, là où l'on ne faisait jusque là que supposer leur implication dans le récit.

Toutefois, une autre composante entre en ligne de compte, et va nous intéresser dans cette idée de la matérialité du récit et de son évolution au travers du temps : il s'agit de l'évolution des formats du livre. Cette légère dérive de la page nous permettra de mieux comprendre en quoi cette analyse nous amène vers une proposition de projet qui souhaite apporter une solution novatrice qui pourrait être difficile à valider par les lecteurs, au premier abord. Comme nous l'avons vu précédemment, la beauté du livre est aujourd'hui un des principaux éléments marketing qui entoure la réception de ce dernier. En effet, il est possible de constater un changement dans l'objet qu'est le livre, et la façon dont le récit va être "enrobé" pour attirer le lecteur, et provoquer l'acte d'achat. Cette évolution de paradigme retrouve finalement une forme délaissée par le passé, par manque de praticité et pour des questions tout à la fois de coût, mais aussi à cause d'une volonté de casser avec des traditions anciennes¹¹⁵. En effet, on peut constater depuis quelques années un vent de renouveau qui a apporté un véritable nouveau souffle au livre "hardback". Finitions soigneuses, qualité de reliure, jaspage toujours plus complexe, pages de gardes illustrées, retour parfois des illustrations insérées au sein même du récit à la manière des enluminures moyenâgeuses : les maisons d'éditions font une beauté au livre papier.

Serait-ce dû à l'essor du format numérique ? La question est légitime, mais il ne semble pas que cet avis soit partagé. Si l'on se tourne en direction de la littérature anglo-saxonne, et notamment des publications nord-américaines, cette forme du livre est celle qui est la plus largement répandue en tant que première publication d'un ouvrage, et ce dans la grande majorité des genres. L'adaptation, par la suite, en format dit "paperback", n'est qu'une déclinaison éditée lorsque l'ouvrage aura été largement vendu, et souvent encensé par la critique d'une façon ou d'une autre. On constate donc au travers des publications sur les trois dernières années un renouveau de ce format dans les publications françaises¹¹⁶, à la différence que l'acte d'achat ne sera pas uniquement lié à la beauté du livre, mais aussi à sa rareté. La qualité de ces livres en fait donc des objets jugés collectibles, au tirage souvent très limité : on peut par-là observer l'émergence d'une nouvelle façon de consommer le livre. Désormais davantage acheté pour ses qualités physiques, avant même de connaître le

¹¹⁵ SORDET, Yann. *Histoire du livre et de l'édition*. 2021. Éd. Albin Michel : Paris.

¹¹⁶ Voir des maisons d'éditions comme De Saxus, Bragelonne, Lumen, Milan, etc. qui recouvrent donc autant de maisons indépendantes que de filiales de grands groupes éditoriaux, qui surfent finalement sur la vague apporté notamment en 2019 par la maison De Saxus, importatrice de best-sellers nord-américain pour la grande majorité de ses publications.

contenu, c'est la volonté de beauté qui aujourd'hui enfonce les portes de la littérature. Toutefois, cette forme reste seulement plébiscitée par la littérature de genre, et notamment l'imaginaire. On peut donc supposer, avec ce retour à une forme plus qualitative du livre, que l'intérêt pour les lecteurs de ce genre repose à la fois sur la qualité narrative, et sur la qualité du design global et formel du livre. Finalement, il est paraît intéressant de noter que la plupart des éléments, précédemment cités, qui font replonger le livre papier vers une tradition mise de côté depuis plusieurs décennies, sont finalement considérés eux-même comme des paratextes, et que leur réapparition pourrait tout à fait rendre logique le renouveau que l'on souhaite apporter aux notes.

La forme du livre prend donc désormais toute son importance dans la caractérisation des littératures de l'imaginaire. À la fois dans la façon dont va être reçu un texte, mais aussi dans l'aspect marchand qui entoure la commercialisation du livre en tant qu'objet, parfois devenu même "de convoitise". L'acheteur va finalement apprécier un livre pour davantage que son récit, et cherche aujourd'hui des formes à la fois rassurantes, mais aussi nouvelles et qualitatives, comme nous avons pu le démontrer. Qu'il soit ou non conscient de cette importance, l'objet de consommation qu'est devenu le livre, lié à la pléthore de publications se déversant sur le marché actuel, attire le lecteur pour ce qu'il peut transmettre, à la fois à lui, mais aussi à ceux qui l'entourent. Et qu'il cherche ou non à fermer les yeux sur l'instrumentalisation qui est faite du livre, l'éditeur doit finalement être celui qui va jouer avec les sens du lecteur pour créer un pont entre lui et l'auteur, et ce pont prend la forme qui nous intéresse : celle du livre.

Il est donc également intéressant de penser qu'en effet, tous les éléments de paratexte sont tellement visibles que l'acheteur, puis le lecteur, ne les verra que s'il décide d'avoir besoin de ceux-ci. Dans le cas où il n'en ressent pas le besoin, il n'aura aucun intérêt à "voir" ces éléments, et ne cherchera qu'à se laisser guider par eux (publicité, illustrations, typographies originales, etc.). Il se laissera certes guider par ceux-ci et naviguera au milieu de ce courant qu'auront créé progressivement l'auteur, l'éditeur et toutes les personnes ayant une importance dans la création et la mise au jour du livre. Concernant les notes des bas de page précisément, on peut donc imaginer la même réflexion ; si l'on décide de lire ces éléments, qui ne sont pas "nécessaires" au déroulement de l'intrigue principale, mais qui apportent certes des détails et des éléments qui rendent le récit plus complexe et plus immersif, d'une certaine façon, il n'en reste pas moins qu'il s'agit d'un choix de la part du lecteur. Car la sensation d'être "obligé" de lire n'est finalement rien de plus qu'un biais psychologique qui

ne peut pas être réellement pris en compte (ou en tout cas qui, si on le prend en compte, ne peut pas revêtir une trop grande importance) dans cette réflexion, supposément.

Ainsi, sans le lecteur, le texte aurait-il vraiment une réelle “existence” ? Ne serait-ce pas la réception qui fait l'existence d'une œuvre littéraire ? Envisager le récit comme simplement un ensemble de signes n'ayant de sens que pour l'auteur ne serait pas juste, puisque l'on écrit toujours pour proposer cette lecture à l'*autre*. Et c'est bien cet autre qui va déterminer la façon dont va être présenté un récit, à la fois dans sa forme purement conceptuelle, au niveau du sens qu'il transporte, mais aussi de sa *forme matérielle*.

III. Rendre un texte accessible : importance du regard graphique

Si l'on envisage effectivement une page comme un espace de construction, dans lequel il convient de penser et de structurer chacun des éléments (textuel et paratextuel) que l'on va y faire entrer, il devient impossible de passer à côté de l'importance du design graphique et de la réflexion menée lors de l'établissement de la maquette. En effet, si ces éléments existent de manières solidaires et se répondent, ils possèdent aussi et avant tout une fonction intrinsèque et propre à leurs qualités qui leur confère une existence propre. Ainsi, une note, "de bas de page" ou non¹¹⁷, possède, de par sa définition même, une qualité qui ne sera propre qu'à elle : elle se doit d'être utilisée, selon les convenances et habitudes les plus courantes, comme un lieu où vont se déployer des éléments tels que les sources, références et autres arguments, critiques ou commentaires, que l'auteur va souhaiter extraire du texte. Mais pourquoi extraire ces éléments, qui marquent la preuve, d'une part de la validité d'un texte (plus les références seront importantes et validées, plus le texte paraîtra étayé et scientifiquement valable), mais aussi de sa complexité et de sa richesse ? La première réponse à cette question reste évidente : il s'agit de rendre digeste la lecture d'ouvrages souvent jugés "complexes", en tout cas pour des lecteurs non-informés sur le sujet traité, et ce notamment dans le milieu de la recherche universitaire ou des sciences, dures autant qu'humaines. Toutefois, certains supposent l'espace créé par de la note (de bas de page) comme un second lieu d'expression, où l'on pourrait exprimer des choses que l'on ne se permettrait justement pas, dans le cadre de l'écriture d'un texte principal qui se devrait d'être plus lisse, car supposément plus important.

C'est donc dans l'importance de la revalorisation de ces éléments de paratexte que sont les notes, au potentiel largement sous-estimé, que va s'étendre cette dernière partie. Comme le souligne Genette, les paratextes sont des éléments absolument nécessaires dans la construction du livre, et d'autant plus lorsque l'on destine son texte à un lecteur. Ainsi, s'il s'agit avant tout d'amener le livre jusqu'au lecteur, ou plus simplement l'objet jusqu'au consommateur, si l'on se place sur le plan purement marchand, c'est également la prise en charge du texte, du récit, du fond, pour le délivrer au lecteur, qui prend toute son importance. La question principale de cette analyse est donc bien de déterminer une nouvelle façon d'amener le lecteur en direction de la volonté de l'auteur, de son univers, de son intention

¹¹⁷ On a déjà établi que la note "de bas de page" est une dénomination étroitement liée aux domaines scientifiques, et notamment de vulgarisation et de recherche, mais qui ne s'applique pas dès lors qu'un designer, qui cherche à questionner la forme du texte en fonction du fond, mais aussi de sa réception, devient l'un des acteurs de la mise en forme d'un ouvrage.

profonde, et de créer une réaction chez son lecteur. Car, si un texte est, selon Umberto Eco, un ensemble de signes qui se répondent, et qui vont recréer un univers grâce au sens qu'ils emportent avec eux, il s'agit également d'un pur et simple ensemble de caractères, déterminés par des évolutions successives, qui auront été mis bout à bout dans le but de créer un espace lisible par un *autre* que l'auteur.

1) L'utilisation de la note pour "désencombrer" un texte parfois jugé indigeste

Pour une version désencombrée mais pas simplifiée

Si l'on reprend l'exemple très parlant du *Seigneur des Anneaux* de Tolkien, monstrueux classique du genre de la Fantasy, aujourd'hui quasiment considéré au même titre que le sont les ouvrages de Maupassant ou Zola par exemple, on peut se rendre compte que les avis le concernant divergent énormément. Entre les lecteurs ayant commencé à découvrir la Fantasy grâce à cette œuvre, et ceux pour qui la complexité a été un facteur d'abandon, tous sont finalement d'accord sur un point précis : cette histoire est titanesque. À la fois du point de vue du monde mis en place, pour sa complexité, pour son degré de détail impressionnant, mais aussi pour la longueur que peuvent prendre certains passages descriptifs, s'étalant parfois sur plusieurs *pages*. Certains ouvrages sont donc finalement desservis par leurs qualités primaires, et leur attendue complexité chez certains lecteurs peut devenir un très grand frein pour d'autres. Mais, pourquoi vouloir élargir la cible d'un ouvrage, puisque c'est justement celle-ci qui permet de trouver les meilleures solutions marketing qui vont aider à la vente d'un livre ? Ne serait-ce pas déqualifier un texte, le dénaturer, que de souhaiter le morceler ? Et si, comme le disent Michaël Bourgatte et Daniel Jacobi dans leur article à propos du devenir des concepts de Gérard Genette, "*toute création s'adresse à un public et les lecteurs qui font l'œuvre ne font ni plus ni moins qu'en constituer la réception*"¹¹⁸, alors ne serait-ce finalement mentir au lecteur que de morceler un texte déjà existant ?

C'est donc bien le souhait d'élargir le public lecteur cible qui va guider cette hypothèse : ne pourrait-on pas déterminer un moyen de "désencombrer" un texte, sans pour autant lui faire perdre la saveur que l'auteur a su y intégrer ? On pourrait se questionner sur la valeur de cette hypothèse, puisque le terme "désencombrer" pourrait porter avec lui la

¹¹⁸ BOURGATTE Michaël & JACOBI Daniel, Le devenir des concepts de Gérard Genette dans la recherche en communication, *Communication & langages*, numéro 202 (avril 2019), pages 39 à 48, paragr. 8.

simplification du récit, et donc un agissement, dans ce cas-ci *a posteriori*, sur une oeuvre dont les droits moraux seraient inhérents à celle-ci, notamment le droit à l'intégrité de l'oeuvre, qui empêcherait toutes modifications trop significatives d'une oeuvre. Également, en dehors de considérations purement juridiques, toucher à un texte pose des questions d'ordre éthique, et s'entendre récrier par des lecteurs, auteurs, et toutes personnes ayant un attrait de près ou de loin pour la littérature n'est sans aucun doute pas le but de cette tentative. Ainsi, l'intérêt n'est en fait pas tant de simplifier un texte, mais bien de le *désencombrer*. Tout au contraire d'ouvrages d'étude que l'on prescrit aux adolescents lorsqu'ils se mettent notamment à découvrir des récits classiques, comme par exemples *Les Misérables* de Victor Hugo, dont il existe aujourd'hui plusieurs versions (le texte étant tombé dans le domaine public), le concept que nous tentons d'étendre est celui d'une certaine *facilitation*. Facilitation d'accès, facilitation de compréhension, facilité de lecture, et donc : facilité d'achat.

Cette volonté de retranscrire des classiques littéraires, et de leur donner un nouveau souffle, n'est pas sans rappeler le travail de la maison d'édition britannique Hesperus Press. Fondée en 2001, cette maison tente de remettre en avant des oeuvres classiques de la littérature anglo-saxonne, mais pas que. Leur but est simple : remettre au goût du jour des textes parfois devenus grands oubliés des fonds de librairies. Comme l'explique Alessandro Gallenzi dans un article pour le magazine en ligne *The Bookseller*, en avril dernier : "*L'édition et le packaging de classiques tombés dans le domaine public peuvent constituer une stratégie astucieuse sur le plan financier, mais uniquement si les éditeurs sont en mesure d'apporter une valeur ajoutée au produit*"¹¹⁹. Il s'agit bien là d'une volonté de rendre accessible à un nouveau public des ouvrages qui ont pu avoir leur heure de gloire, mais qui parviennent difficilement, aujourd'hui, à être à nouveau découverts, alors qu'ils représentent toute une partie d'un genre, parfois. Ainsi, dans l'idée de s'adapter aux attentes des lecteurs aujourd'hui, cette maison d'édition propose de publier des textes revus et nettoyés typographiquement, voire ré-adaptés.

Chaque livre est l'enfant de son époque et, pour qu'il parle à un public contemporain, il doit être réinventé. La typographie obsolète doit être éliminée, les erreurs d'impression corrigées, l'orthographe et la ponctuation modernisées et normalisées, les références contextuelles et les citations entièrement annotées. Le texte qui fait le plus autorité doit être établi et suivi, et toute variante significative doit être mentionnée. La mise en page ne doit pas être simplement copiée, mais améliorée, en tenant compte des limites de l'ancienne imprimerie à caractères

¹¹⁹ "Publishing and packaging out-of-copyright classics can be a shrewd strategy financially—but only if publishers are able to add value to the product.", dans l'article "Back to the Future", (2023, 19 avril), *The Bookseller*, en ligne.

mobiles et de la sophistication des logiciels de composition modernes. La couverture, en termes de conception et de finition, doit être attrayante et de qualité, et les valeurs de production, du papier à la reliure, doivent être aussi élevées que possible.¹²⁰

Il ne s'agit donc pas tant d'édulcorer un texte, ni de l'adapter à son époque au niveau de certaines thématiques, comme on peut par exemple le voir avec l'anciennement *Dix petits nègres* d'Agatha Christie, devenu *Ils étaient dix* en 2020, mais bien de lui redonner une nouvelle existence, pour un public différent de celui qu'il aura pu trouver lors de sa sortie, par exemple. “On oublie que l'édition classique consiste le plus souvent à redécouvrir l'œuvre d'un auteur”¹²¹, souligne Alessandro Gallenzi dans son article, et rien ne paraît plus réaliste dans le cas présent.

Ce ne sont donc pas les classiques abrégés dont nous souhaitons rapprocher notre propos, car, *in fine*, ces versions sont destinées pour la majeure partie d'entre elles à un public relativement jeune. Or ce n'est pas la direction que nous prenons dans cette étude, puisque nous souhaitons ici plutôt comprendre comment il serait possible de mettre à profit des éléments paratextuel en vue de rendre un texte visuellement moins indigeste ; l'intérêt n'est aucunement de réaliser une abréviation de ces textes, mais plutôt de donner une possibilité de choix au lecteur. De la même façon que certaines œuvres cinématographiques peuvent ainsi avoir une version longue et une version courte, il s'agit de proposer un agencement de ces deux versions dans une même publication, le tout en s'adaptant à des attentes actuelles de lecture. Finalement, il s'agit de créer des niveaux de lecture, pour des degrés de détails et d'importance différents, chose que l'on peut retrouver notamment dans la forme que revêtent les journaux par exemple, et qui sert donc de point central à cette réflexion. Comme nous avons pu l'établir, le lecteur de l'imaginaire, et notamment de Fantasy, choisit ce genre afin de trouver une porte de sortie, ou d'entrée, au monde qui l'entoure. S'il souhaite avant tout être dans une lecture que nous avons identifiée comme “plaisir”, il est toutefois possible de le guider vers une interprétation nouvelle des signes visuels qu'il peut découvrir.

¹²⁰ “Every book is a child of its time, and in order to make it speak to a contemporary audience, it has to be reinvented. Obsolete typography must be stripped out, printing errors corrected, spelling and punctuation modernised and standardised, contextual references and quotations fully annotated. The most authoritative text should be established and followed, and any significant variants given. The layout should not just be copied but enhanced, bearing in mind the limitations of the old movable-type printing and the sophistication of modern typesetting software. The cover, in terms of design and finish, should be attractive and shout quality, and the production values, from paper to binding, should be as high as possible.”, dans l'article “Back to the Future”, (2023, 19 avril), *The Bookseller*, en ligne.

¹²¹ “People forget that classics publishing is, more often than not, about rediscovering the works of an author.”, dans l'article “Back to the Future”, (2023, 19 avril), *The Bookseller*, en ligne.

Vanter les mérites de la note : lorsque le choix revient au lecteur

Si l'on a pu voir précédemment que les avis concernant l'utilisation de la note (notamment de bas de page, dans le cas des ouvrages étudiés précédemment, mais pas seulement) pouvaient largement diverger, il conviendra désormais de leur rendre un certain hommage. Dans la théorie des œuvres-monde d'Anne Besson que nous avons pu étudier plus tôt, la chercheuse a notamment développé la notion d'encyclopédie. Elle utilisera pour cela des exemples comme les "wiki", à savoir les plateformes qui regroupent des informations liées à un univers particulier¹²². Ces espaces permettraient de faire sortir ces mondes de notre imagination personnelle, pour leur conférer un statut presque réel, du fait du déploiement des informations qu'il va être possible d'y retrouver. On aurait finalement ainsi accès à tout le travail préparatif de l'auteur, celui qui en tant normal reste à l'état de fiches et autres brouillons, nécessaire à l'auteur pour construire son intrigue, mais pas réellement nécessaire pour que le lecteur puisse s'immerger dans le récit. Car c'est finalement ces éléments-là, tous ceux qui sont sous-entendus au travers du récit et qui participent à l'élaboration d'un récit-monde, et que l'auteur va distiller dans son histoire, qui nous intéresse. Comme nous avons pu le voir pour *Nevernight*, Jay Kristoff a décidé que ces éléments qui, bien qu'apportant des précisions, n'étaient pas d'une nécessité absolue dans le récit, portaient tout de même une intention. Il s'agit finalement dans ce cas d'une vraie valeur ajoutée, grâce à la narration qu'il a choisi de recréer au sein de ces paratextes.

Mais qui lit les notes ? Selon Sarah Al-Matary, maîtresse de conférence en littérature, et intervenant dans une émission de France Culture en octobre 2022 : "*La note de bas de page a mauvaise réputation.*". Comme elle le précise, ce paratexte est souvent jugé pour son côté que les lecteurs jugent disgracieux, esthétiquement questionnable, et même comparée à une "*cicatrice*" : "*la note c'est le médiocre qui s'attache au beau*", disait selon elle le philosophe Alain. Dans cet entretien, elle commence par noter qu'historiquement, la note n'a pas toujours été placée "en bas de page", comme nous avons pu le démontrer également, ainsi qu'il existe donc plusieurs "régimes" de notes. Pourquoi ne pourrait-on pas en ajouter un autre ? C'est la question qui va nous guider ici. Comme on peut l'entendre durant l'entretien, il existe une différence entre la note qui va "*rendre un texte sacré*", et celle qui va purement et simplement profaner un ouvrage. Pour elle, il est également important de relever que la note de bas de page va être détachée visuellement du corps du texte. Mais, qu'advierait-il

¹²² Inspiré de l'originel "Wikipédia", plateforme communautaire ayant pour but de créer de l'information sur tous les sujets possibles.

si l'on décidait de ne pas garder ces codes et conventions ? Que se passerait-il si la note, rendue finalement au même titre et au même degré d'importance que le texte lui-même, dans une certaine mesure, venait s'insérer dans l'espace du texte, dans celle que l'on appelle en mise en page la *zone de texte* ? Et c'est exactement ce que l'on a pu remarquer dans le domaine du design graphique, lorsque certains ouvrages questionnaient la forme du livre, comme par exemple l'ouvrage *Un design de livre systématique* ? de Jost Hochuli. Car, si les notes n'étaient pas placées de manière systématique en bas de page, voire en fin d'ouvrage ou de chapitre, le lecteur ressentirait-il la même gêne dans sa lecture ? Se sentirait-il réellement coupé dans son élan ? En effet, c'est bien le lecteur qui possède le pouvoir de lire ou non les notes ; malgré tout, c'est lui qui va déterminer s'il va interrompre sa lecture ou non.

D'autres part, Sarah Al-Matary expose une notion à retenir, celle "d'apparat" :

La note de bas de page, c'est une portion de texte qui est détachée du reste de la page, mais reliée au corps du texte par un procédé d'appel qui peut être un chiffre, une lettre, une astérisque... Cette note, qui est supposée authentifier ou commenter le texte, a souvent été considérée comme accessoire. L'expression "apparat critique" qui désigne l'ensemble des notes, me semble aujourd'hui de plus en plus supplantée par celle "d'appareil critique".

Dans l'imaginaire commun, l'apparat critique désigne le luxe, le superflu, alors que l'appareil est un terme qui renvoie à la science, à l'agencement mécanique et semble plus conforme à l'idée que nous nous faisons aujourd'hui des notes.¹²³

Il est en effet important de noter cette différenciation critique que l'on peut retrouver aujourd'hui et qui entoure finalement la réception qui est faite des notes, ainsi que leur valeur dans l'imaginaire collectif. Si l'on considérait auparavant les notes comme un élément luxueux, il semble toutefois légèrement irréaliste de les considérer comme superflues. En effet, nous avons bien établi que les notes, d'autant plus lorsque les copistes étaient encore en charge de réaliser les retranscriptions d'ouvrages, étaient à la fois des indications de copies, des commentaires de l'auteur ou d'un lecteur, voire mêmes des corrections apportées au texte, en marge, tant et si bien qu'elles finissaient, pour la grande majorité, par être finalement incluses dans le texte lui-même. Ann Blair le souligne elle aussi d'ailleurs dans son ouvrage *L'entour du texte* :

[...] comme le montre une étude récente de textes chinois, la distinction entre texte et paratexte constitue elle-même une interprétation ; cette étude affirme que la partie longtemps

¹²³ Extrait de l'entretien avec Sarah Al-Matary, pour le podcast "Sans oser le demander", diffusé par France Culture le 19 octobre 2023.

interprétée comme “commentaire” pourrait être le texte principal, alors que ce qui était considéré comme le “texte” serait le paratexte.¹²⁴

Considérer les notes simplement comme des commentaires inutiles, ou de l'ordre purement scientifique permettant de valider une réflexion paraît, de fait, totalement contre-productif. Toutefois, c'est réellement leur placement qui pose une question d'ordre technique : avoir à bouger les yeux, et donc perturber son sens de lecture, ne convient aucunement à une lecture qui se déroule “sans accroc”. Il conviendrait donc de se pencher sur cette idée d'agencement, laissé en suspens dans cette étude, pour comprendre comment la note, et plus généralement les paratextes, peuvent finalement devenir un guide et aider “*la réception du lecteur, dans la mesure où ils proposent des points de vue métadiscursifs sur le texte et sa production*”¹²⁵. Ainsi, donner ce choix au lecteur revient à lui laisser la main, et à lui faire en quelque sorte confiance sur le regard qu'il porte sur ses attendus et capacités de lecture. L'intérêt est bien de le responsabiliser et de le faire devenir acteur, d'une certaine façon. Sans prendre l'utilisateur pour un incapable, il s'agirait de permettre à de nouveaux lecteurs, qui ne se seraient peut-être pas spontanément dirigés vers un genre précis (la Fantasy, largement sous évaluée, d'autant plus par les lecteurs de littérature blanche), de le découvrir, et ainsi de choisir ou non d'accéder aux éléments très descriptifs de l'univers en lui-même, qui pourraient à l'origine l'effrayer. Contre toute attente, le lecteur pourrait finalement choisir que les notes sont ce qui l'intéresse le plus, comme nous avons pu d'ailleurs le constater avec certains avis laissés à propos de l'ouvrage *Nevernight* par exemple. Et comme le soutient lui-même Gottlieb Wilhelm Rabener, auteur allemand qui a consacré une oeuvre entière aux notes¹²⁶, en les faisant devenir l'essence même de son livre :

Je n'ai pas besoin de prouver que, dans un livre de ce genre, les notes de l'auteur sont toujours ce qu'il y a de plus noble et de plus important, et que le texte n'est que quelque chose de fortuit, ou du moins qui n'a pas plus d'importance que les notes qui y sont jointes. [...] Pour un tel auteur, il serait donc tout aussi valable que le texte disparaisse entièrement. Seules ses notes ne doivent pas être perdues pour la prospérité ; cette perte serait irremplaçable. Cette considération m'a conduit à la décision d'écrire des notes sans me soucier d'un texte, puisque celui-ci, comme on le pense, n'est de toute façon qu'une circonstance secondaire.¹²⁷

¹²⁴ BLAIR Ann, *L'entour du texte, la publication du livre savant à la Renaissance*, BnF Éditions : Paris, 2021, p. 11.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁶ RABENER, Gottlieb Wilhelm, (1745), Hinkmar von Repkow, *Noten ohne Text*, “Nouvelles contributions au plaisir de comprendre et d'esprit”, Vol. II, 4.

¹²⁷ “Ich brauche nicht zu beweisen, daß bei einem dergleichen Buche des Herrn Verfassers Noten allemal das Vornehmste und Wichtigste sind, der Text aber nur etwas Zufälliges, wenigstens von der Erheblichkeit lange nicht ist, als die angehängten Noten. [...] Einem solchen Verfasser würde es daher gleichviel gelten, wenn der Text auch ganz unterginge. Nur um seine Noten darf die Nachwelt nicht kommen; dieser Verlust wäre

Donner à voir, à lire, à vivre un texte : le travail de l'éditeur

Comme le définissait Genette dans son ouvrage *Seuils*, que nous avons précédemment étudié, les paratextes sont l'ensemble des éléments qui gravitent, d'une façon ou d'une autre, autour d'un texte auquel ils se rapportent, et qui conditionnent sa réception par un public (le lecteur, dans le cas de la littérature). Mais la réception de ces éléments, quant à eux, est liée à leur forme, et à la façon dont le lecteur va reconnaître, lire et intégrer celles-ci dans son propre imaginaire. Comme le souligne également Michael Bourgatte et Daniel Jacobi dans leur article "Le devenir des concepts de Gérard Genette dans la recherche en communication", la théorie de Genette fait advenir le texte non plus en tant que seule "œuvre de l'esprit", mais bien aussi comme un élément qui aurait pour but d'être donné à voir à des lecteurs, et donc qu'il posséderait une forte visée communicationnelle, qui jusque là n'était peut-être pas réellement prise en compte dans la création littéraire. L'intérêt est de montrer que la création littéraire s'adresse forcément à un public, et donc qu'on ne peut pas penser une œuvre littéraire sans penser à sa *réception*. Le livre en devient ainsi non plus seulement création mais bien *média*, ce qui ouvre donc une toute nouvelle porte dans le champ de la communication.

Dans la première partie de son ouvrage *Pendant la lecture*, le typographe Gérard Unger exprime un concept intéressant : il reprend les propos de Walter Tracy dans *Letters of Credits* (1986), dans lequel Tracy distingue deux concepts linguistiques anglais : *legibility* et *readability*. Il explique qu'en français, nous n'avons que le concept de "lisibilité", qui vient englober ces deux termes, alors que, pour les anglais, "legibility porte sur les formes des signes typographiques et sur leurs détails tandis que readability porte sur l'ensemble", et notamment sur "l'aisance de la lecture"¹²⁸. Cette différenciation est intéressante car elle suppose que le lecteur n'est pas seulement un "réceptif" dans lequel l'auteur va glisser des mots et des concepts, mais qu'il devient aussi vecteur du sens que vont prendre les éléments qu'il déroule sous ses yeux. Et c'est en cela que son statut à la fois externe et interne à la création, par la qualité de sa réception, nous pousse à interroger les interprétations qu'il peut avoir des éléments physiques et matériels qui composent un récit. En effet, lorsque Unger

unersetzlich. Diese Betrachtung hat mich zu dem Entschluß gebracht, Noten zu schreiben, ohne um einen Text besorgt zu sein, da dieser, wie gedacht, ohnehin nur ein Nebenumstand bei einem Buche ist.", dans RABENER, Gottlieb Wilhelm. (1745). Hinkmar von Repkow, Noten ohne Text. "Nouvelles contributions au plaisir de comprendre et d'esprit". Vol. II, 4.

¹²⁸ UNGER Gérard, *Pendant la lecture*, 2015, Éd. B42 : Paris, p.22.

précise également que, si bon nombre d'études ont été conduites au sujet de la lecture, très peu d'entre elles ont été réalisées par les personnes qui questionnent le plus la lecture et la lisibilité, à savoir l'ensemble des personnes ayant une connaissance poussée des milieux connexes du design graphique et de la typographie, on peut se douter qu'il souhaite exprimer cela comme un manque. Cette remarque vient rejoindre le propos de cette étude, puisque l'une des problématiques majeures de celle-ci repose sur le fait qu'un éditeur se doit de connaître avec précision ce milieu pour pouvoir répondre au mieux aux besoins du lecteur à qui il souhaite donner accès au texte qu'il va publier. En tant qu'éditeur, il s'agit finalement bien de rendre un texte lisible, sous tous les plans ; de le donner à la fois à voir, à lire, mais aussi à vivre, à un lecteur.

Dans l'article "P – Q : PARATEXTES / PARATEXTE(S) / QUOI ?", écrit conjointement par Étienne Candé, Gustavo Gomez-Mejia et Emmanuël Souchier, que nous avons eu l'occasion d'évoquer plus tôt dans cette étude, ceux-ci présentent un exemple qui redirige le propos dans la direction de la forme du texte, et ce à travers un article précédemment publié lui aussi dans *Communication & langages*, par Nicolas de Halleux en 1986. Éditeur, avec une spécialisation en histoire de l'Égypte et tout ce qui s'y rapproche, ce dernier "interroge le rapport que l'écriture égyptienne entretient à son espace et son support d'inscription, à sa mise en page, à l'articulation des contraintes techniques et intellectuelles"¹²⁹. Selon les auteurs de l'article, Nicolas de Halleux pose ainsi les bases des interrogations éditoriales liées à ce qu'ils ont nommé "l'organisation spatiale de la cognition". Ils présentent ainsi la notion de "topologie du texte comme condition même de l'écriture des textes" qui permettrait d'envisager cette "organisation spatiale de la cognition". En cela, c'est bien l'étude du design qui est projetée sur le devant de la scène, comme un moyen de quadriller l'espace de la page, et de participer à l'émancipation du lecteur vis-à-vis des contraintes narratives. Les notes pourraient finalement devenir un espace, certes codifié, pour éviter de brouiller la lecture et l'expérience cognitive du lecteur, mais suffisamment important, qui viendrait s'inscrire dans le parcours éditorial qui entoure un ouvrage.

Comme nous l'avons présenté plus haut, certains ouvrages du genre de l'imaginaire peuvent paraître parfois presque "illisibles" pour qui ne possède pas à la fois une idée très claire des normes et une volonté de plonger dans ce qui pourrait être assimilable à une encyclopédie. Effrayant et parfois même jugé indigeste, ce type de littérature pourrait

¹²⁹ CANDEL Étienne, GOMEZ-MEJIA Gustavo, SOUCHIER Emmanuël, (2019). P – Q : PARATEXTES / PARATEXTE(S) / QUOI ?. *Communication & langages*, 200, 213-223, paragr. 19.

peut-être trouver un nouveau segment cible grâce à des solutions visant à clarifier le parcours de lecture au sein même de la matière textuelle, au travers de la mise en page, du travail de maquette, de réflexion sur le sens de lecture. Donner la possibilité au lecteur, en tant qu'éditeur, de découvrir une nouvelle facette d'un genre, en lui facilitant d'une certaine façon la tâche, et lui proposant une expérience nouvelle d'un livre considéré comme une référence du genre, pourrait le pousser à (re)découvrir ces ouvrages qui pouvaient, jusque-là, lui sembler tout à fait effrayants. La technicité de cette hypothèse repose donc désormais en grande partie sur l'étude des habitudes de lecture que l'on a pu décortiquer, mais aussi sur la proposition d'une solution adaptée et la plus travaillée possible, notamment en termes de design. Et n'est-ce pas là justement le propre de ce domaine : trouver des solutions à des problèmes visuels ? En tant que véritable "ingénieur du visuel", il paraît donc primordial en tant qu'éditeur (ou "ingénieur du mot", si l'on se permet de rapprocher des termes) de composer avec ces deux facettes du récit : expérience physique et expérience conceptuelle.

2) Lisibilité versus esthétique : création de nouveaux modes de lectures, entre mise en page et compréhensibilité d'un texte

La question qui se pose désormais repose sur des principes essentiellement extraits du domaine du design graphique. Bien que cet aspect puisse paraître sortir du cadre d'une étude censée être avant tout liée à un processus éditorial, nier que le graphisme porte son importance dans la façon dont les ouvrages ont pu exister, évoluer, et ce qu'ils vont devenir, serait somme toute une fausse piste absolue. En effet, dès lors que l'on réfléchit à la façon dont un texte va être lu, à sa réception, comme nous avons pu le voir, ce sont les notions de lisibilité et d'esthétique qui émergent. Savoir où se placer entre les deux, là où le designer pourra pousser parfois les réflexions un peu trop loin, en simulant une recherche et en testant les limites établies qui existent, c'est là le devoir de l'éditeur.

Questionner la notion de lisibilité et celle de l'esthétique devient donc une nécessité dès lors que nous avons établi les points suivants : 1/le lecteur prend une part primordiale dans la construction du récit ; 2/la forme narrative peut permettre de jouer avec la forme du texte ; 3/l'objet-livre devient un objet de désir et de fantasme, absolument lié à la notion de beauté ; 4/les éléments qui vont constituer une narration ne sont pas forcément censés se trouver tous sur le même plan, que leur importance soit la même ou non. Et c'est donc en grande partie cette dernière affirmation que nous allons mettre à l'épreuve dans cette partie. Il s'agira de chercher à comprendre comment trouver une juste balance entre la nouvelle

volonté esthétique qui émerge aujourd'hui dans le domaine de la littérature, notamment de genre, et une volonté de lisibilité, dont les définitions sous-jacentes sont à la fois de l'ordre de la *lisibilité visuelle* (typographie, empagement, mise en page), et la *lisibilité conceptuelle* (sens, immersivité, construction du monde).

Les ouvrages multisupports : pour une vision étendue de la littérature de genre

Dans un premier temps, il s'agira de comprendre comment la lisibilité conceptuelle peut être fortement influencée par la lisibilité visuelle, et que cette dernière participe à la construction d'un récit. Est-ce le fond qui s'adapte à la forme, ou bien la forme qui s'adapte au fond ? La théorie que nous allons apporter se situe exactement entre ces deux positions : la construction de chacun de ces éléments ne peut se faire sans avoir conscience de l'autre. En effet, comme nous avons établi que l'auteur écrit pour être lu, et que l'*autre*, le lecteur, est un des éléments qui permettrait de créer des codes et attendus, notamment dans un genre littéraire, il conviendra de s'appesantir sur la *manière* dont cela va pouvoir être réalisé : trouver la meilleure forme qui correspondra au discours tenu par l'auteur.

Si l'on se permet de prendre l'exemple de la saga *Illuminae*, co-écrite par Amie Kaufman et Jay Kristoff, dont les trois tomes sont parus entre 2015 et 2018 pour les versions originales, on peut voir que les lignes avaient déjà commencé à bouger il y a presque une dizaine d'années. Composé à la fois de morceaux de narration que l'on nommera "classiques", mais aussi de descriptions d'extraits de caméra de surveillance, de rapports d'enquête, d'échanges de mails, le récit ancré dans le sous-genre du *space-opera* vient briser les attendus que l'on pouvait jusque là avoir lorsque l'on lisait un ouvrage de science-fiction-fantastique. Détruire la monotonie d'un récit, provoquer des émotions, de la frustration ; on peut voir beaucoup d'explications au basculement vers cette nouvelle forme de narration. Beaucoup de choses résident donc dans l'art du sous-entendu, dans l'aptitude à être lu sans être vu, un peu comme le suppose Unger dans sa théorie sur la lecture que nous avons pu étudier. L'évidence de certains éléments les fait simplement disparaître des radars, sans doute grâce à un facteur habitude très prononcé, et cette stratégie est en un sens assez commune dès lors que l'on s'intéresse à la construction d'un récit. Comme l'explique Michaël Bourgatte et Daniel Jacobi :

D'un côté, il y a le plan diégétique, celui du récit, de l'intrigue, de la tension narrative ; de l'autre côté, il y a l'auteur, le narrateur, celui qui dit *je* ou se cache derrière l'un des protagoniste (l'un des actants), pour construire et conduire le récit. Ce deuxième plan est en

principe invisible, en tout cas du plan diégétique. [...] Pour nommer ce glissement, Genette puise encore une fois dans la rhétorique classique et en assume la métalepse, une figure rhétorique qui consiste, dit Fontanier, “à substituer l’expression indirecte à l’expression directe [...], à faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l’accompagne”.¹³⁰

Ainsi, si l’on peut se retrouver, encore une fois, démuni face à ces éléments, qui ne nous disent parfois pas les choses de la façon que l’on souhaiterait, en tant que lecteur, ou qui viendrait au contraire apporter un degré de détails supérieur car différent, il est important de comprendre qu’il n’existe pas plus de règles absolues de narration que de conseils à prendre pour ce qu’ils sont. Et, comme le soutient Genette, selon les mots de Bourgatte et Jacobi : “toute création est une métalepse dès lors que, de façon manifeste, l’auteur intervient dans le fil du récit pour le suspendre, l’accélérer ou le faire bifurquer dans une direction imprévue”. C’est exactement ce que les auteurs de la saga *Illuminae* se permettent de faire : réaliser des pas sur le côté, qui se répondent, et construisent des ponts entre eux. Le lecteur va, comme nous avons pu le déterminer précédemment, combler les blancs laissés intentionnellement par les auteurs.

Pourtant, si cette façon de lire un roman peut être déstabilisante, elle est parfois recherchée par le lecteur. On peut notamment noter l’engouement qui entoure l’ouvrage *La Maison des feuilles*, écrit par Mark Z. Danielewski en 2000, et récemment réédité par la maison d’édition Toussaint Louverture, après une première édition française en 2002 chez Denoël, que l’on qualifiait déjà à l’époque de “littérature expérimentale”, malgré que le genre principal soit finalement de l’ordre du Fantastique. Cette fiction paranormale, qui raconte l’histoire d’une maison dont les pièces apparaissent, disparaissent, se font et se défont, dans le quotidien d’une famille américaine, transporte le lecteur dans un univers particulier. Et la mise en forme que les éditions Toussaint Louverture ont décidé d’en faire est à la hauteur de la complexité de l’histoire. Alors, s’il n’est pas question dans le cadre de cette étude, de faire l’apologie des livres-énigmes, mais bien de comprendre comment le fond peut servir la forme, et vice-versa. Comme le souligne la maison :

À la fin des années 1990, *La Maison des feuilles* est un manuscrit étrange dont personne ne veut. Certaines parties circulent pourtant déjà sur le net où elles créent un réel engouement. Finalement publié au début du nouveau millénaire, les succès s’enchaînent : nommé pour le Bram-Stoker Award du meilleur premier roman, lauréat du New York Public Library’s Young Lions Fiction Award, le roman devient instantanément culte et se vendra à plus d’un million d’exemplaires.

¹³⁰ BOURGATTE Michaël & JACOBI Daniel, Le devenir des concepts de Gérard Genette dans la recherche en communication, *Communication & langages*, numéro 202 (avril 2019), pages 39 à 48, paragr. 12.

Entre récit fantastique, livre énigme et mise en abyme typographique, ce roman captivant se confie comme un trésor de générations en générations.¹³¹

Si cet ouvrage a connu de très nombreuses heures de succès, il questionne pourtant profondément l'acte de lecture en lui-même, et la façon dont le lecteur interagit avec le texte, la narration et le récit. Au delà-même de la notion de multisupport, cet ouvrage est une *expérience*, narrative, certes, mais aussi sensorielle, comme le laisse entendre le commentaire posé en dessous de la présentation par le directeur de la maison lui-même :

En 2002, j'avais 24 ans et sortait la première édition française de *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski. Ce livre m'a changé en tant que lecteur : il m'a montré qu'une histoire pouvait être bien plus que ce qu'elle ne semblait être, qu'un objet de papier avait des dimensions que je n'imaginai pas, que les pages pouvaient mener la danse plus que celui qui les tourne.

Ce livre m'a aussi changé en tant que libraire dans une chaîne de magasins aujourd'hui disparue : il m'a fait comprendre qu'il était possible de vendre une oeuvre singulière, dense, un peu inquiétante à plusieurs centaines d'exemplaires, si on savait trouver les mots, si on savait expliquer que sous ses dehors étranges, son apparente anormalité, se dissimulait en vérité un récit prenant, capable de faire avancer quiconque dans sa carrière de lecteur.¹³²

On peut supposer que c'est notamment le genre qui pousse la forme à se surpasser, à surprendre le lecteur. En effet, là où l'auteur va chercher à créer quelque chose de nouveau, nous ne pouvons oublier la façon dont le lecteur va y être projeté ; l'histoire de Danielewski en est la preuve parfaite. Entretenant une forme aussi mystérieuse que l'âme de son histoire, l'auteur nous plonge dans le déroulé de son récit imaginaire, en prouvant que la forme que vont revêtir les mots peut faire naître autant de réaction que le sens qu'ils transmettent. “*Ce livre était un livre qui n'était pas qu'un livre, mais quelque chose de total*”, nous glisse l'éditeur de cette nouvelle “*édition couleur remasterisée*” française. Ainsi, on peut se demander pourquoi, en prenant pour exemple ce genre d'ouvrages, devenus best-sellers et immenses succès, ne pourrait-on pas envisager aujourd'hui de faire évoluer les formes qui englobe certains ouvrages de littérature de l'imaginaire ? Puisque cela correspond finalement aux caractéristiques profondes et primaires de cette catégorie littéraire, pourquoi ne pas envisager le livre sous une forme nouvelle, qui viendrait à la fois répondre à des attentes non formulées de lecteurs (“ce livre est trop compliqué”, “je me perds dans ce récit”, “les descriptions sont trop longues”), mais aussi à un intérêt purement graphique ?

Pour reprendre les mots de Alessandro Gallenzi, dans l'article précédemment cité du magazine en ligne *The Bookseller* :

¹³¹ Extrait du texte de présentation de l'ouvrage sur le site de la maison d'édition Toussaint Louverture, pour le roman *La Maison des feuilles*, de Mark Z. Danielewski, paru chez eux en 2022.

¹³² *Ibid.*

Nombre de nos classiques contiennent, outre des notes détaillées, du matériel supplémentaire pour les lecteurs désireux d'approfondir la vie et l'œuvre de leurs auteurs. Nous commandons toujours de nouvelles traductions de classiques étrangers, qui sont soigneusement comparées à l'original. Nos classiques pour enfants sont revisités par des illustrateurs contemporains célèbres, et leurs sections supplémentaires comportent des glossaires et un amusant "Test Yourself Quiz". Bref, en saupoudrant un peu de poussière d'or éditoriale et de production, vous pouvez donner à ces vieux livres un aspect flambant neuf et passionnant. Bien qu'il s'agisse souvent d'un travail laborieux, le résultat est toujours gratifiant : le livre retrouve une nouvelle jeunesse.¹³³

Apporter du renouveau, dépoussiérer des textes mis aux oubliettes, dès lors que l'explosion du genre de la Fantasy les y a relégués, c'est donc l'intérêt de l'hypothèse que nous avons développé durant cette étude. Car, si dans le cas de la maison Hesperus Press, il s'agit de rééditer des classiques, à savoir des ouvrages d'auteurs comme Charlotte Brontë, Gustave Flaubert, Johann Wolfgang von Goethe, et tant d'autres considérés grands écrivains des siècles derniers, notre intérêt ici relève plutôt de s'adapter d'une certaine façon à la pléthore de choix possibles dans les littératures de l'imaginaire, qui font couler au bout de quelques mois seulement les ventes d'un ouvrage, puisqu'une bonne trentaine sont venues remplacer sur la table de la librairie du quartier. En effet, avec la surenchère de publications toujours plus importante que nous avons pu notifier, il s'agit finalement de redorer des textes majeurs du genre de la Fantasy, mais qui se perdent dans le flot incessant des nouveautés actuelles. Redonner de l'importance à ces textes, et les rendre véritablement accessibles, presque traduits, finalement, à un public aujourd'hui habitué à une certaine forme simplifiée de récit, c'est donc tout le propos de cette étude.

“Un design du livre systématique ?”

Que devient le livre aujourd'hui ? N'est-on pas trop attaché à une forme, à une habitude, créée de toute pièce par un besoin marchand ? Comment dépasser une vision uniquement basée sur la réussite commerciale d'un ouvrage, tout en gardant en tête qu'une partie de lui reste tout de même ancré dans la réalité économique d'une maison d'édition ?

¹³³ “Many of our classics contain, in addition to extensive notes, extra material for readers wishing to delve deeper into the life and works of their authors. We always commission new translations of foreign classics, which are checked carefully against the original. Our children’s classics are given a new take by famous contemporary illustrators, and their extra-material sections have glossaries and a fun “Test Yourself Quiz”. In short, by sprinkling a little editorial and production gold dust, you can make those old books look brand-new and exciting. Although it’s often a matter of laborious craftsmanship, the result is always rewarding: the book is given a new lease of life.”, dans l'article “Back to the Future”, (2023, 19 avril), *The Bookseller*, en ligne.

Si le design graphique s'est emparé du sujet du livre, comme ont pu le démontrer successivement nombre de designers graphiques, dont Gérard Unger et Jost Hochuli, dont nous avons précédemment commencé à étudier la pensée, il est resté globalement dans son coin, et n'a pas cherché à correspondre véritablement avec le grand public. Pourtant, certains éditeurs de romans, notamment dans des genres qui permettent des écarts, commencent à étirer leur interrogation à la forme du livre. Le roman, dans sa forme littéraire, n'est plus un objet aussi figé qu'il a pu être par le passé, avec des codes si fortement établis qu'il restait cadré, dans un carcan d'où il ne pouvait pas sortir. Aujourd'hui, si des codes permettent de différencier des genres entre eux, ces différenciations existent avant tout pour permettre de rendre le livre plus "marchand". Le fait que la création littéraire se soit transformée en véritable industrie culturelle à fortement fait muter le livre et la façon dont le lecteur pouvait l'envisager, il est impossible de le nier. Entre caractère typographique idéal et forme de ceux-ci la plus juste, nombreux sont les typographes ayant théorisé, tour à tour, leurs opinions sur le sujet. Comme on peut le remarquer, et l'exemple de ce mémoire en est également une preuve, les typographies dites "avec empattements" sont souvent considérées comme celles étant le plus adaptées à la lecture. Il s'agit notamment d'une question de ligne de base que viennent suivre les empattements des caractères lorsqu'ils se déploient dans la page, permettant ainsi à l'œil de suivre le mouvement des mots sans efforts, ou en tout cas le moindre possible. Il en va finalement de même pour la façon dont un texte va être posé sur une page : la circulation de l'œil est l'un des aspects primordial qui indique la différenciation entre littérature et ouvrages scientifiques, puisque même certaines thématiques et forme de narration pourraient se ressembler et s'assimiler, si l'on se penchait attentivement sur le sujet.

Pourtant, le livre est bien plus que simplement un agencement de caractères mis bout à bout. En effet, si la révolution de l'imprimerie a pu prétendre le contraire, notamment à cause d'une double volonté d'efficacité et de diffusion du livre et du savoir de l'époque, le livre semble subir actuellement des phénomènes de mutations très forts. Comme le soulignent Jérôme Dupeyrat et Catherine Guiral dans l'avant-propos de l'ouvrage *L'écartelage, ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*, paru en 2013 :

Depuis une quinzaine d'années, le livre fait l'objet d'un intérêt renouvelé et croissant dans le champ du design graphique et, plus largement, des arts. Dans un contexte où il n'est plus l'unique mode de communication et de diffusion de l'écrit, ni même le support dominant du savoir qu'il a été pendant longtemps, l'attention ne porte pas seulement sur son statut médiatique, mais aussi et plus que jamais sur son dispositif physique, ses formes et ses matières. En d'autres termes, le livre est considéré à travers tout ce qui fait de lui non pas un

simple support d'information mais une entité éditoriale, qu'il convient d'appréhender dans son ensemble, dans l'articulation de la forme et du contenu.¹³⁴

Si les designers se sont donc approprié ce questionnement autour du livre et de ses formes, on constate que les éditeurs, quant à eux, sont restés pour la plupart très frileux sur la question, d'autant plus en littérature. En effet, une maison d'édition étant avant tout une entreprise, son économie repose sur un savant équilibre entre dépenses et recettes. De même, la marchandisation toujours plus importante de la culture entraîne les maisons les plus importantes à rester dans des lignes directrices fiables, dont elles ne sortiront que par les thèmes des romans et autres ouvrages qu'elles décideront de publier. Le sujet, le récit, est roi pour un éditeur. C'est celui-là qu'il va choisir, avant même d'imaginer la forme qu'il pourra prendre. Et pourtant, nous avons pu le voir tout au long de cette étude, la forme que peut prendre le livre participe largement à sa diffusion et à sa promotion. Si toutefois, comme nous l'avons vu avec certains ouvrages de Kristoff comme *Illuminae* ou *Nevernight*, avec *La Maison des feuilles* de Danielewski, ou encore avec des ouvrages comme *La Marelle*, de Julio Cortazar, certains auteurs tentent de faire vibrer les codes de la formes du livre, cette quête de la publication n'aura pas été simple. En effet, ces auteurs-là n'ont pas forcément réussi facilement à faire reconnaître l'intérêt de leurs travaux. Dans le premier cas, il aura fallu d'abord publier des ouvrages plus classiques, qui lui auront permis d'asseoir une certaine notoriété ; dans le second, nous avons établi qu'il a fallu plusieurs années à l'auteur pour trouver un éditeur qui voudrait bien participer à ce projet un peu "fou". Mais qu'y a-t-il de si "fou" à écrire un roman qui dépasse les limites imposées par des contraintes avant tout techniques ?

L'une des théories présentée par Gérard Unger dans son ouvrage *Pendant la lecture*, va s'intéresser à la notion de silence. Il commence par expliquer comment le silence, qu'il considère de manière non-absolue, car selon lui "*jamais complet ni constant*", englobe un lecteur lorsque celui-ci fait transitionner l'acte de lecture du déchiffrement de signes au déploiement d'un imaginaire.

Lorsqu'un lecteur ou une lectrice est plongé dans sa lecture, son environnement se réduit bien vite à une revue, un livre, un journal ou un écran. Le texte devient son univers. C'est comme si l'environnement se dissolvait, et avec lui la plupart des signaux qu'il envoie.¹³⁵

¹³⁴ GUIRAL Catherine (dir.), DUPEYRAT Jérôme (dir.), DOMINGUES Brice (dir.), *L'écartelage, ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*, 2013, Éd. B42 : Paris, p. 17.

¹³⁵ UNGER Gérard, *Pendant la lecture*, Éd. B42 : Paris, 2015, p. 49.

Pour lui, c'est exactement quand le texte s'efface pour devenir autre chose que la vraie lecture commence, quelle que puisse être la matière textuelle à l'origine de cette "disparition de la conscience". Dès lors que les caractères et autres signes typographiques disparaissent pour laisser la place aux idées et au concept, c'est à cet exact instant que l'acte de lecture existe. Il en va de même pour l'organisation d'une page, sa construction. En effet, cette réflexion, avant tout basée sur un ressenti typographique, peut largement être étendue au domaine de la page de manière plus générale. Ainsi, dès lors que "*le contenu d'un texte se fonde dans l'esprit du lecteur*", alors l'auteur, l'éditeur et le designer auront réussi leur mission commune.

C'est donc véritablement ce glissement vers l'invisible qui nous intéresse ici. En effet, le propre du domaine du design graphique est bien de répondre à des attentes visuelles d'une cible, sans que celle-ci ne s'en rende compte. Sous-entendre, grâce à des règles strictes et une organisation rigoureuse, permet finalement de créer un espace "au-delà" du visuel, un espace qui se situe à la fois en dehors, mais surtout à l'intérieur de l'esprit du lecteur. Si comme le dit Sarah Al-Matary dans son entretien pour le podcast de France Culture "Sans oser le demander" : "*Les notes de bas de page sont un espace d'entre-soi, elles sont une norme du monde universitaire et une barrière pour les autres lecteurs. Elles sont le signe d'un lieu qui nous échappe, d'une compréhension qui n'est pas accessible ; un lieu de référence, mais aussi de déférence*", alors cela sous-entend que les notes ne devraient pas être vue autrement que ce qu'elles sont, à savoir un lieu que le lecteur d'un texte scientifique n'a pas besoin de comprendre. Mais, pourtant, comme nous l'a prouvé l'étude de *Nevernight* de Jay Kristoff, les notes ne sont pas exactement un lieu "d'entre-soi", mais peuvent devenir plus que cela. Conditionner ces paratextes à leur seule utilité serait contradictoire avec leur nature historique, à savoir celle du commentaire, reliée finalement à l'annotation, et donc au lecteur lui-même et à son interprétation propre.

Personne ne conteste l'idée que la composition d'un texte doit non seulement être efficace, mais qu'il peut aussi être attrayant et captivant. [...] Il est malaisé, voire impossible pour le designer de satisfaire tout le monde.¹³⁶

Et si cette constatation est juste pour le designer graphique, il en va finalement de même pour l'éditeur, sans parler de l'auteur lui-même. Faire devenir ce lieu, mal catégorisé et pratiquement inexistant en littérature, pourrait donc finalement faire émerger de nouvelles formes de lecture, que le lecteur devrait certes apprendre à connaître, mais qu'il finira sans

¹³⁶ *Ibid*, p. 53.

aucun doute par intégrer, dès lors qu'il y sera confronté. L'habitude étant la clef de la "disparition" de la forme dans le processus physiologique de lecture, en fin de compte, comme le démontre Gérard Unger.

Le silence se fait dès qu'un texte nous passionne. Le lecteur se tourne vers lui-même et s'abandonne à la lecture. D'acte conscient, la lecture devient une activité inconsciente : si nous désirons lire quelque chose, nous regardons d'abord le texte et, dès que nous y sommes plongés, nous lisons en mode automatique.¹³⁷

Est-il donc possible de créer un nouveau mode de lecture, qui pourrait à la fois respecter ce besoin du lecteur d'être si plongé dans un récit qu'il en oublie jusqu'à sa propre réalité immédiate, tout en proposant un chemin de lecture balisé par ses choix ? Car, que deviendrait la littérature de l'imaginaire dès lors que l'on aura essoré l'ensemble de possibilités de récits, si ce n'est le potentiel narratif lié désormais à sa forme ?

3) Vers l'émergence de nouvelles formes pour la littérature de l'imaginaire

C'est donc à force de mettre en tension le contexte de la littérature de l'imaginaire, et plus précisément la Fantasy, avec les différentes études concernant la forme du livre que nous allons nous propulser désormais en direction de ce que pourrait devenir l'objet-livre imaginaire. Profondément bouleversé depuis plusieurs décennies, le livre connaît des mutations que l'on a pu observer dans son histoire : de l'invention de l'imprimerie à l'émergence du livre de poche, pour arriver à l'incursion du numérique dans le domaine de la littérature avec le livre numérique, que nous n'avons pas abordé jusque là, et ce par choix, ceux sont là des événements majoritairement liés à des pratiques qui viennent révolutionner le livre, autant dans sa forme que dans le fond qu'il transporte. En effet, nous avons pu constater que le lecteur et ses pratiques sont finalement au cœur des changements majeurs qui ont pu avoir lieu, et le genre de la Fantasy ne fait pas exception à la règle, bien au contraire.

Il convient donc désormais de s'attacher à ce que pourrait devenir le livre en prêtant attention à tous les éléments jusque-là mis au goût du jour. Entre les conditions d'existence de la Fantasy, les facteurs de réception pour les lecteurs, et une volonté de remettre au goût du jour des ouvrages devenus cultes dans ce même genre, il s'agira donc de projeter le design graphique et la mise en page sur le devant de la scène du travail de l'éditeur.

¹³⁷ *Ibid*, p. 50.

L'imaginaire : vecteur de nouveaux modes de lecture ?

Pour reprendre les mots de Brigitte Leblanc, créatrice du nouveau label Le Rayon Imaginaire, chez Hachette Roman, en 2022, le but de cette étude est finalement assez évident : *“faire aimer l'imaginaire à tous ceux qui ne savent pas encore qu'ils peuvent l'adorer”*. L'exemple de cette nouvelle collection, qui a pour but de proposer à un public plus large que celui déjà consommateur de ces genres des ouvrages propulsant dans un imaginaire merveilleux, nous montre comment le milieu de l'édition est en perpétuel mouvement, et à la recherche d'innovation. Dans cette collection, c'est à travers une forme et un design du livre épuré, aux couvertures blanches avec des apports illustratifs en embossage de couleurs, souvent associé à un léger effet brillant que l'on cherche à attirer le lecteur. La forme interne du texte reste relativement simpliste et efficace, mais les textes choisis relèvent, quant à eux, de choix personnels de la directrice de la collection. Cette dernière, cherchant à mettre en avant non plus des best-sellers dont le potentiel de vente serait déjà immense, notamment grâce à de précédentes ventes aux États-Unis, ne va pas mettre en avant des ouvrages simplement pour leur potentiel commercial, mais bien des coups de coeur auxquels elle croit, et qu'elle souhaite défendre bec et ongle. Comme le précise l'article à ce sujet dans le média littéraire numérique ActuaLitté¹³⁸, il s'agit avant tout de proposer des ouvrages rejoignant une passion : celle des littératures de l'imaginaire, sans distinction aucune entre les genres composant cette catégorie. Ce point de vue est toutefois discutable, car il pousse à briser les cases permettant de comprendre les codes de ces genres, afin de mieux les cataloguer, et surtout conseiller, notamment en librairie. Mais la perspective du décloisonnement des genres rejoint le propos que nous avons pu tenir sur l'intérêt de certains éléments précisément utilisés dans un genre plutôt qu'un autre, notamment en vue de leur différenciation, pour permettre d'atteindre la cible déterminée.

Dans la lignée de cette réflexion à propos des évolutions littéraires, il convient que l'on s'intéresse au mouvement appelé “École de Constance”. Initié à l'origine par deux théoriciens allemands durant les années soixante-dix, Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser (que nous avons déjà eu l'occasion de citer) elle pose les bases d'une théorisation de la réception et de la lecture selon le point de vue de la relation texte/lecteur, et permet de s'interroger sur les effets de la matérialité que nous cherchons à utiliser sur celle-ci. En effet, si la base de cette école se fonde sur la dualité de la relation qui existe entre le texte, considéré comme

¹³⁸ BOUADJERA, Hocine, (2022), “SF, Fantasy... qu'importe : “La littérature n'est pas réductible à des cases””, ActuaLitté, publication électronique.

“fixe, durable et transmissible”¹³⁹, avec la lecture, “éphémère, inventive, plurielle et plurivoque”¹⁴⁰, on peut largement faire le parallèle avec les propos déjà soulignés de Gérard Unger dans son ouvrage *Pendant la lecture*. Mais où donc se situer alors en tant qu’éditeur, entre théorisation littéraire et questionnements typo-graphiques¹⁴¹ ? D’après ce que l’on sait de son travail, et notamment au travers de son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*, publié originellement en 1978, Hans Robert Jauss pose les conditions d’accès à un texte et le fait que les réceptions successives que vont avoir les lecteurs conditionnent la réception finale dudit texte. Toutefois, cette théorie est aujourd’hui largement laissée de côté, car elle présentait la littérature, et notamment l’objet de sa réception, le *lecteur*, comme un élément assez déconnecté de la réalité. En effet, on pouvait trouver à cette théorie un côté assez élitiste, puisqu’elle ne prenait pas en compte les lecteurs réels, mais bien seulement théoriques, et se basait donc sur des statistiques et suppositions bien plus que sur des observations réelles. Comme on peut en effet le découvrir dans l’article “Hans-Robert Jauss et l’esthétique de la réception”, écrit par Isabelle Kalinowski en 1997 pour la *Revue germanique internationale*, les idées de Jauss se réfèrent en grande majorité aux théories des formalistes russes sur “l’évolution littéraire”. En effet, d’après elle :

L’histoire de la littérature ne se réduit pas à une histoire des auteurs et des œuvres. Ces dernières n’ont une histoire que dans la mesure où elles sont lues : “Seule la médiation du lecteur fait entrer l’œuvre dans l’horizon d’expérience mouvante d’une continuité”.¹⁴²

Ce qui signifie finalement que c’est bien la façon dont le lecteur va interagir avec un texte qui va provoquer des évolutions littéraires, et donc faire se dérouler l’histoire littéraire, et, l’on pourrait donc supposer, par là également l’histoire de l’édition.

Si l’on suppose donc finalement que c’est le lecteur qui va faire apparaître ou disparaître notamment des tendances, des genres et des formes littéraires, il serait intéressant de reprendre la façon dont cela a pu influencer les littératures de l’imaginaire, et d’imaginer ce que cela pourra avoir comme incidences sur leur futur. En effet, comme nous avons pu le décrypter, les littératures de l’imaginaire, de part leur histoire propre, se sont construites au travers d’un intérêt pour le merveilleux et le hors-norme. Toutefois, comme nous avons également pu le voir, si cette idée de sortir du cadre étrié de la littérature de l’époque du

¹³⁹ Voir Wikipedia, École de Constance.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ L’inscription à base du trait d’union vient inscrire dans un même termes les suivants : “typographique” et “graphique”, pour relier les deux dans une même volonté, même si nous avons conscience qu’il s’agit là d’un néologisme pur et simple.

¹⁴² KALINOWSKI, Isabelle, (1997), Hans-Robert Jauss et l’esthétique de la réception, *Revue germanique internationale*, 8 (151-172).

XIX^e siècle a fait apparaître ces récits, d'abord considérés comme enfantins, puis plus largement diffusés auprès des classes d'abord populaires, comme des ovnis, la profusion de propositions actuelles a refermé les potentialités de ce genre, notamment au niveau de sa forme. Pourtant, c'est bien dans l'ADN de ce genre que l'on peut retrouver des envies de nouveauté, d'ailleurs, d'au-delà. Ainsi, pourquoi ne pas supposer que ce sera tout d'abord grâce à ces genres, souvent méprisés par ailleurs, que la forme donnée à la littérature pourra trouver son chemin vers une évolution formelle ? Et c'est déjà d'ailleurs justement le cas, comme ont pu le montrer les divers ouvrages mis en exergue dans cette recherche. Ne pourrait-on pas supposer, malgré certains avis de lecteurs, ancrés dans une réalité de la forme du livre, que celui-ci aurait tout à gagner à se différencier, d'une façon assez étudiée et parfaitement calculée, d'ouvrages de littérature blanche ? Car, malgré que la volonté de faire reconnaître les littératures de l'imaginaire, et même plus largement les littératures de "genre", comme de la "vraie" littérature soit effectivement un combat important et de longue haleine, pourquoi tenter de se conformer à une configuration qui, si elle convient parfaitement à cette littérature blanche, contemporaine, semble parfois réduire les potentialités de celle de l'imaginaire ?

Les genres tels que la Fantasy, le Fantastique et la Science-fiction, dans leur essence même, semblent donc être les plus pertinents à utiliser dans le cadre de cette nouvelle évolution dans la forme du livre que nous tentons de démontrer. Avec l'immensité des horizons que l'on voit aujourd'hui apparaître dans ces univers particuliers, il semble donc important de redonner une place à ce que pourrait devenir le livre papier en tant qu'objet vecteur de plaisir et d'imaginaire. Car, si les volontés de faire grandir et s'épanouir les littératures de l'imaginaire se répondent largement depuis plusieurs dizaines d'années, l'intérêt d'une évolution de la forme textuelle, et les liens avec le design graphique et la mise en page restent, somme toute, assez timides. Nous cherchons bien, ici, à convaincre de l'intérêt de cette démarche qui souhaite relier le récit à sa forme textuelle à nouveau, comme elle a pu l'être par le passé. Si certains peuvent donc supposer qu'utiliser les paratextes, et notamment les notes, ne semblent pas être pertinent, Mariano D'Ambrosio, dans son article "Quatre cas contemporains de notes sans texte : du texte absent au texte scriptible", publié sur le blog Ad Hoc, nous exprimer une théorie qui va nous intéresser :

L'affrontement entre texte et commentaire, donc, dessine une relation conflictuelle : selon Roland Barthes, “le travail du commentaire, dès lors qu’il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmener* le texte, à lui *couper la parole*”.¹⁴³

Puisque dans cette citation des propos de Roland Barthes, on retrouve finalement l'idée de cette “*idéologie de la totalité*”, que l'on va pouvoir traduire en design graphique par une volonté de ne plus exprimer la note en dehors du texte. Ainsi, on évite les considérations qui mettent en avant que l'on va rendre plus difficile la lecture en le morcelant, et en le présentant sous une forme différente, car, in fine, les notes ne seraient que des *niveaux de lecture* différents, mais resteraient bien des éléments primordiaux, quoique pas nécessaires dans un *absolu*.

Une forme en évolution pour le livre dans un “monde” marquée par des révolutions techniques

Comme nous avons pu le faire émerger tout au long de cette étude, le monde de l'édition tel que nous le pratiquons aujourd'hui a connu nombre de bouleversements majeurs. Certains sont venus apporter des modifications d'ordre structurel à la forme du récit, à la narration d'une histoire, qu'elle soit fictionnelle ou non, là où d'autres ont été de véritables révolutions sur la forme du livre. Toutefois, si les formes du livre ont largement pu évoluer sur les siècles passés, sans remonter pour autant jusqu'à l'apparition de l'écriture elle-même, qui pourtant représente l'élément déclencheur de toute une histoire du livre, la marchandisation de l'objet narratif a amené une sorte de stagnation à ce niveau sur les dernières vingtaines d'années. Si le livre numérique semblait représenter la nouvelle révolution du livre, avec des craintes que celui-ci ne supplante d'ailleurs le livre papier, nous avons pu constater une réelle résurgence de certaines qualités physiques de cet objet particulier. De fait, le numérique aura finalement poussé le livre papier à se réinventer, et c'est ici la thèse que nous souhaitons faire émerger : ne serait-ce pas au tour du design graphique de reprendre la suite de cette évolution de forme ?

Devenu en quelque sorte l'oublié de la chaîne du livre, cette discipline représentait pourtant la base d'une des plus grande révolution connue par le livre : l'imprimerie. Car, bien que la typographie soit désormais un domaine à part entière, le traitement du texte par sa mise en page et mise en forme, ne semble pas revêtir, dans le domaine de la littérature de fiction,

¹⁴³ D'AMBROSIO Mariano, (Date inconnue), Quatre cas contemporains de notes sans texte : du texte absent au texte scriptible, *Ad Hoc*.

une importance suffisante aujourd'hui. Pourtant, comme nous avons pu le voir, un renouveau du livre semble être en train de se mettre en place, puisque les éditeurs français commencent à basculer, notamment dans la littérature de genre, en direction d'une qualité d'ouvrage dans le façonnage autant que dans la maquette même du livre. L'utilisation des paratextes, jusque-là simplement cantonnés pour la majorité à des éléments comme le titre, la dédicace, les remerciements, et quelques fois les notes, dans le cadre de la littérature de fiction, semblent désormais ressortir avec plus d'intensité. L'apparition de ce que nous choisirons d'appeler "enluminures modernes", à savoir des illustrations retraçant certains moments clefs du récit (comme il est possible de le voir dans des ouvrages comme *L'Empire du Vampire* de Jay Kristoff pour reprendre cet exemple), et le glissement en direction du renouveau des indications paratextuelles comme les notes de bas de page (*Nevernight : N'oublie jamais*) montre bien que les maisons d'édition semblent se rediriger vers une glorification du livre aux travers des paratextes. Comme le disait Gérard Genette, le paratexte est bien là avant tout pour *guider* le lecteur, mais il doit lui laisser une facette *interprétative* forte, afin de lui permettre de les faire finalement *disparaître* de sa lecture, et c'est ce que semble tenter de mettre en place des maisons d'édition comme De Saxus, à travers l'accompagnement d'auteurs comme Jay Kristoff, dont le travail et les récits inscrits dans le genre de la Fantasy semblent en recherche de formes narratives nouvelles, en partie grâce à des éléments visuels. Laisser l'opportunité du chemin à emprunter au lecteur, ne serait-ce pas là finalement ce vers quoi pourrait tendre une forme de la littérature de l'imaginaire ?

Exactement comme nous composons une image à partir de notre environnement, nous construisons le sens à partir de fragments de textes que nous recomposons.¹⁴⁴

Cette réflexion de la part de Unger est ainsi à mettre en exergue car elle sous-entend que ce que nous pouvons voir, et donc ici lire, n'est pas plus un champ compact détaillé et indissociable qu'un ensemble de points numérotés que l'on va relier entre eux à la manière d'un jeu. Le lecteur remplit les blancs, nous avons déjà pu faire émerger cette idée ; car en effet, comme il souligne justement : "*Nos yeux se déplacent par sauts – les saccades oculaires - d'une ligne à l'autre.*" ; la lecture est donc bien liée physiquement à un ensemble de mouvements oculaires. Lorsque les notes sont donc situées en bas de page, voire, pire encore, en fin de livre ou de chapitre, ces sauts sont d'autant plus longs, et donc demandent un mouvement plus important : c'est ce qui perturbe le lecteur. Mais, si ces éléments, que l'on gardera comme étant des notes, n'étaient pas forcément situés en marge du texte mais

¹⁴⁴ UNGER Gérard, *Pendant la lecture*, Éd. B42 : Paris, 2015, p. 98.

bien à l'intérieur de celui-ci, comme élément faisant partie intégrante de cette combinaison de sauts ? Pourrait-on supposer que la "fatigue" mentale créée par ces sauts serait bien moins importante, au point qu'elle n'entraverait pas autant la lecture et donc la continuité de l'expérience que le lecteur recherche ?

La langue donne prise sur les éléments immatériels parce qu'elle est notamment le vecteur du raisonnement, de la théorisation et de la philosophie. La langue permet l'ironie et les euphémismes. Par dessus tout, la langue fait jaillir la poésie. Elle nous sert à faire des projets et à y incorporer notre vie. L'écriture a encore renforcé notre emprise sur ces processus. Écrire, ce n'est pas seulement déterminer, l'écriture est aussi un moyen de mieux organiser les connaissances et de mieux les revisiter qu'avec les seuls moyens de la langue ou de la mémorisation. Le lecteur peut prendre connaissance d'un texte à son propre rythme, le disséquer, le sonder, juger la langue et le contenu, et y réagir avec discernement.¹⁴⁵

Si la langue n'est rien de plus qu'un moyen d'accès, sa matérialité permet donc bien au lecteur d'entrer ou non dans les concepts et dans le sens qu'elle renferme. Chaque lecteur pourra forger sa propre expérience de celle-ci, en se basant sur les mêmes éléments, mais en y ajoutant sa propre expérience personnelle qui forgera une réception particulière. Tenter donc de déterminer la façon dont une lecture sera faite, d'autant plus aujourd'hui, et en littérature de l'imaginaire, semble être une stratégie assez maladroite. Les conventions précédemment édictées, qui juste là faisaient office de paroles presque saintes, ne sont peut-être finalement pas si immuables qu'on ne le suppose, et encore moins du point de vue de l'évolution des genres encore parfois "en marge" de la "vraie" littérature. Et les évolutions successives, dûes pour toutes à des besoins du public en perpétuel mouvement, liées à des conditions sociales, économiques et parfois même politiques, nous prouvent que garder une forme inadaptée peut parfois rendre légèrement stérile un discours, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'imaginaire, ou, plus justement d'"extra-ordinaire". Alors pourquoi ne pas tenter de trouver de nouvelles formes qui s'adapteraient mieux à cet "au-delà" de la littérature ?

Par rapport à la langue parlée, la langue écrite possède des moyens plus modestes mais bien à elle de marquer des pauses, des hésitations, des interruptions, une insistance, une interrogation.¹⁴⁶

À travers cette simple phrase, Gérard Unger exprime cette idée que la lecture apporte son lot de moments, d'instant, tous plus ou moins différents, mais qui vont composer une expérience de lecture unique, et propre à la fois au lecteur, mais aussi au récit, et donc à un

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 209.

¹⁴⁶ *Ibid*, p. 211.

auteur. Mais, pour aller encore plus loin, on pourrait même préciser que cette expérience peut être traduite, en partie induite par une détermination, ou en tout cas une tentative de détermination, du chemin à parcourir, et ce grâce à la mise en page. Finalement, c'est ce que la volonté de cette extraction de moments narratifs, comme les descriptions, longues et parfois jugées inutiles par certains lecteurs, cherche à faire émerger : des moments de contemplation. Il s'agit plus de faire comprendre au lecteur qu'il peut choisir la façon dont il veut regarder une histoire, la visionner dans sa tête. Plutôt rapidement, en ne prêtant qu'une attention relative à des détails et autres éléments descriptifs qui permettent un ralentissement du récit ? Ou, au contraire, plutôt de manière douce et lente, en prenant le temps de découvrir chacun des éléments que l'auteur aura finalement construit, brique par brique, pour créer ce livre-monde, pour reprendre en partie l'expression de Anne Besson ? L'un, l'autre, ou même une balance entre les deux, c'est exactement ce que cherche à faire émerger cette recherche. Laisser le lecteur choisir, à nouveau, la forme de lecture qui lui convient le plus, le tout en réfléchissant évidemment à un produit marchand, dans un contexte économique précis qu'est celui du marché du livre. Car, finalement :

Pourquoi lire ? Pourquoi même commencer à lire ? Lire n'est pas un but en soi, mais un moyen, par la langue, d'acquérir des connaissances et de vivre de nombreuses expériences. Pour ce faire la langue est indispensable. Lire et expérimenter passent assez largement par nos yeux et nos oreilles. Nos yeux ne voient pas seulement des textes, ils voient aussi des images qui forment notre expérience et notre connaissance des choses.¹⁴⁷

Lire, c'est donc bien rechercher l'expérience, la nouveauté, la surprise, tout comme cela peut aussi être le calme, la profondeur et l'oubli. Et si pour Gérard Unger, les réflexions sont avant tout liées à la forme d'une lettre, puisque son métier même de typographe le pousse à comprendre et interroger ses propres pratiques, nous retiendrons finalement l'un des propos qu'il inscrit dans le chapitre conclusif de son ouvrage *Pendant la lecture* :

Le typographe utilisera des points d'interrogation et d'exclamation, des parenthèses, des guillemets, l'italique, le gras, un corps un peu plus grand, le soulignement, davantage de blanc, le retrait en début de paragraphe, etc. Ces moyens ont une dénomination générique, l'"innovation".¹⁴⁸

Et c'est finalement ce tout dernier terme qui va inspirer la suite logique de cette étude, à savoir le projet éditorial qui en découle. Il regroupe finalement l'intégralité de ce que nous

¹⁴⁷ *Ibid*, p. 207.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 211.

avons cherché à mettre en exergue, à savoir une façon d'utiliser les éléments à la disposition de l'éditeur, non plus exactement lié à la microtypographie, comme Unger le détaille dans son propos, mais bien les éléments de paratextes, et d'autant plus, les *notes*.

Que deviendrait un texte embelli de ces éléments ? Comment le travail de maquette, mêlé aux impératifs du travail d'un éditeur, pourrait-il faire émerger ces nouveaux modes de lecture que nous avons mis en évidence ? Et, surtout, à quoi ressemblerait un texte adapté de cette façon ?

Conclusion principale

La cité s'écroule, la ville disparaît et le livre demeure. Les édifices sont l'architecture de la matière : le beau livre est une architecture de l'esprit. On juge d'un siècle et d'une race sur ses monuments, pierre, marbre ou brique. On en peut juger plus sûrement encore sur ses livres. Le livre est de l'espace spirituel : il se fait temps entre les mains de celui qui lit. Il n'est point d'œuvre humaine plus délivrée du lien spatial et de la matière. La tentation est presque irrésistible, en français et en latin, de céder à la fausse étymologie du livre et de l'être libre. Tout au long de l'histoire, le livre et l'architecture d'un temps se tiennent comme la mère et la fille, ou bien s'épousent. C'est dans le manuscrit et dans le livre que le style d'une époque et d'un pays se font connaître. Souvent, le style de l'écriture ou du livre a paru commander le style de tous les autres arts. Rien n'est plus juste ni mieux fondé en raison : l'architecture est l'archonte, celui qui fait le plan de la cité humaine et qui dirige. L'architecte de la pensée fixée est le chef des formes au même titre que celui de la matière et des corps.¹⁴⁹

Historiquement, les notes représentent toutes les couches de pensées d'un auteur, éditeur, et autre acteur du monde du livre. Progressivement intégrées dans le texte principal, elles sont devenues à la fois un élément marginal, et en même temps qui porte en elles toutes les origines de ce qu'est le texte principal auquel elle est rattachée. Qu'il s'agisse d'éléments bibliographiques, qui viennent appuyer la complexité et la valeur d'une réflexion, qui aura puisé dans des inspirations pour se construire, de commentaires, permettant de préciser certains termes et expressions, ou même des anecdotes ou autre forme de narration plus directe d'un auteur, qu'il n'aura pas voulu ou pu intégrer dans le texte, les éléments textuels qui viennent prendre place autour du texte sont là pour donner des indications. Pour rassurer (dans le cas des références et d'appuis, pour un texte "scientifique"). Pour dénoncer parfois. Pour étonner. Pour rien d'autre qu'exister là, parce que l'auteur, éditeur, ou tout autre acteur ayant accès à la création de l'ouvrage, l'aura décidé.

Ainsi, si au fil du temps et des évolutions et révolutions historiques, usages et enjeux entourant les paratextes, et notamment les notes, ont rendu ces éléments peu fiers et souvent méconnus, voire méprisés par la communauté littéraire. La lecture de masse, et les problématiques qu'elle a apporté cristallise l'importance de sans cesse se renouveler. Dans le champ éditorial bouché des littératures de l'imaginaire, dont l'essor est tel qu'il est difficile de savoir où donner de la tête, il devient primordial de déterminer comment apporter à un texte un nouveau souffle, et lui permettre de se propulser au devant de plusieurs scènes, de plusieurs catégories de cibles. Si celles-ci sont d'ailleurs difficile à déterminer, nous conviendrons que l'aspect "populaire" que revêtent ces genres ne participe pas à leur

¹⁴⁹ SUARÈS, André, *L'art du livre*, 2022 (réédition), Éd. Fata Morgana : Paris, p. 8-9.

épanouissement... quoi que. Cette proximité avec le lecteur, et notamment avec ses attentes et ses désirs littéraires, est ce qui fait, sans aucun doute, la popularité de genres tels que la Fantasy ou le Fantastique. C'est ce qui nous a amené à nous interroger sur l'intérêt de l'utilisation des notes de bas de page dans le but de "traduire" des textes inclus dans les genres de l'imaginaire à travers le questionnement suivant : *comment les notes peuvent-elles permettre la (re)valorisation d'un texte issu du genre de l'imaginaire et le rendre accessible à un public non-initié ?*

En prenant en compte le livre comme véritable édifice, que l'on pourrait même parfois qualifier de monument, nous avons donc pu nous rendre compte que les évolutions qui traversent son histoire sont intimement liées aux lecteurs. Suivant le cours des besoins, attentes et autres envies de ceux-ci, le livre a poursuivi jusqu'alors une évolution majoritairement induite par les grandes révolutions, techniques comme sociologiques, qui ont participé à l'histoire de l'humanité. Écriture manuscrite, religion, imprimerie et caractère mobile, culture de masse, marchandisation de la culture, ce sont tous ces bouleversements qui ont finalement été à l'aube de nouvelles formes, à la fois de littérature en tant qu'objet de narration, mais aussi de formes qu'elle pouvait revêtir.

Le genre de l'imaginaire, initié finalement à la fin du XIX^e siècle, et qui va ensuite courir et se transformer en profondeur au cours du XX^e siècle, avec des auteurs aujourd'hui considérés comme "classiques", aura finalement été quelque peu malmené dans ses premières années de "vie". En effet, si certains ouvrages, considérés comme nous l'avons souligné en tant qu'œuvres classiques majeures de la littérature, versaient légèrement dans le surnaturel, ce n'est d'abord qu'au travers d'une littérature destinée à la jeunesse que ces genres ont pu s'épanouir. Si des auteurs comme Lewis Carroll et Lyman Frank Baum, précédemment cités, représentent le cœur de ce revirement de situation, Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, J. R. R. Tolkien, Ursula K. Le Guin, Stephen King, Haruki Murakami, George R. R. Martin, J. K. Rowling, sont autant de noms qui résonnent dans les esprits aujourd'hui, dès lors que l'on énonce les termes "littératures de l'imaginaire". Toutefois, si cette forme de littérature a connu ses grands noms, dont certains continuent encore de produire ces ouvrages dont ils ont le secret à l'heure actuelle, nous avons établi durant cette étude que nous entamons aujourd'hui une véritable nouvelle ère de l'imaginaire. En effet, traitant avant tout de cet état d'extra-ordinaire, d'un au-delà souvent rêvé, se situant en dessus, en dessous, ou simplement juste à côté, de notre réalité et vérité humaine, ces littératures sont devenues le terreau tant attendu de bon nombre de maisons d'éditions. Il n'est en effet pas rare de constater chez une

maison d'édition, à l'origine pas évidemment spécialisée dans ces types de littératures, l'émergence d'une collection, d'une filiale, ou autre, qui entrerait dans ce marché, plein de bonne volonté. Toutefois, la réalité de l'essor de ce genre a produit un gigantesque problème de production, comme si des vannes, longtemps restées rouillées, avaient fini par être décoincées, pour laisser passer une vague monstrueuse de publications en tout genre (sans mauvais jeu de mot). Ainsi, charriant avec elle un nombre plus ou moins important d'ouvrages intéressants, cette vague laisse le secteur de l'édition dans un intense état de lutte. Chaque auteur souhaite apporter sa pierre à l'édifice des littératures de l'imaginaire, et, plus que tout, les maisons d'éditions veulent répondre à cette envie auctoriale. Toutefois, cette multiplication incessante des propositions et publications rend finalement extrêmement difficile l'émergence de récits investissant réellement cette volonté de sortir du cadre de la réalité, avec finesse et justesse, sans compter le travail de ce que l'on appelle "les livres de fond". Mais qui sont-ils ? Et quels ouvrages peuvent donc être considérés comme du fond ? Au bout de combien de temps le deviennent-ils ?

Réhabiliter certains ouvrages de ce fond, c'est donc le chemin vers lequel nous avons tenté de nous diriger tout au long de cette réflexion. Si aujourd'hui, l'économie d'une maison d'édition est avant tout basée sur la commercialisation immédiate d'un titre paru dans les quelques semaines, nous avons pu questionner cette stratégie. Car, en effet, est-ce réellement une réelle volonté de la part des éditeurs que de se soumettre à cela ? Évidemment, aucune maison d'édition souhaitant garder le cap ne peut se permettre de laisser de côté les problématiques économiques que la publication d'ouvrages engendre. Mais, ce risque, n'est finalement que trop pris, pour peu de réels succès, pour des ouvrages qui vont durer, puisque la réalité actuelle du marché français du livre ne laisse aucune place à cela. Or, c'est dans ce cadre que les aspects du design sont entrés en ligne de compte dans le déroulé de cette étude.

Le design graphique, en tant que discipline, emporte avec lui des notions que l'on peut largement rapprocher de l'ingénierie. En effet, outre le fait qu'il s'agit avant tout de trouver des solutions à des problèmes (ici visuel, dans le cas du graphisme), le designer est capable d'étudier sa cible, et de déterminer quelle pourrait être la meilleure stratégie à adopter en vue de créer l'objet à la fois répondant le plus efficacement aux contraintes conjointes de l'auteur et de l'éditeur, mais aussi aux attentes et besoins du lecteur lui-même. L'énoncé de cette faculté, non seulement très similaire en soit à ce que nous avons compris qu'un éditeur devait mettre en place afin de faire naître un ouvrage qualitatif, a donc pu mettre en avant à la fois des besoins, mais aussi des intentions. En effet, dans le cas du livre,

si l'on a pu, comme nous l'avons souligné, constater une certaine forme d'élitisme sous-jacent, avec la notion de "vraie" littérature, où la prévalence du texte sur l'objet était considéré comme la plus juste, et surtout noble, des intentions. La littérature étant un lieu d'apprentissage, qu'il soit économique, sociologique ou même politique, imaginer que des éléments, sortant du réalisme, puissent y être apportés, ne convenait pas aux instances, notamment du XX^e siècle. Et la forme du livre, en particulier de fiction, en faisait partie.

L'objet-livre a donc gardé durant de longues années la même intention formelle, basé sur l'idée que le seul intérêt d'un texte était le récit, et que la forme dans laquelle il allait arriver jusqu'au lecteur n'avait qu'un très vague intérêt. Pourtant, si cela a pu convenir, et convient encore, à une certaine frange de lecteur, ce n'est pas le cas de la majorité, comme nous avons pu le constater, et l'essor des littératures de l'imaginaire n'en est donc qu'une preuve plus grande. Le travail d'un éditeur étant finalement celui de rendre un texte sous son meilleur jour, il apparaît qu'il soit aussi important de rendre un texte compréhensible que de le rendre lisible, et visuellement digeste. Et c'est en cela que l'étude approfondie de la note s'est révélée primordiale. En effet, si l'on a pu déterminer quels usages ont pu être fait de celle-ci, et regardant notamment avec attention son historicité et son évolution, qui fut d'ailleurs connexe à celle du livre en général, puisque ses apparitions furent elles aussi fortement influencées par exemple par l'imprimerie, puis la diffusion de masse du livre, nous nous sommes rendus compte que cet élément de paratexte possédait un pouvoir jusque là très peu utilisé, voire totalement inexploité. Ainsi, s'il a fallu comprendre en analysant avec précisions les usages et enjeux qui entourent ce si insignifiant élément de paratexte, qui n'aura que peu l'occasion d'être mis au goût du jour en littérature de fiction, nous avons fini par parvenir à la conclusion que, contre toute attente, la note pouvait bel et bien devenir un élément aussi important que le récit, voire devenir une *partie* de celui-ci.

Gérard Genette, évidemment, a ainsi été une source d'hypothèses grâce à ses nombreuses études sur les paratextes et autres éléments qui constituent un texte de fiction, de même que la spécialiste des littératures de l'imaginaire Anne Besson, qui nous a permis d'orienter la direction de notre étude avec plus de précisions. Mais c'est véritablement l'œuvre de Jay Kristoff, *Nevernight : N'oublie jamais*, qui aura été le cœur de l'hypothèse de réponse à la question qui a traversé ce mémoire. L'utilisation croisée, à la fois d'une technique narrative spécifique, qui répond avec justesse à des attendus liés au genre de la Fantasy dans lequel il s'inscrit, et d'éléments textuels situés techniquement et visuellement en dehors du texte principal, ont mis en évidence les potentialités liées à l'utilisation des paratextes, et d'autant plus de la note, en tant que traductrice. En effet, si nous aurons

l'occasion de le voir plus en détail dans le projet qui va suivre, c'est véritablement cette intention de créer des gradations de lecture, qui est de toute façon réelle dans la réception d'un texte par un lecteur en fonction de l'intention qu'il souhaite y apposer, que nous avons cherché à mettre en évidence. Donner le pouvoir au lecteur de choisir, de se laisser aller dans sa lecture, mais tout en ayant la possibilité de la rendre plus profonde ou, tout au contraire de naviguer plus en surface (sans pour autant délaisser le sens du récit, bien au contraire), le tout grâce aux notes, est donc devenu non plus simplement un questionnement, mais bien désormais une intention.

Pour aller plus loin encore, il semblerait tout à fait intéressant de questionner la place, les enjeux et les potentialités liées à la transition numérique qui suit son cours dans le domaine de la littérature. Ces mêmes éléments de paratexte possèdent en effet d'autres qualités, inhérentes au domaine du numérique, qui pourrait peut-être apporter de la plus value au livre numérique, sans le faire devenir forcément plus interactif, et donc le sortir presque du domaine littéraire pour le faire pencher vers un autre domaine.

De même, une piste d'étude, que nous avons d'ailleurs écartée au début de cette réflexion, pourrait émerger de l'étude plus globale des paratextes dans le monde, et non plus seulement centrée sur des écrits utilisant l'alphabet latin en priorité. Ce changement de paradigme semble intéressant et poserait finalement des questions de l'ordre de la lisibilité, du sens de lecture et des attendus de la part des lecteurs, qui seraient fondamentalement différents de ce que nous avons pu soulever jusqu'ici. Cette idée pourrait amener à faire évoluer les théories littéraires connues, qui font aujourd'hui office de quasi vérité absolue, et sur lesquelles nous nous sommes finalement basés pour étayer notre propos. Les textes pourraient prendre une tournure inattendue, qui pourraient à la fois surprendre le lecteur occidental, mais pourquoi pas s'intégrer dans une tradition d'évolution de la forme du livre que nous continuons, encore et encore, à questionner, pour notre plus grand plaisir.

Mais surtout, finalement, comme le souligne Gérard Unger : *“Peu importe comment nous lisons ces textes, l'esprit dedans ou l'esprit ailleurs, nous les lisons quoi qu'il arrive.”*¹⁵⁰

¹⁵⁰ UNGER Gérard, *Pendant la lecture*, Éd. B42 : Paris, 2015, p. 218.

DEUXIÈME PARTIE

Projet éditorial : la note, une fenêtre vers un autre monde

Avant-propos

L'état des lieux que nous avons pu réaliser au cours du précédent mémoire aura permis de mettre au goût du jour les éléments qui vont nous intéresser désormais dans le présent projet. Afin de le traiter de la manière la plus complète et approfondie possible, dans la limite des contraintes imposées, nous allons donc désormais nous intéresser à l'aspect de "traduction", que nous avons abordé au bout de notre recherche et réflexion. En effet, si nous avons pris le temps de poser les bases de notre questionnement primaire, qui se trouvaient être liées à la fois à ce qu'a pu être l'espace de la note, à son public destinataire et à la façon dont elle était justement reçue, nous avons *in fine* mis en exergue la thèse suivante : la transposition de certains éléments d'un récit en paratexte pourrait être une solution qui remettrait au goût du jour des ouvrages issus des littératures de l'imaginaire trop rapidement tombés dans l'oubli, notamment à cause de la "surpublication" d'ouvrages actuelle.

Ainsi, après avoir proposé une révision complète de ce qu'aura pu être la forme d'un texte accompagné des éléments paratextuel auxquels il est inévitablement lié, puis étudié avec précision la façon dont la destination et le consommateur jouent un rôle dans la création du livre (d'autant plus dans sa forme), et finalement établi que cette réception était en évolution constante, nous allons désormais nous intéresser à la notion finale de cette recherche : la *transposition*. Selon le Larousse en ligne, ce terme souligne le fait de transporter, déplacer un élément, quel qu'il soit, de son domaine d'origine à un nouveau, en adaptant certaines de ces qualités à des contraintes nouvelles et un contexte différent¹⁵¹. C'est donc bien cette idée du déplacement d'un élément d'un milieu à un autre, en gardant ses propriétés et sa forme, bien que le tout soit adapté, qui nous intéresse. La valeur de ce déplacement repose sur la création d'un dialogue entre ce nouvel élément et l'espace dans lequel on va le placer, qui va produire de nouvelles façons de lire et de s'approprier un récit : ici, il s'agit de transposer les notes depuis les domaines scientifiques, et d'une lecture à valeur utilitaire, vers le domaine de la littérature de fiction, pour une lecture plaisir, cette fois. Si l'on souhaite apporter la justification de la valeur de cette idée, il est possible de la relier à la notion de traduction, puisque dans chacun de ces deux cas, le processus se base sur cette volonté de rendre accessible à un nouveau public un récit. Il s'agit donc bien en quelque sorte de traduire un texte, dans le cas de la Fantasy, complexe et souvent très dense en termes d'informations et d'imaginaire.

¹⁵¹ À noter que ce terme existe aussi en imprimerie, et qu'il suppose l'"interversion de deux signes, lettres, lignes, paquets, pages, dans un texte composé", toujours d'après la définition proposée par le Larousse en ligne.

La solution proposée ici relève donc à la fois du travail éditorial pur, mais aussi d'un glissement en direction du design graphique, qui semble être, à juste titre, un véritable enjeu dans ce besoin de différenciation. C'est ainsi au travers d'une forme de nouvelle vie accordée au texte que l'on va déployer ce projet, pour prendre en compte l'aspect "architectural" et de l'ordre de la construction, comme nous avons pu le voir, que transporte un livre en tant qu'objet composite. Le design graphique semble être une solution à ne pas laisser de côté dans cette volonté de donner à un ouvrage un second souffle, puisque nous avons pu mettre en avant que la "beauté", ou en tout cas l'esthétisme et la qualité physique de l'objet-livre, semblent désormais être de véritables outils marketing à prendre en compte.

I. Un nouvelle forme de vie pour un texte : la version "ennotée"

1) Rafrâchir des classiques du genre : l'idée d'une nouvelle collection

La re-publication, avec une forme nouvelle et une attention plus importante portée à l'objet livre, permet de manière évidente de faire émerger de la vague de nouveauté des ouvrages issus des fonds de collections des maisons d'édition. Non pas que les ouvrages de ce fond soient considérés comme dénués de tout pouvoir de séduction, notamment au travers de l'utilisation d'un style narratif différent, que l'on pourrait parfois jugé daté, mais qui représente une partie de l'évolution de la littérature de fiction connue aujourd'hui, et porte donc l'importance de ce qu'a pu être la littérature pour arriver jusqu'à celle que nous connaissons aujourd'hui. Beaucoup de maisons d'éditions cherchent donc à réaliser ces nouveaux "écrins", qui permettent d'ancrer un ouvrage dans le temps et dans les modes actuelles, comme on peut le voir avec les rééditions d'ouvrages labélisés comme "classiques". Le label Hauteville par exemple, créé par la maison d'édition mère Bragelonne en vue d'élargir son champ d'action en publiant des genres plus axés sur la romance et le roman feel good, possède par exemple une sous-collection propre à la réédition de classiques. Si les ouvrages de Jane Austen représentent la base des publications, le label se diversifie dans ses reprises avec des ouvrages comme *Gatsby le Magnifique* de Francis Scott Fitzgerald, ou encore avec des auteurs comme Alexandre Dumas et Gustave Flaubert¹⁵². On peut ainsi remarquer qu'un re-travail de la forme extérieure du livre aura été réalisé, entre autres de la couverture intégrale, avec le souci de rendre ces récits datant de plusieurs dizaines d'années plus attrayants. Faire ré-émerger les fonds, qualitatifs mais souvent oubliés car noyés sous la

¹⁵² Cf. Annexes couvertures label Hauteville collection classiques p. 133.

masse de nouveautés, est donc une des missions principales d'une maison d'édition. Il semble en effet très important de faire vivre plus de quelques mois un ouvrage si l'on souhaite en exploiter le maximum, d'autant plus dès lors que l'on croit que cet ouvrage a quelque chose à apporter à la littérature et aux lecteurs. D'autres maisons, comme Hesperus, si l'on regarde à l'international, que nous avons déjà étudiée dans la précédente analyse, se proposent de créer des publications exclusivement dédiées à des ouvrages issus du domaine public, mais encore une fois issus de la littérature dite "classique", pour la grande majorité.

Des opportunités, comme des anniversaires, peuvent également devenir des moyens marketing de faire ré-émerger des ouvrages, et c'est l'un des fers de lance de la maison d'édition Callidor. En effet, celle-ci propose des "éditions centenaires", qui reposent sur l'édition d'ouvrages souvent revus et augmentés, notamment d'illustrations et autres éléments paratextuels apportant de nouvelles qualités au récit originel. On peut notamment citer l'ouvrage *Le Serpent Ouroboros*, écrit par Eric Rücker Eddison, dont la réédition centenaire récente (2022) est venue redonner un coup de jeune à ce texte méconnu du genre de la Fantasy (qui aurait d'ailleurs inspiré Tolkien dans la construction de son propre récit sur la Terre du Milieu). Les ouvrages de cette sous-collection sont donc ré-édités avec un soin particulier, et une volonté de donner une véritable plus-value à un texte qui aurait été mis de côté, oublié, ou qui serait simplement méconnu. "*Le "label anniversaire" célèbre ces auteurs illustres, ces œuvres intemporelles des littératures de l'imaginaire, à travers des éditions luxueuses dignes de leur(s) histoire(s)*" précise la page qui donne accès aux quelques ouvrages édités jusque là sous cette forme. La qualité donnée à la fois au façonnage, avec une couverture légèrement épaisse, et des rabats internes ; le déploiement des pages liminaires qui viennent mettre en relief des paratextes jusque là jugés comme "inutiles" (informations relatives aux traductions, au travail de préface et aussi d'illustration, pour aller jusqu'au glossaire, et autres notes relatives au monde construit par l'auteur) ; et l'ajout d'éléments illustratifs en pleine page viennent démontrer cette volonté de faire de ce livre un bel ouvrage¹⁵³. Des adaptations, notamment cinématographiques, peuvent également être le terrain parfait pour justifier l'apparition de rééditions, augmentées ou simplement magnifiées, comme il est possible de la constater avec le *cycle de Dune*, écrit par Frank Herbert à partir de 1965, adapté une nouvelle fois au cinéma en 2021. En effet, cette saga a eu droit à une nouvelle publication en France, avec notamment une traduction revue et adaptée, le tout dans

¹⁵³ Cf. Annexe capture couverture et extraits intérieur p. 173-174.

des éditions collectors qui ont su faire peau neuve pour correspondre aux attentes des lecteurs d'aujourd'hui, de plus en plus attachés aux aspects esthétiques du livre, notamment dans la littérature de genre et chez des publics relativement jeunes.

C'est dans cette idée que nous nous intéressons donc à la possibilité de créer une nouvelle collection, dans une maison d'édition qui, si elle continue de publier des ouvrages contemporains écrits par des auteurs actuels, souhaiterait finalement donner une nouvelle chance à d'autres textes du genre de l'imaginaire, qu'ils aient été publiés par eux auparavant, ou pas. L'intérêt de cette idée serait double : donner à la fois une nouvelle existence à des textes et tenter de les projeter à nouveau sur le devant de la scène, dans un monde où le livre ne vit guère plus que quelques mois en librairie, mais aussi proposer aux lecteurs, notamment des genres de l'imaginaire, une culture propre à ce milieu, mais qui s'adapterait à leurs attentes et besoins, comme nous avons pu le démontrer dans le mémoire qui précède ce projet. La création d'une nouvelle collection basée sur la réédition d'ouvrages n'est certes pas une solution des plus originales, car il s'agit d'une stratégie déjà en partie adoptée par les maisons d'édition, mais elle reste toutefois bien ancrée dans une réalité économique de marché. Le vecteur de différenciation que nous cherchons à apporter ici repose sur la forme que prendra cette réédition, et sur la valeur ajoutée qu'elle va pouvoir proposer, que nous allons trouver dans l'utilisation des paratextes, et plus précisément des notes, comme le suppose l'intégralité de cette étude.

2) Un contexte éditorial “bouché” en littérature de l'imaginaire

Comme nous avons pu le démontrer, le contexte de publications éditoriales de ces dernières années a vu un très grand nombre d'ouvrages envahir les tables des libraires. Si l'on se réfère aux chiffres mis en avant sur le site du syndicat des libraires de France, vraisemblablement mis à jour en 2023, on peut noter que c'est bien 810 000 titres différents qui gravitent aujourd'hui dans l'univers du livre, pour une moyenne d'environ 75 000 nouveaux ouvrages qui paraissent chaque année. Selon ce syndicat, la production littéraire aurait quasiment triplé de volume sur les trente dernières années, ce qui laisse entrevoir la montagne devant laquelle se retrouvent à la fois éditeur, libraire, mais aussi lecteur, lorsqu'il décide quelle sera sa prochaine lecture. Comment donc amener le lecteur, devenu comme nous avons pu le démontrer *consommateur*, à acheter un ouvrage mettant en livre un texte qui n'aura pas été écrit dans l'époque qui lui est contemporaine ? Comment présenter un tel ouvrage, le rendre “réceptible” pour un public non-forcément ciblé à l'origine ?

Les littératures de l'imaginaire ne font pas exception à cette production exponentielle, d'autant plus qu'une grande part des publications actuelles de ce genre se font à partir de traductions, notamment anglo-saxonnes, voire participent même à cette vague de publications nouvelles chaque année. Toutefois, il semble que si cette stratégie de publication existe, toutes les maisons n'en font pas leur fer de lance. En effet, on constate rapidement, si l'on se base sur un petit tour d'horizon des collections et autres labels de re-publication, qu'il s'agit souvent de maisons qui peuvent "se permettre" de rajouter cette particularité à leurs publications. Outre des maisons comme les éditions Saints Pères, qui publient pour leur part des ouvrages issus de fac-similés de grands classiques comme Baudelaire, Orwell ou Rimbaud, ou encore les éditions Textuel, avec leurs ouvrages d'archives sur des "grands auteurs" de littérature classique, et qui réalisent des rééditions de manuscrits, avant tout pour leurs valeurs esthétiques, on retrouve en définitive peu de publications de ce genre en littérature de l'imaginaire. Il s'agit souvent de se glisser dans une veine marketing qui apparaît, et qui suppose notamment être liée à un événement, comme précisé plus haut. Ce genre de publications seraient-elles donc liées à des actions purement capitalistes ? Ou pourrait-on imaginer un but, sans le détourner totalement d'une réalité économique¹⁵⁴, qui s'ancrent dans une envie de faire vivre un récit aussi longtemps que possible dans le cœur d'un lectorat, qui, finalement, se renouvelle lui aussi ?

L'intérêt de la ré-édition "ennotée", comme nous nous plairons à la nommer, que nous envisageons donc ici pourrait également se justifier en regard de ce qu'est aujourd'hui la vie du livre et d'un récit en tant qu'objet livresque pur. Il s'agit plutôt de donner une seconde vie à un texte, voire même un troisième, ou même quatrième. En effet, si l'on regarde les différentes formes que peut prendre un récit dans sa vie "d'ouvrage", il peut passer par plusieurs étapes, le schéma le plus long étant le suivant : 1/ grand format *hardback*, 2/ grand format *paperback*, 3/ format poche (et ceci ne compte pas les rééditions potentielles que nous avons pu évoquer précédemment). Si l'on souhaite mettre en avant cette volonté d'accessibilité, tout en cherchant à se différencier et à apporter une valeur ajoutée à un ouvrage, l'idée de réaliser une nouvelle version, cette fois "allégée", ou en tout cas qui laisserait au lecteur la possibilité de décider le genre de lecture qu'il souhaite effectuer (soit plus "légère", ou au contraire plus en détail) nous donne satisfaction. En effet, il semble exister un creux dans la proposition d'ouvrages pour les genres de l'imaginaire, notamment

¹⁵⁴ Puisque nous souhaitons tout de même envisager un projet qui pourrait finalement tenir debout et finir par être réalisable dans l'absolu, même s'il ne s'agit ici que d'un projet totalement fictif, évidemment.

en regard de la cible atteinte, puisque les ouvrages sont essentiellement pensés pour des lecteurs ayant déjà une expérience de ceux-ci.

S'inscrire dans le cadre d'une maison d'édition qui aurait déjà pu faire ses preuves paraît donc être la stratégie la plus intéressante. Toutefois, sachant que ces ouvrages (textes déjà parus dans le passé) ne peuvent représenter le cœur de l'apport économique qu'une maison d'édition se doit de réaliser, il est assez réaliste d'imaginer la création de cette collection dans une maison d'édition ayant déjà une certaine notoriété dans le domaine qui nous intéresse : celui de l'imaginaire. Le choix de la maison d'édition Bragelonne, première maison d'édition française des littératures de l'imaginaire, fondée en 2000, qui a su étendre ses intérêts en dehors de seulement la littérature de l'imaginaire, tout en restant dans celle de genre (Romance, Science-Fiction, Fantastique, Fantasy) notamment pour adulte et jeune adulte, paraît être le plus stratégique. En effet, avec des sous-maisons et labels reliés à la maison mère, on peut supposer que les publics atteints sont relativement diversifiés. De même, si ceux qui étaient auparavant intéressés par l'imaginaire se tournaient en priorité vers cette maison, l'émergence de nombre de structures, elles aussi spécialisées dans cette branche (comme les éditions Lumen, De Saxus, Le Rayon Imaginaire chez Hachette Roman, L'Atalante, etc. pour ne citer que celles-ci), pourrait finalement élargir le champ d'horizon du lecteur. Par ailleurs, étant déjà dans un parti-pris similaire pour des ouvrages catégorisés en Romance, comme nous l'avons précisé juste avant, on peut tout à fait imaginer que la démarche soit reproductible dans les littératures de l'imaginaire. Créer une nouvelle collection, ou un nouveau label, qui viendrait compléter les quelques filiales qui ont déjà pu traverser les plus de vingt ans d'histoire de la maison (comme par exemple : Milady, Castelmor, Hauteville, Bragelonne Games, Big Bang et Fibs, les deux dernières étant les plus pertinentes car basées exclusivement sur la productions éditoriales pour la jeunesse/les jeunes adultes dans les littératures de l'imaginaire) montre une véritable volonté d'étendre et d'asseoir une position importante sur le marché du livre dans ces genres.

3) Comment rendre attrayant un ouvrage désormais “de fond” : le cas du *Seigneur des Anneaux* de Tolkien

Comme nous avons pu le déterminer précédemment, nous allons baser notre propos sur un ouvrage faisant désormais office de grand “classique” du genre de la Fantasy : *Le Seigneur des Anneaux* de J. R. R. Tolkien. Série de trois volumes, publiés pour la première fois entre 1954 et 1955 sous le titre original *The Lord of the Ring*, cette trilogie de Fantasy

suit les aventures de Frodon Saquet (ou “Frodo Bessac”, en version originale) et de ses compagnons, qui forment la, très connue aujourd’hui, Communauté de l’Anneau. Cherchant à détruire l’Anneau unique pour empêcher Sauron, Seigneur des ténèbres, de détenir tous les pouvoirs sur la Terre du Milieu (la contrée imaginée par Tolkien) et de faire émerger un règne de terreur, le lecteur qui plonge dans chacun des trois ouvrages se voit baladé au gré de cette quête presque sainte, réalisée pourtant par des héros dont peu en possèdent le profil.

Publié douze ans après le succès du *Hobbit* en 1937, *Le Seigneur des Anneaux* est considéré comme l’un des ouvrages ayant forgé le genre de la Fantasy tel qu’on le connaît. Avec quelques 150 millions d’ouvrages vendus, des traductions dans une soixantaine de langues différentes, et diverses adaptations et reprises, notamment cinématographiques, mais aussi en série et aux travers de jeux, qu’ils soient de rôles ou vidéos, *Le Seigneur des Anneaux* est aujourd’hui considéré comme un véritable mastodonte et classique du genre. Toutefois, si son heure de gloire fut longue, il n’en reste pas moins que sa force de frappe en termes de vente s’est un peu essoufflée. Jugé souvent très complexe en termes de construction d’univers, et parsemé de descriptions ralentissant parfois sensiblement le propos principal de l’auteur (la quête de ce fameux Anneau Unique), il ne correspond plus exactement aux standards de lecture qui semblent avoir pignon sur rue depuis quelques années. C’est donc exactement sur ce point que l’utilisation des paratextes, et d’autant plus des qualités intrinsèques à la note, à savoir la double lecture, avec des strates et importances différentes, et la création d’un espace “différent”, presque un “ailleurs”, au sein même du texte, va nous intéresser. Il s’agit d’investir cette “zone blanche” pour aider ce classique à retrouver une place dans l’imaginaire collectif : plus seulement en tant que référence à peu près connue, mais bien en tant qu’ouvrage de référence qui donne envie d’être lu et découvert pour ses qualités propres.

Il est important dans le cadre de ce projet de noter que l’œuvre de Tolkien ne tombera dans le domaine public qu’en 2044, soit, comme la loi l’exige, au premier janvier qui suit l’anniversaire des soixante-dix ans de la mort de J. R. R. Tolkien. D’ici là, le traitement des adaptations et autres reprises continuera d’être géré par la Tolkien Estate, à savoir la structure juridique qui englobe toutes les problématiques liées de près ou de loin à l’utilisation de l’univers créé par Tolkien, du copyright anglais au droit moral et autres droits dérivés de celui-ci : ceux sont vers eux que remontent les apports liés à tout cela, bien que l’intermédiaire de la maison d’édition française à l’origine de l’importation du *Seigneur des Anneaux* en France soit notre principal interlocuteur (à savoir les éditions Christian

Bourgeois). Les contrats à intégrer dans le cadre de ce projet seront donc essentiellement des contrats de cessions, liés aux droits moraux encore inhérents à cette œuvre. Comme nous ne cherchons pas à transformer le texte, mais seulement à initier un rythme de lecture différent, le droit au respect de l'œuvre¹⁵⁵ sera lui aussi honoré. En effet, comme la loi l'indique, une œuvre n'est ni modifiable, ni altérable (qu'il s'agisse d'ajouts ou de suppressions) sans l'accord préalable de l'auteur, et ce que nous souhaitons réaliser dans le cadre de ce projet ne suppose aucunement modifier le texte pour le transformer, mais bien seulement traiter de sa forme "physique" en tant que matière textuelle ; le sens profond de chaque phrase et de chaque mot choisis par l'auteur resteront intacts, et l'intégrité de l'œuvre sera absolument respectée.

¹⁵⁵ Ou : "le droit au respect – pour l'auteur – de son nom, de sa qualité et de son œuvre", selon l'extrait du Code de la propriété intellectuelle, article L.121-1.

II. Se différencier ou se noyer dans la masse ?

1) État des lieux et mise au goût du jour d'un ouvrage plébiscité

Afin de cibler au mieux le public qui pourrait être intéressé par cette nouvelle forme de publication, nous devons donc réaliser un léger état des lieux de ce qui a déjà pu être réalisé dans cet univers. En effet, avec une première édition parue chez Christian Bourgeois entre 1972 et 1973¹⁵⁶, et une première traduction réalisée par Francis Ledoux, *Le Seigneur des Anneaux* a par la suite fait un tour de quelques maisons d'édition du marché français, en passant par exemple par des maisons comme Pocket, Folio Junior, France Loisir (qui reprenait en grande partie la première traduction et mise en forme de Christian Bourgeois), Le Livre de poche...¹⁵⁷ et ceci sans compter les diverses éditions en langue originale. De même, bon nombre d'ouvrages dérivés de cette saga gravitent autour de celle-ci, en s'appuyant sur la passion qu'elle a pu provoquer pour faire émerger des ventes, et continuer de faire vivre l'univers de Tolkien, années après années. On notera toutefois que la plupart de ces rééditions sont liées à la déclinaison en poche de l'ouvrage, pour la majorité, et non à des versions collectors, comme on a pu le voir avec le *cycle de Dune*, cité plus haut. Et, si certaines viendront se compléter d'illustrations plus ou moins inédites, on peut toutefois noter que la plupart de ces éditions restent plutôt datées en termes de design et d'offre graphique (en tout cas pour les versions françaises), puisque la plupart d'entre elles datent du siècle dernier, ou du tout début du XXI^e. L'intégrale parue aux éditions du Livre de Poche¹⁵⁸ représente sans doute la version la plus intéressante selon notre point de vue, avec son travail de couverture non plus totalement illustratif, si on la compare aux autres éditions, mais bien pensé pour attirer l'œil du lecteur grâce à des éléments graphiques forts. Notre apport sera donc basé sur la double idée de rendre accessible un texte, sans le dénaturer (en ayant pour cible des personnes peut-être effrayées par ce mastodonte de la littérature de Fantasy) mais aussi de créer un ouvrage visuellement qualitatif (qui pourrait être "consommé" par des fans de Tolkien, désireux de posséder chaque élément en lien avec cet univers). Il s'agit donc de jouer sur deux tableaux, avec une cible mixte mais complète ; l'apport économique d'une telle sortie resterait ainsi indéniable, et ce malgré qu'il ne s'agisse pas d'un texte purement original, ni d'une première publication.

¹⁵⁶ Cf. Annexe couverture éditions Christian Bourgeois p. 134-135.

¹⁵⁷ Cf. Annexes couvertures autres éditions p. 137-138.

¹⁵⁸ Cf. Annexe couvertures éditions Livre de Poche intégrale p. 139.

L'enjeu dans cette réédition est finalement assez complexe, car il s'agit de concilier deux publics : un premier, animé et consommateur d'oeuvres de Fantasy aussi denses que celle de Tolkien, pour qui chaque ligne et chaque mot comptent, et qui aura certainement son mot à dire sur la façon dont sera utilisé le texte ; et un autre, à qui ce texte n'aurait peut-être pas été destiné auparavant pour ces mêmes raisons, mais qui pourraient trouver ce qu'il cherche, à savoir un récit de Fantasy à l'univers complet et au worldbuilding détaillé, avec une possibilité d'aller plus loin si le désir est là mais sans injonction implicite. L'idée de désengorger le texte nous amène donc à tenter cette réunion, afin de, pourquoi pas, abattre certaines barrières érigées, parfois par les lecteurs de l'imaginaire eux-même. Il s'agit donc plus d'élargir l'envergure de ce récit, en proposant un *ouvrage accessible, mais esthétique*.

S'inscrire dans le cadre de la maison Bragelonne nous permet de supposer certains moyens économiques, que ne pourraient par exemple se permettre des maisons d'éditions plus modestes, surtout si l'on souhaite, comme dans notre cas, réaliser un design et un façonnage spécifiques. Les enjeux n'étant pas les mêmes que lors d'une sortie inédite, il paraît à la fois important de maîtriser le budget alloué à cette publication, tout en gardant en tête les contraintes inhérentes à la crise du papier actuelle. Ainsi, cette nouvelle collection ne se baserait pas sur un offre collector, et viendrait notamment se différencier de l'édition produite par Jean-Jacques Pauvert en 1978, dont la version reliée, illustrée et mise en page spécifiquement pour répondre à une esthétique particulière¹⁵⁹ (utilisation de la double colonne, à la manière d'une encyclopédie ou d'un dictionnaire), vient marquer une rupture et une différenciation forte. On notera que cet ouvrage n'est plus édité aujourd'hui, et que le seul moyen de se le procurer suppose de passer par la case seconde main. Or, son prix a augmenté à l'aune de sa rareté, puisqu'on le retrouvera sur les plateformes dédiées à un prix oscillant entre 100 et 150 € minimum (prouvant ainsi que la valeur de cette saga laisse sous-tendre une envolée des ventes, si le public est amené à l'achat), bien que nous ne souhaitions pas nous insérer dans ce marché de la "rareté" dans cette nouvelle collection.

Les arguments principaux participants à la promotion de cette nouvelle collection, basée sur la volonté d'accessibilité et d'esthétique contemporaine sont donc les suivants : *créer une collection qui donne accès aux classiques de la Fantasy ; redorer le blason de ces récits complexes qui analysent pourtant si bien les enjeux de nos structures politiques ; créer un nouveau mode de lecture, adapté à l'évolution d'un genre foisonnant*. En effet, si l'intérêt

¹⁵⁹ Cf. Annexes couverture et extrait de l'ouvrage p. 140.

de cette nouvelle collection réside avant tout dans cette nouvelle forme d'appropriation du récit par le lecteur, il est important que cela figure sur l'argumentaire de vente qui sera distribué aux représentants, afin que ceux-ci parviennent à convaincre les libraires du bien fondé de cette nouveauté. Ainsi, au-delà de l'illustration, qui ne sera pas présente dans cette édition, puisque d'autres l'auront déjà fait, l'apport que nous souhaitons mettre en évidence est véritablement celui d'une *lecture en deux temps* : une première, que l'on pourrait qualifier de "simplifiée" et d'accessible, et une seconde, qui viendrait appuyer certains détails de l'histoire qui ne sont pas d'une nécessité absolue, mais qui rendent un récit complexe tout à fait jouissif et immersif, tant il pourrait exister ailleurs que dans notre imaginaire.

2) Contexte économique et social : qui, combien, comment, quand

Société par actions simplifiée à associé unique (ou SASU), Bragelonne est immatriculée sous le SIREN 430082792. Comme précisé précédemment, elle a été créée en 2000 à Paris, et est donc active depuis 23 ans. Il paraît important de noter que sur l'année 2021, son chiffre d'affaire s'élève à plus de 16 500 000 €¹⁶⁰, à savoir en augmentation de 1,34 % par rapport à l'année précédente (les chiffres de l'années 2022 n'ont malheureusement pas été trouvables facilement). Considérée comme une entreprise de taille moyenne, elle n'est composée que d'une cinquantaine d'employés, qui se déploie sur l'ensemble des filiales que nous avons précédemment citées, et qui se sont développées au fur et à mesure de l'implantation de la maison sur le marché de l'édition.

Les labels Big Bang et Fibs, créés au travers de la filiale Castelmor de Bragelonne, majoritairement dédiés aux littératures jeunesse et jeune adulte, sont ce qui se rapproche le plus de notre cheminement. En effet, ils proposent tous deux des versions collector, pour la plupart largement illustrées, mais surtout ayant une vraie qualité de façonnage. Toutefois, le public ciblé dans ce cas n'est pas le même que celui que nous envisageons, puisqu'il faut bien marquer la différence entre les consommateurs de "beaux-livres"¹⁶¹ dans les littératures de l'imaginaire, et ceux que nous souhaitons atteindre : les novices, les apeurés par le genre, ou les fanatiques purs des univers complexes. Ne jouant pas sur le même tableau, il paraît cohérent d'apporter à Bragelonne cette nouvelle corde à son arc, le tout en utilisant sa force de frappe économique et une véritable confiance des lecteurs concernant les publications de

¹⁶⁰ 16 625 600,00 € très précisément, selon le site societe.com.

¹⁶¹ Nous utilisons ici ce terme bien qu'il ne soit pas accompagné de son sens primaire, puisque la catégorisation "beau-livre" est généralement attribuée à un ouvrage de photographies, d'art ou d'archives : c'est le contenu qui a fait émerger cette dénomination, en plus d'un façonnage évidemment soigné et particulier (couverture rigide, embossage, dorure, etc.).

la maison. En effet, on aurait pu s'interroger sur la potentielle aide de mécènes et autres subventions dans le cadre de ce projet, mais il ne s'agit pas là d'une pratique courant chez Bragelonne, qui préfère mettre en place des précommandes, plutôt que de faire appel à des subventions (d'après ce que l'on peut observer jusqu'à aujourd'hui, puisque les soutiens seraient indiqués dans les remerciements de façon générale si c'était le cas).

Au niveau de l'économie de ce projet, et en partant du principe que 1 000 signes équivalent environ à 200 mots, et que le tome 1 du Seigneur des Anneaux compte 229 000 mots, soit 1 145 000 signes au total, certains frais seront quasiment inexistantes, notamment ceux de correction, qui se seraient élevés à plus de 2 200 €, si l'on se base sur un tarif horaire à 15 €, pour deux relectures, avec une vitesse de 12 000 signes lus par heure pour la première et 22 000 signes pour la deuxième. De même, les frais de traduction ne sont également pas à prendre en compte, puisque, si une première traduction avait été réalisée lors de la première parution française de la saga en 1972-1973 par Francis Ledoux, celle-ci a déjà été révisée par un second travail de traduction en 2014, 2015 et 2016, par Daniel Lauzon. Cette économie qui s'élèverait au environ de 34 500 €, pour un tarif à 45 € la page traduite, à partir de 10 pages, vient donc s'ajouter à celle de la correction (pour environ 300 mots par pages, en typographie 12 et interligne double, qui sont les standards demandés par les traducteurs, sur le même modèle que les correcteurs, soit 765 pages environ dans la cas du premier tome du *Seigneur des Anneaux : La Communauté de l'Anneau*).

La totalité des frais économisés, s'élevant finalement à un total de plus de 35 000 € (simplement pour le premier tome), nous permet donc d'envisager les frais d'impression avec un peu de sérénité, puisque tout cela ne concerne qu'un seul ouvrage sur trois. La réservation d'une presse pour une utilisation longue, qui vient bloquer d'autres projets, dans une imprimerie coûtant elle aussi quelques milliers d'euros (en fonction du lieu d'impression privilégié, qui semble être Aubin Imprimeur à Linguet, en France, pour la maison Bragelonne, si l'on se base sur les achevés d'imprimés de livres du label Big Bang notamment), il paraît stratégique de faire imprimer dans un même temps les trois ouvrages de la saga, afin d'optimiser ces coûts, mais aussi ceux du papier. En effet, on peut supposer que la maison Bragelonne commande directement la production de son papier, puisque la quantité d'ouvrages imprimés, que nous établirons ici à 50 000 exemplaires pour un tome (à noter que ce chiffre n'est pas délibérément choisi aussi gros par optimisme, mais au vu des statistiques qui démontrent que les livres de Tolkien se sont vendus à plus de 50 millions d'exemplaires), est largement suffisante, même pour un ouvrage en format semi-poche comme envisagé dans le cadre de ce projet.

Étant donné qu'il ne s'agit pas ici d'un contrat de cession de droit classique, puisque l'auteur lui-même est déjà décédé depuis 1973, une réédition pose des questions juridiques. Négocier les droits avec les éditions Christian Bourgeois, qui possèdent le monopole des ouvrages de Tolkien depuis sa toute première apparition sur le sol français sera sans doute le point le plus complexe, mais nous supposons qu'ils accorderaient cette cession de droits sans que cela ne pose de problèmes juridiques majeurs (en supposant se trouver sur le même plan qu'une cession de droit au format poche). Le fait qu'il n'existe pas encore de forme hybride telle que nous l'imaginons ne nous laisse pas une grande marge de manœuvre au niveau des contrats de cession, qu'il faudra adapter en fonction. Comme il ne semble pas exister de contrat de base spécifiquement adapté à la cession de droits entre maison d'édition, il conviendra donc d'utiliser un contrat type, issu dans ce cas du site de la Ligue des auteurs professionnels¹⁶², en modifiant l'une des deux parties, qui n'est donc plus l'auteur mais bien la maison d'édition Christian Bourgeois, qui doit posséder les droits actuels de reproduction de l'ouvrage (pour une réédition), après avoir signé un contrat de traduction et de publication à l'étranger (du point de vu anglo-saxon). Certains articles, comme l'article 2, qui présuppose un rendu de texte par un auteur en vue d'un travail de correction, assuré par l'éditeur, ou encore l'article 14 traitant de la "*rémunération en cas d'exploitation directe par l'éditeur des droits cédés*"¹⁶³, peuvent être supprimés. L'article 5, concernant la reddition de compte ainsi que le règlement des droits, et découpé en plusieurs alinéas, se doit également d'être adapté en regard du basculement primaire des droits en direction d'une première maison d'édition. Dans notre cas, l'article 7 sera aussi supprimé, puisque l'auteur, d'un part est décédé, et de l'autre n'était effectivement pas de nationalité française à l'origine.

Ainsi, si l'on se base sur la temporalité réelle du déroulé d'une publication, nous imaginons que ce projet, pour pouvoir envisager une date d'office pour le début du mois de novembre, a dû être signé au moins un an à l'avance. Le délais d'une seule année, dans le cadre de cette maison d'édition et pour le travail à réaliser, semble raisonnable, et laisse une marge de manoeuvre suffisante pour réaliser le travail de maquette et toute la conceptualisation, qui sera la partie la plus chronophage, ainsi que les aspects communication et stratégie marketing, qui seront suffisamment programmés pour commencer dès le mois de juin 2023, avec des premiers petits teasing, notamment grâce aux réseaux sociaux. De même, afin de s'inscrire dans les habitudes de la maison Bragelonne, les premières épreuves

¹⁶² Cf. Contrat en annexe p. 141-152.

¹⁶³ *Ibid.*

imprimées en non-corrigées devront être disponibles au moins en septembre, afin de pouvoir les envoyer aux partenaires sur les réseaux sociaux (TikTok, Instagram, Youtube), puisqu'il s'agit de la stratégie qu'adopte la maison en règle générale, et sur laquelle nous nous positionnerons afin de trouver notre cible.

Également, toujours s'inspirant de stratégies mises en place par la maison d'édition pour d'autres labels, comme par exemple Big Bang, avec l'ouvrage de Margot Dessenne *Absolu, les mobilisés*, paru en février 2023, on pourrait envisager la mise en place de box spécifiques, liées à la fois à l'univers de Tolkien, comme Big Bang l'a fait pour l'ouvrage *Absolu*, notamment à base de stickers, et de plaques en faux métal (impression 3D à base d'un composé recyclable représentant les matricules de certains personnages principaux de l'histoire dans ce cas précis. Dans le cas du *Seigneur des Anneaux*, on pourrait envisager une collaboration avec la galerie Fonds pour la culture Hélène & Édouard Leclerc, puisque nous inscrirons la parution de cette nouvelle collection dans le cadre de l'exposition actuellement visible dans la ville de Landerneau, en Bretagne, et sur laquelle nous reviendrons un peu plus tard. Une place pour l'exposition, bien qu'il s'agisse d'un "goodie" particulier, pourrait être un bon juste milieu et promouvoir le travail d'artistes autour du thème de la Terre du Milieu, pourrait être intéressant pour les fans, notamment. De même, il serait possible d'envisager réaliser des objets plus basiques, tels que des marque-pages, qui pourraient s'inspirer du design et des couleurs déployés sur les couvertures des ouvrages.

III. Entre identification et respect d'un univers : une maquette sur mesure

1) Identité de collection : se démarquer et être identifié

Le travail de reconnaissance visuelle de la collection apparaît finalement comme l'un des points clefs qui va permettre d'identifier directement l'ouvrage en librairie. Le lecteur doit savoir qu'il va se diriger vers un ouvrage dont la mise en forme est spécifiquement adaptée à une double lecture ; et c'est là que le travail de la couverture prend tout son sens.

En faisant le choix de ne pas utiliser d'illustrations dans le cadre d'un ouvrage où la "visualité" prend pourtant une place importante, notamment dans le cœur des lecteurs de la première heure, et avec les superbes éditions illustrées qui ont pu être éditées par le passé, nous prenons un risque calculé. En effet, la valeur esthétique principale qui va se déployer sur la couverture, premier pas visuel en direction de l'ouvrage, va nous permettre de nous démarquer tout en remplaçant ce récit datant originellement de presque quatre-vingt ans dans la sphère littéraire contemporaine. Il s'agit finalement de contrebalancer la mise en page, que nous détaillerons ci-après, qui viendra sans doute perturber le lecteur au premier abord, de part l'utilisation des notes, qui est non seulement un élément que le lecteur n'a pas forcément l'occasion de retrouver dans un roman, mais surtout par rapport à la forme qu'elles vont prendre. Le caractère choisi dans le cadre de cette couverture aura donc finalement une grande importance, et c'est en direction de la typographie Sprat, dessinée par Ethan Nakache, que nous nous orienterons¹⁶⁴. Suffisamment identifiable, tout en restant absolument lisible, ce caractère qui plus est libre de droit permet de mettre en avant un lien avec l'Antique et l'univers moyenâgeux représenté dans le récit de Tolkien, tout en ayant été créé suffisamment récemment pour s'inscrire dans notre univers contemporain. Ce caractère mixte semble donc être parfait pour répondre aux problématiques de respect, tout comme de remise au goût du jour, que nous souhaitons installer dans notre projet.

Le choix d'une couverture en bichromie¹⁶⁵, ensuite, est apparu comme la solution la plus intéressante, et ce après divers tests, dont l'un d'entre eux en noir et blanc, afin de rester le plus sobre possible, mais cette solution n'a pas semblé suffisamment percutante, car un peu fade par rapport à ce que nous souhaitons mettre en avant¹⁶⁶. Le double choix du vert anis

¹⁶⁴ Cf. Annexe spécimen typographique p. 153.

¹⁶⁵ Cf. Annexes couvertures tomes 1, 2 et 3 p. 154-155.

¹⁶⁶ Cf. Annexe tests couverture noire/grise p.158-159.

(représentant la verdure de la Terre du Milieu, ainsi que toutes les descriptions de paysages tant appréciée de Tolkien) et d'un violet légèrement pourpre (rappelant l'ancre de Sauron, et son œil maléfique) vient également répondre à un contraste coloré basé sur des couleurs complémentaires, qui dialoguent entre elles tout en créant une certaine vibration. Chercher à attirer l'œil avec ce choix coloré paraît assez pertinent, le tout en gardant une première de couverture entièrement typographique, comme a pu le faire le label récemment créé des éditions Hachette : Le Rayon Imaginaire, que nous avons eu l'occasion de citer dans le précédent mémoire. De plus, puisque nous prenons le parti de faire paraître les trois tomes d'un seul tenant, il fallait mettre en avant une certaine unicité et un lien fort entre les différents tomes, que le lecteur pourra donc identifier encore une fois d'un seul coup d'œil sur une table de librairie. Nous déclinons donc le principe sur les trois couvertures, sur le tome 1 : *La Communauté de l'Anneau* ; le tome 2 : *Les Deux Tours* ; et le tome 3 : *Le Retour du roi*, et créons par là une unité qui permettra de faire ressortir les tomes à la fois entre eux, mais aussi au milieu de la "concurrence". Évidemment le travail d'un nouveau logo qui correspondrait à la fois à une ligne éditoriale globale de la maison, mais qui laisserait comprendre quelles sont les caractéristiques de la maison, était à prévoir¹⁶⁷. Il s'agissait de dessiner un élément qui pourrait identifier les apports "ennotés" de la collection, tout en respectant une base de charte pour la maison Bragelonne.

Rendre la saga de Tolkien attrayante pour un public n'ayant pas l'habitude de lire des ouvrages de ce genre (de même que d'autres textes dans un futur proche, dans le cadre de cette collection) suppose donc un travail éditorial de fond légèrement différent de ce qu'il peut être habituellement. En effet, si l'éditeur cherche à l'origine à faire émerger le meilleur d'un texte en le travaillant avec l'auteur, dans le cas de la collection "ennotée", il va s'agir de réaliser des choix concernant l'importance de certains passages, comparés à d'autres, et ce tout en respectant les volontés originelles de l'auteur. Le défi est ainsi tout à fait réel, mais c'est grâce à une mise en forme adaptée que nous pourrions trouver notre public.

Concernant les informations paratextuelles que l'on peut retrouver notamment sur le dos de l'ouvrage, le choix a été fait de ne garder que le numéro du tome, et de ne pas répéter le titre. En effet, toujours dans cette économie et cette volonté de simplifier tout en attirant le regard, nous supposons que l'évidente mention du titre de la saga suffira à rendre identifiable le tome en question. Également, les traductions ayant évoluées (notamment pour le mot

¹⁶⁷ Cf. Annexe nouveau logotype p. 157.

“Fraternité”, devenu “Communauté”), si un lecteur recherche cet ouvrage précisément en librairie, et qu’il repose sur une étagère et non une table¹⁶⁸, il se peut qu’il ne cherche pas la traduction la plus récente : nous évitons donc ainsi tout écueil à ce niveau. La quatrième de couverture, ornée d’un anneau mystérieux, vient finalement compléter le tout en apportant un aura de mystère que nous cherchons à préserver afin de déclencher la curiosité du public, et ainsi la prise en main de l’ouvrage en vue de le feuilleter, et finalement découvrir la véritable force de cet ouvrage, à savoir : les notes.

2) Une maquette pensée pour une lecture optimale

La première grande question, après l’esthétique de couverture des ouvrages de cette nouvelle collection, repose sur des choix graphiques forts qui répondent aux problématiques mises en avant dans le précédent mémoire. En effet, souhaitant réellement mettre en action l’analyse déployée, cette nouvelle forme éditoriale suppose l’étude des récits de Tolkien, notamment en vue de noter les éléments qui pourront être transformés en notes. On peut déjà remarquer que Tolkien était un grand adepte des commentaires entre parenthèses, ce qui supposent finalement donner une information “non-absolument-nécessaire” à la lecture ; cela peut donc devenir un premier point à faire basculer en notes. De même, certains détails descriptifs, qui peuvent étaler un paragraphe sur plusieurs pages, peuvent supposément être allégés grâce à ces notes, permettant ainsi de gagner en clarté, mais aussi en rythme. En effet, comme nous l’avons mis en avant précédemment, c’est bien un récit “simple”¹⁶⁹ qui est recherché par le lecteur aujourd’hui si l’on se base sur les commentaires que l’on peut voir sur des plateformes de lectures en lignes, du type Goodreads. Et c’est exactement cela que nous recherchons à faire émerger au travers du travail éditorial de sélection des éléments à basculer en “second palier de lecture”.

Concernant la mise en page en elle-même, nous avons pu noter dans le précédent mémoire que les notes en fin de chapitre ou d’ouvrage n’étaient pas placées stratégiquement pour une lecture optimale. Les placer au sein même de la page où le mot associé se trouve (soit celui qui va finalement servir de guide dans le “texte principal”) représente donc la meilleure solution d’un point de vue visuel et graphique. De même, nous avons établi lors de l’étude des différents avis liés à l’ouvrage *Nevernight* de Jay Kristoff que les notes placées en

¹⁶⁸ Ce qui, évidemment, n’arrivera que tardivement dans la vie de cette ouvrage en librairie, puisque le concept lui permettra d’avoir un succès tel que les libraires continueront de le présenter à plat, pour mettre bien en évidence la première de couverture, ou cette fois est tout à fait lisible le titre du tome en question.

¹⁶⁹ Et par cet adjectif nous ne sous-entendons pas “bâclé”, mais vraiment “simplifié” et “accessible”.

bas de pages pouvaient elles aussi déstabiliser le lecteur, puisque l'oeil devait bouger dans la page lors de la recherche de la note, et donc qu'il était souvent facile de perdre le cours du récit (ce que nous souhaitons éviter). Or, si l'on suppose qu'il est possible de placer les notes *ailleurs* qu'en bas de page, pourquoi ne pas les placer directement au sein de la zone d'empagement, à savoir l'endroit précis et défini dans laquelle le designer graphique va placer le texte. Celle-ci est définie au préalable, et va devenir une constante durant l'intégralité de l'ouvrage, offrant au lecteur, sans même qu'il ne s'en rende compte, un cadre précis dans lequel son œil va naviguer. Ainsi, il s'agit de justifier cette nouvelle forme de placement de la note, qui rejoint certaines utilisations qui pouvaient être faites lors de l'émergence de l'objet-livre tel qu'on le connaît aujourd'hui, à savoir le codex du Moyen-Âge. Dans le cadre de cette nouvelle collection, les notes, indiquées bien entendu dans un corps plus petit que celui du texte principal, pour garder cette différence permettant une lecture "en strates", vont venir s'implanter visuellement dans le texte, permettant au lecteur d'y avoir accès avec un mouvement physique visuel plus "court"¹⁷⁰.

Le format, évidemment, représente également l'un des enjeux de cette nouvelle collection. En effet, il était évident qu'un "grand format" ne pouvait pas se justifier en regard de la concurrence représentée par les ouvrages collecteurs *hardback* qui se multiplient de plus en plus actuellement. Si l'on suppose proposer une nouvelle forme de lecture, nous pouvons logiquement supposer qu'il faut apporter une qualité d'ouverture et de disponibilité, ce que le format (ainsi que le prix, malgré la légère augmentation survenue à cause de la crise actuelle) du poche permet : nous choisissons ainsi de prendre des risques mesurés, tout en envisageant potentiellement un basculement de cette nouvelle "forme" de lecture sur des formats *hardback*, pourquoi pas futurement illustrés et également collecteurs¹⁷¹. Un format situé toutefois légèrement au dessus du poche, en 140 x 210 mm nous permet d'envisager une zone de texte suffisamment importante, tout en gardant du blanc tournant, qui permettra de casser la potentielle sensation de "lourdeur" visuelle qui pourrait émerger ; l'intérêt ici est bien de rendre visuellement digeste l'ouvrage, de la même façon que l'on cherche à le faire avec les récits de Tolkien.

Au niveau pratique, il faut également savoir que la forme de mise en page que l'on a choisit va permettre de gagner en place, permettant de ce fait la publication d'un ouvrage qui

¹⁷⁰ Si tant est que l'on puisse quantifier la "distance" parcourue par un œil lors de son déplacement dans la page pendant le processus de lecture, et d'appréciation visuelle.

¹⁷¹ Mais cette hypothèse ne sera vérifiable qu'après avoir lancé quelques ouvrages dans cette nouvelle collection, afin de se rendre compte du potentiel qui l'accompagne, assez logiquement.

pourrait être moins volumineux, et donc moins coûteux, et finalement moins cher à produire, qu'une autre de ces éditions déjà existantes. En effet, si l'on se base sur la dernière édition de chez Bourgeois, on note un total de 744 pages. Or, on sait, comme on peut le voir sur la maquette, que nous gagnons plus de 4 pages dans notre édition, nous amenant à un total de 21 pages, contre 27 dans l'édition de Bourgeois, ce qui ferait arriver le nombre total de pages pour notre édition à seulement 579, contre les 744 précédemment explicitées¹⁷². Presque 200 pages en moins représente un gain conséquent, que l'on pourra réinvestir notamment dans l'impression, puisque nous avons choisi de mettre en avant les notes à la fois par la mise en page, en les situant sur le même plan que le reste du texte, mais aussi en y apposant une couleur, qui sera, pour chacun des trois ouvrages, la même que celle de la couverture.

3) Stratégie de communication : pour un lancement choc

Afin de promouvoir au mieux cette nouvelle collection, nous pouvons imaginer que la maison se serait inscrite dans la continuité d'une exposition sur le sujet et l'univers de Tolkien, comme celle actuellement en cours à Landerneau, en Bretagne. Déployée au sein du Fond Hélène et Edouard Leclerc depuis le 25 juin 2023, et ce jusqu'au 24 janvier 2024, il paraît tout à fait à propos de s'inscrire dans cette mise au jour des illustrations de l'artiste Jonh Howe, qui fut l'un des grands illustrateurs de la saga, afin de justifier cette nouvelle publication. L'ouvrage en lui-même, que l'on pourrait considérer comme un excellent cadeau de fêtes de fin d'année 2023, par exemple, pourrait donc être publié dans le courant du mois de novembre, avec un plan de communication qui s'appuierait sur la volonté de rendre accessible cette oeuvre à un large public, comme le prône la ville de Landerneau au travers de cette exposition. Ainsi, selon Michel-Édouard Leclerc :

Cette exposition montre comment à partir de l'œuvre littéraire de Tolkien, un univers pictural est inventé. C'est celui du dessinateur et peintre John Howe. Puisant dans les mythes médiévaux, il crée un imaginaire inédit source de multiples représentations artistiques, jusqu'au cinéma. Landerneau défend l'importance de l'héritage de Tolkien dans l'ensemble de la création artistique et ludique. C'est un fait culturel majeur !¹⁷³

Pour reprendre ses propres mots, il paraît tout à fait à propos d'utiliser l'univers de Tolkien, qui fut l'un des grands noms du genre, considéré comme un pionnier ayant jeté les bases de toutes les publications qui vont suivre en littérature de l'imaginaire, et qui ne sera

¹⁷² Cf. Annexe maquette p.160-170.

¹⁷³ Extrait du descriptif de l'exposition sur le site officiel de la ville de Landerneau, <https://www.landerneau.bzh/agenda/exposition-tolkien/>.

plus seulement merveilleux et enfantin, puisque cet héritage a un impact, encore visible aujourd'hui sur "*l'ensemble de la création artistique et ludique*". Et c'est bien le terme ludique qui va nous intéresser ici, puisque la façon dont nous envisageons ce nouveau mode de lecture s'inspire presque des "histoires dont vous êtes le héros". En effet, puisqu'il s'agit de laisser le choix au lecteur de pouvoir lire ou non certains éléments descriptifs de l'intrigue, on pourrait presque voir cela comme un jeu. De même, le véritable jeu visuel que nous choisissons de mettre en place incarne cette volonté de retrouver un peu plus de liberté et d'enthousiasme dans la forme de livre, chose qui a pu se perdre durant le XX^e siècle, où le coeur du livre était avant tout le récit (voire l'auteur et sa réputation), et non plus la forme que pouvait prendre le livre, ou le texte dans la page (bien que l'on trouve des exemples d'ouvrages tentant de questionner ces formes, mais en dehors de la littérature de fiction, avec notamment le théâtre ou la poésie, par exemple). Entre *praticité*, *accessibilité* et *qualité*, c'est donc exactement là où cette nouvelle collection "ennotée" se placerait finalement. Rendre attrayant visuellement, en entrant dans certains codes, mais sans toutefois aller dans un extrême pour éviter de faire grimper les prix, puisque le prix du livre a déjà augmenté des suites de la crise sanitaire, et de problèmes d'approvisionnement en matière première papier, c'est la stratégie que nous avons choisi d'adopter.

D'un point de vue stratégique, il paraît également important de créer un lancement "choc", qui, dans un certain sens, va envahir les espaces des libraires, et venir dialoguer avec la masse des autres ouvrages édités. Afin de créer un plus gros impact, la collection naîtra non pas d'un seul volume mais bien des trois tomes de la saga de Tolkien, comme précisé précédemment. La publication des trois ouvrages d'un seul tenant paraît stratégique à la fois du point de vue du *collectionneur*, car il crée un attrait indéniable, mais aussi du point de vue du *lecteur non-initié*, qui découvrirait pour la première fois (ou presque) Tolkien et son univers. Il s'agit bien entendu d'un risque, puisque généralement on situe le nombre de d'exemplaires imprimés en grande partie en fonction des ventes ayant été réalisées sur un tome précédent, pour éviter la surproduction, les retours libraires, et finalement le pilon, qui sous-entend une perte économique considérable (quoique l'on suppose que la maison Bragelonne puisse tout à fait s'en sortir à ce niveau).

Afin de permettre une plus grande diffusion de cette nouvelle collection, la stratégie marketing de création de partenariats avec des "influenceurs littéraires" paraît être, dans ce cas, assez pertinente. En effet, si l'on suppose envoyer des épreuves non-corrigées, comme les éditions Bragelonne en ont l'habitude, il serait possible de faire une sorte de premier test

auprès de lecteurs et lectrices, et de voir si le concept que nous avons mis en place fonctionne, et comment il peut impacter ceux et celles-ci. Il s'agit encore une fois de prendre le risque que cela ne soit pas le cas, mais cela pourrait apporter également des avis positifs. Nous pouvons par exemple imaginer un partenariat avec Lesouffledesmots (dans la vingtaine), très active sur Instagram et Youtube depuis une dizaine d'années, qui produit un contenu suffisamment ouvert pour être intéressée par une nouvelle forme de lecture (ses lectures allant du roman contemporain, à la romance, en passant par la poésie et la bande dessinée). De même, Margaud Liseuse, sur Youtube majoritairement, d'une tranche d'âge légèrement plus âgée (trentaine), semble être une candidate intéressante dans le cadre de ce partenariat. Évidemment, l'envoi à d'autres influenceurs, notamment déjà en lien avec la maison, est aussi envisagé, mais cela ne suppose pas le cadre spécifique que nous envisageons pour les deux autres.

Conclusion générale

– [...] Qu'est-ce qui fait qu'une histoire est captivante ? N'importe quelle histoire. En deux mots.

- Les rebondissements.
- Le mystère.
- Les enjeux.
- L'évolution des personnages.

[...]

- Les obstacles à surmonter.
- La surprise.
- Le sens.
- Mais qui décide du sens ? se demande Zachary à voix haute.
- Le lecteur. Le joueur. Le public. C'est ce que chacun apporte, même s'il ne fait pas les choix étape par étape, chacun décide de ce que ça signifie pour lui.¹⁷⁴

Lire un livre, c'est s'approprier un récit. En tant que lecteur, il devient nôtre, autant qu'il fut celui de l'auteur, et de tous ceux qui ont pu le voir passer entre leurs mains. Il est modelé, en passant ainsi d'acteurs en acteurs, pour devenir une multitude de possibles. Ouvrir un livre, c'est comme décider d'ouvrir une porte, à la fois sur un univers fictif, mais aussi sur celui de la chaîne éditoriale, même si on ne s'en rend pas réellement compte, puisqu'on est propulsé en direction de l'objet par la force de l'habitude, bien plus que par les connaissances du milieu qui l'entoure et dans lequel il évolue avant de nous parvenir.

Penser le livre est une forme de création au même titre que l'élaboration d'un récit. Dans les deux cas, il s'agit de conjuguer une volonté propre (inhérente à la personne ayant le livre ou la matière-livre entre ses mains), ainsi que des attendus (ceux d'un observateur, consommateur, lecteur), tout en permettant l'émergence d'un objet dont l'existence même change celle du monde tel qu'on le connaît, qu'on s'en rende compte ou pas. *“Il n'a l'air de rien en apparence, on ne se douterait pas qu'il renferme tout un monde, même si finalement on pourrait en dire autant de n'importe quel livre”*¹⁷⁵, sont les mots de Erin Morgenstern, autrice de l'ouvrage *La Mer sans étoiles*, paru en août 2022. À l'image de cet extrait de conversation du même livre, mis en exergue plus haut, il est possible de comprendre que les attendus du lecteur ne peuvent devenir une généralité. Chacun recherche une expérience unique et personnelle, et c'est finalement vers ce but que tendait notre intérêt, ainsi que le projet que nous avons mis en place.

¹⁷⁴ MORGENSTERN Erin, *La Mer sans étoiles*, Pocket, 2022, p. 60-61.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 54.

Si la conclusion précédente venait mettre un point (presque) final au précédent mémoire, celle-ci vient quant à elle clôturer, presque autant qu'ouvrir, tout le travail de recherche qui aura découlé de la simple question : “peut-on réinventer la forme du livre ?”. Celle-ci, en sous tension de la problématique mise en avant au départ : “*comment les notes peuvent-elles permettre la (re)valorisation d'un texte issu du genre de l'imaginaire et le rendre accessible à un public non-initié ?*”, est venue orienter la réflexion du projet d'une nouvelle collection “ennotée” que vous avez pu découvrir ci-avant. La base de ce projet repose sur l'observation suivante, faite durant la rédaction de ce mémoire : le lecteur est celui qui fait exister un récit en dehors de l'imaginaire de l'auteur, et toutes les actions réalisées par les acteurs de la chaîne du livre se rejoignent dans ce sens. C'est bien lui, en tant que dernier maillon, qui va déterminer si les choix qui ont été fait tout au long du processus l'ont bien été, ou non. Toutefois, laisser toute la responsabilité de la forme du livre et des modes de lectures existant actuellement au seul lecteur supposerait que l'auteur, quant à lui créateur, ne possède pas le libre arbitre lui permettant de dépasser les “limites” imposées (parfois implicitement) par le lecteur et ses attendus.

En effet, la forme du livre, comme nous avons pu le constater, a largement évolué depuis son apparition en tant que codex à partir du Moyen-âge. Passant du volumen recopié à la main par les moines, emplit en grande partie de textes religieux, à des ouvrages traitant de sujets directement reliés au public lecteur, pour finalement arriver jusqu'à nos jours aux multiples existences du livre, la forme qu'a pu prendre cet objet n'a eu de cesse de se modifier au travers de l'évolution et de l'Histoire de l'humain. Serait-ce uniquement dû à des désirs du lecteurs ? Impossible. Nous savons notamment que des évolutions techniques et technologiques ont également été fondatrices de certains changements. Le travail de l'éditeur, également, qui s'était finalement installé en tant que détenteur du pouvoir ultime : celui du choix des récits à publier, et donc à diffuser vers un public, pèse également largement dans la balance. Bien sûr, la marchandisation de l'objet-livre, ainsi que sa capitalisation, a progressivement fait du récit littéraire un objet avant tout “marchand”, dont on va regarder le potentiel économique et marketing avec une grande attention. Mais peut-on réellement réduire le livre, l'écrit, les mots, *un univers entier*, simplement à un échange monétaire ? Répondre par l'affirmative à cette question reviendrait à rendre le livre, et donc tout le travail créatif à son origine, comme rien de plus qu'un produit que l'on va acheter, consommer, puis jeter et/ou oublier. Mais le livre possède un pouvoir et une force bien particuliers, qui sont véritablement inhérents à son essence : ceux de provoquer des émotions, et de toucher le lecteur et sa sensibilité. Un livre “parle” à son lecteur. Au-delà de lui raconter une histoire, il

va lui permettre de créer tout un univers, et cela simplement au travers de mots, “mis en page”¹⁷⁶.

C'est ainsi le monde de la page qui nous a passionné et questionné dans cette étude, ainsi que dans la réalisation du projet qui s'en est ensuivi. Avec cette volonté de rendre compte d'un récit, nous avons tenté de dérouler la façon dont celui-ci peut prendre vie au cœur d'un monde matériel, tout en gardant en lui ses qualités conceptuelles, et l'imaginaire qu'il renferme (sans pour autant l'y enfermer). Toutefois, la réalité du contexte éditorial actuel a pu questionner notre démarche, puisque la proposition d'un nouveau mode de lecture, à l'image de certains romans “dont vous êtes le héros”, pourrait ne jamais trouver son public. Mais c'était sans compter les littératures de l'imaginaire, et notamment des genres comme la Fantasy. En effet, ceux sont précisément ces genres-là qui vont venir porter des innovations, puisque leur essence même, comme nous avons pu le voir, est représentée par cette volonté d'aller “au-delà”. Au-delà du réel, du connu, du compris, pour ces trois genres que sont la Fantasy, le Fantastique et la Science-fiction, et le même genre d'au-delà pour le livre et ses formes, ses façons de mettre en “images” (même sans images illustratives, justement), d'exister en tant qu'objet.

La notion d'appropriation est largement sous-jacente dans le déroulé de cette analyse. En effet, nous avons pu constater que c'était bien l'idée de proposer à un lecteur une expérience, et de favoriser son investissement au cours de la lecture, qui nous intéressait le plus. Ainsi, lui laisser la possibilité de choisir le genre de lecture qu'il souhaite effectuer : une lecture plus “découverte”, allégée, ou tout au contraire une lecture plus en profondeur et complète ; c'était exactement là notre propos, qui rejoint la vision de l'édition que l'on a pu analyser en toute première partie du mémoire. Nous avons pu constater que ce concept était finalement un trait commun, un véritable fil rouge, qui venait soutenir l'évolution du livre. Entre annotations et commentaires aux origines du manuscrit, puis notes de bas de page et travail éditorial dans notre époque contemporaine, un récit a toujours été la base d'une réaction. Encore plus qu'une possibilité, il s'agirait presque d'un besoin que le lecteur semble continuer encore et encore de ressentir et de souhaiter mettre en pratique, quelle que soit l'époque dans laquelle il se situe. La nouvelle collection “ennotée” que nous imaginons se place donc dans la continuité de cette idée, et vient apporter une solution éditoriale à ce qui

¹⁷⁶ Par cette expression, on souhaite aller au delà du terme technique de “mise en page” utilisée en design graphique, mais bien d'imager le fait que les mots *deviennent* page, qu'ils finissent par la constituer, se transforment en elle, d'une certaine façon.

semble être un besoin sous-jacent encore peu compris ou mis en avant. Proposer, comme nous tentons de le faire, un ouvrage presque hybride, à la double strate de lecture, viendrait ainsi valoriser un procédé, tout en s'inscrivant dans une réalité économique (même si cette dernière peut parfois devenir un frein bien plus qu'un moteur de développement et de différenciation).

L'aspect esthétique, finalement, sera le dernier point sur lequel nous reviendrons. En effet, nous avons pu largement établir, notamment grâce à une observation des modes d'achat, ainsi que du développement des réseaux sociaux de lectures basés sur la production d'images, que le lecteur aime la beauté, la qualité, et ce notamment dans la littérature de genre (à savoir tout ce qui n'est pas classable en littérature dite "blanche", soit contemporaine et classique, qui s'inscrit dans notre monde, et traite de sujets de société sans ajouter quoi que ce soit d'extra-ordinaire au déroulé du récit). Il s'agit donc bien du foyer le plus propice pour le développement d'une nouvelle forme du texte. Si le livre a pu, notamment durant les XIX^e et XX^e siècle, devenir un simple "bloc de feuille reliées entre elles avec une petite couverture pour les protéger vaguement"¹⁷⁷, ce n'est plus le cas aujourd'hui ; ou en tout cas on peut constater un début de changement de paradigme à ce niveau. Le lecteur du XXI^e siècle aime le "beau", il aime le livre qu'il peut admirer, qu'il peut chérir et chouchouter. Il aime aussi le livre sur lequel il peut agir, et qu'il peut rendre lui-même esthétique, comme on peut le constater avec le développement de l'esthétique de l'annotation, qui revient apporter une qualité nouvelle et tout à fait personnelle au livre. Ce dernier devient bien plus que simple support ; il devient véritable écrin, protecteur de sentiments, d'émotions et de sensations que le lecteur aura ressenti, et aura eu envie de conserver. C'est finalement là toute la force des potentialités que peut offrir un ouvrage qui laisse suffisamment de place au lecteur, au sens propre comme au sens figuré, et peut-être également ce que l'on pourrait qualifier *in fine* de "bon livre".

Toutefois, certaines questions semblent aujourd'hui se poser à nouveau, fédérées par la suivante : pour quelle raison l'ouvrage de littérature de genre semble-t-il être le seul à subir cette transformation ? Ayant établi l'existence d'une véritable différenciation entre deux formes de littératures qui semblent être opposées, à savoir la littérature blanche et la

¹⁷⁷ Nous nous contentons ici de regarder les productions françaises, car nous avons pu établir dans le déroulé du précédent mémoire que les productions anglo-saxonnes, notamment au niveau de certaines finitions, étaient tout à fait différentes. Il semblerait toutefois, bien qu'il s'agisse ici d'une observation personnelle non étayée d'exemples, par manque d'espace pour les retranscrire, que l'édition française commence à tendre en direction de cette esthétique du livre, et ce d'autant plus dans les littératures de genre.

littérature que l'on nomme "de genre", nous avons pu constater que seule cette dernière subissait de fortes mutations en terme de forme du livre et de design¹⁷⁸. "Pourquoi ?" semble être la question en latence à l'arrière de cette constatation. C'est pour cette raison que nous avons finit par avancer la théorie que ces littératures, largement sous-évaluées, supposaient devoir sortir du lot d'une manière différente vis-à-vis de la littérature blanche, puisqu'elles étaient largement dépréciées par nombre de critiques littéraires, que l'on pourrait en fin de compte qualifier d'élitiste (qui possède une vision suffisamment globale de la littérature et de l'écrit pour se permettre d'émettre un jugement de valeur quant à ce qui représente la "vraie", et la "fausse" littérature ?). Peut-être n'est-ce là qu'une analyse réalisée par des lecteurs n'ayant pas eu la possibilité, la chance, la joie, de se retrouver face à des genres qui les sortiraient de leur zone de confort. Peut-être qu'ils n'avaient pas simplement pas eu entre leurs mains un ouvrage dont la forme les y aurait engagé. C'est donc exactement à ces observations-suppositions que nous avons tenté de répondre au travers de ce mémoire, puis du projet qui en a découlé.

Ainsi, avons-nous réussi à ouvrir la fenêtre en direction des mondes de l'ailleurs qui existent au travers des mots ? Telle sera finalement l'ultime point de cette recherche, qui restera une question "pour plus tard". Le travail d'éditeur, soit celui de donner accès à un imaginaire grâce aux mots d'un auteur, paraît être intimement lié à la recherche, incessante, de la création de nouvelles formes d'écritures dans l'espace du livre. Mais surtout, il semble s'étendre encore au-delà, en lieu et place de l'invention (quoique ce terme paraisse peut-être absurde, dès lors que tout semble suivre une évolution circulaire) de nouveaux modes de lectures et d'appropriation d'un récit. Ainsi, qu'est-ce réellement que le livre, sinon un objet magique qui relie des humains, passionnés par une même envie : rêver ?

¹⁷⁸ Si l'on se penche donc uniquement sur la littérature, puisque les ouvrages spécialisés en design et en art semblent, quant à eux, trouver la place de questionner et revêtir des formes graphiques particulières, et "différentes".

Bibliographie

ARTICLES

BEGUIN-VERBRUGGE Annette, « Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite », *Questions de communication*, n° 11, (2007, Publication électronique.

BESSON Anne, « Aux frontières du réel : les genres de l'imaginaire », *Les littératures de l'imaginaire*, n° 274, 2016, pp. 90-97.

BESSON Anne, « De l'ensemble à la totalité : l'effet de monde dans les littératures de l'imaginaire contemporaines », *Belphégor*, n° 14, 2016, Publication électronique.

BOUHADJERA Hocine, « Littératures de l'imaginaire : profils des lecteurs », *ActuaLitté*, 2022, Publication électronique.

BOURGATTE Michaël, JACOBI Daniel, « Le devenir des concepts de Gérard Genette dans la recherche en communication », *Communication & langages*, n° 202, 2019, pp. 39-48.

CANDEL Étienne, GOMEZ-MEJIA Gustavo, SOUCHIER Emmanuël, « P – Q : PARATEXTES / PARATEXTE(S) / QUOI ? », *Communication & langages*, n° 200, 2019, pp. 213-223.

COROMINES Laure, « Littérature young adult : le self-service du roman », *L'ADN*, 2023, Publication électronique.

CROQUET Christine, « La périphérie du texte de Philippe LANE, Nathan Université », *Études de communication*, n° 14, 1992, 159-160.

DEL LUNGO Andrea, « Seuils, vingt ans après : quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette », *Littérature*, n° 155, 2009, Publication électronique.

DUCAS Sylvie, POURCHET Maria, « De la prescription : comment le livre vient au lecteur », *Communication & langages*, n° 179, 2014, pp.21-31.

GALLENZI Alessandro, « Back to the Future », *The Bookseller*, 2023, Publication électronique.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit ». *Communications & Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, n° 8, 1966, pp. 152-163.

GUEDENEY Nicole, « Le Seigneur des Anneaux ou comment survivre au désespoir et à la peur : une lecture par la théorie de l'attachement », *Devenir*, n° 3, 2010, pp. 247-271.

HALBA Ève-Marie, « Qui parle ? À qui ? ». *Petit manuel de stylistique: Avec exercices et corrigés*, 2008, pp. 11-38.

HEIDENREICH Rosmarin, « La problématique du lecteur et de la réception », *Cahier de recherche sociologique*, n° 12, 1989, pp. 77-89.

INCONNU, « Les 10 plus belles éditions des livres *Le Seigneur des anneaux* », *Le Parisien*, 2023, Publication électronique.

INCONNU, « En Bretagne, la plus grande expo jamais créée sur l'artiste du *Seigneur des anneaux* », 2023, Publication électronique.

KALINOWSKI Isabelle, « Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception ». *Revue germanique internationale*, n° 8, 1997, pp. 151-172.

KNAPPEK Charles, « Qui sont les lecteurs d'imaginaire ? », *Livre Hebdo*, 2022, Publication électronique.

MELLET Sylvie & BARTHÉLEMY Jean-Pierre, « La topologie textuelle : légitimation d'une notion émergente », *Lexicometrica*, n° 7, 2009, publication électronique.

RABENER, Gottlieb Wilhelm, Hinkmar von Repkow, *Noten ohne Text. Nouvelles contributions au plaisir de comprendre et d'esprit*, Vol. II, 1745, pp. 4.

RENAUD Lise, « Le paratexte pour penser la configuration des pratiques numériques », *Communication & langages*, n° 202, 2019, pp. 83-95.

SAEMMER Alexandra, « Esthétique de la réception ». *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2016, Publication électronique.

LIVRES

BEGUIN-VERBRUGGE Annette, *Images en texte, Images du texte. Dispositifs graphiques et communication écrite*, Presse universitaires du Septentrion, 2006. (Collection Information-communication)

BLAIR Ann, *L'entour du texte : la publication du livre savant à la Renaissance*, BnF Éditions, 2021.

CORTAZAR Julio, *Marelle*, Gallimard, 1979. (Collection L'imaginaire)

DUCHEMIN Patrice, *Le pouvoir des imaginaires, 1001 initiatives pour révolutionner la consommation*, Arkhe, 2018.

DUSSERT Éric, LAUCOU Christian, *Du corps à l'ouvrage : les mots du livre*, Éditions de la Table Ronde, 2019.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, 1982.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Seuil, 1987. (Collection Poétique)

GRAFTON Anthony, *Les origines tragiques de l'érudition : une histoire de la note de bas de page*, Seuil, 1998.

GRAFTON Anthony, *La page : de l'Antiquité à l'ère du numérique*, Éditions du Louvre, 2015.

GUIRAL Catherine (dir.), DUPEYRAT Jérôme (dir.), DOMINGUES Brice (dir.), *L'écartelage, ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux*. 2013. Éd. B42 : Lyon.

HALBA Ève-Marie, *Petit manuel de stylistique*, Duculot, 2008.

HOCHULI Jost, *Un design de livre systématique ?*, B42, 2020.

ISER Wolfgang, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, 1976.

JOUBE Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Presses universitaires de France, 2001. Troisième édition (première édition 1992).

KRISTOFF Jay, *Nevernight : N'oublie jamais*, J'ai Lu, 2022.

KRISTOFF Jay, *Nevernight : Les grands jeux*, J'ai Lu, 2023.

KRISTOFF Jay, *Nevernight : L'aube obscure*, J'ai Lu, À paraître.

MAIGNE Vincenette, "Le manuscrit comme absolu", in *Écrire aux XVIIe et XVIIIe siècles : Genèses de textes littéraires et philosophiques* [en ligne], CNR Éditions, 2000.

MILLON Alain, PERELMAN Marc, *Le livre et ses espaces*, Presses universitaires de Paris X, 2007.

MOLLIER Jean-Yves, *Une autre histoire de l'édition française*, La Fabrique, 2019. (Troisième édition ; première édition 2015).

NYSSSEN Hubert, *Du texte au livre, les avatars du sens*, Nathan, 1993.

SCHUEREWEGEN Franc, *Des notes et des textes : études sur l'annotation*, Brill, 2020.

SORDET Yann, *Histoire du livre et de l'édition*, Albin Michel, 2021.

SUARÈS André, *L'art du livre*, Fata Morgana, 2022. (Réédition)

UNGER Gérard, *Pendant la lecture*, B42, 2015.

THÈSES ET MÉMOIRES

HOMMEL Élodie, *Lecture de science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*, [Thèse de doctorat, Université de Lyon], TEL archives ouvertes (01679661), 2018.

BLOGS

CHANCOGNE Thierry, (2018, 5 novembre), *Paratexte*, Tombolo.

D'AMBROSIO Mariano, (Date inconnue), *Quatre cas contemporains de notes sans texte : du texte absent au texte scriptible*, Ad Hoc.

DJINNZZ, (2015, 26 mai), L'étonnante histoire du Comic Sans MS, *Étale ta culture*.

ESCOLA Marc, (2020, 1er octobre), *F. Schuerewegen (dir.), Des notes et des textes : études sur l'annotation*, Fabula, la recherche en littérature.

INCONNU, (2012, 17 décembre), *Pour une théorie de la note de bas de page*, Histoire à lunette, Histoires doctorales.

LEMOINE Tanguy, (2018, 31 octobre), *David McKitterick, Textes imprimés et textes manuscrits. La quête de l'ordre (1450-1830)*, Lectures / Les comptes rendus.

STRASSER Anne, (s. d.) *Les romans « young adult », une littérature populaire ?* The Conversation. En ligne.

WAQUET Françoise, (2010), *Le paratexte / Introduction*, CNRS. En ligne.

SITES INTERNET

Site internet du Tolkien Estate.

Site internet du typographe et dessinateur de caractères Ethan Nakache.

Site internet de la ville de Landerneau (Bretagne)

Site internet des éditions Callidor.

Site internet des éditions Hauteville.

Site internet des éditions Hesperus

Site internet des éditions Les Saints Pères

Site internet du syndicat de la librairie.

Wikipédia

ÉMISSIONS DE RADIO

AL-MATARY, Sarah, (2022, 19 octobre), *Mais qui lit les notes de bas de page ?*, Sans oser le demander, France Culture, 58'42.

FRANGNE, Pierre-Henry & POUIVET, Roger, 2014, 6 mai, *De Figures à Codicille, un entretien avec Gérard Genette*, France Culture, 48'07.

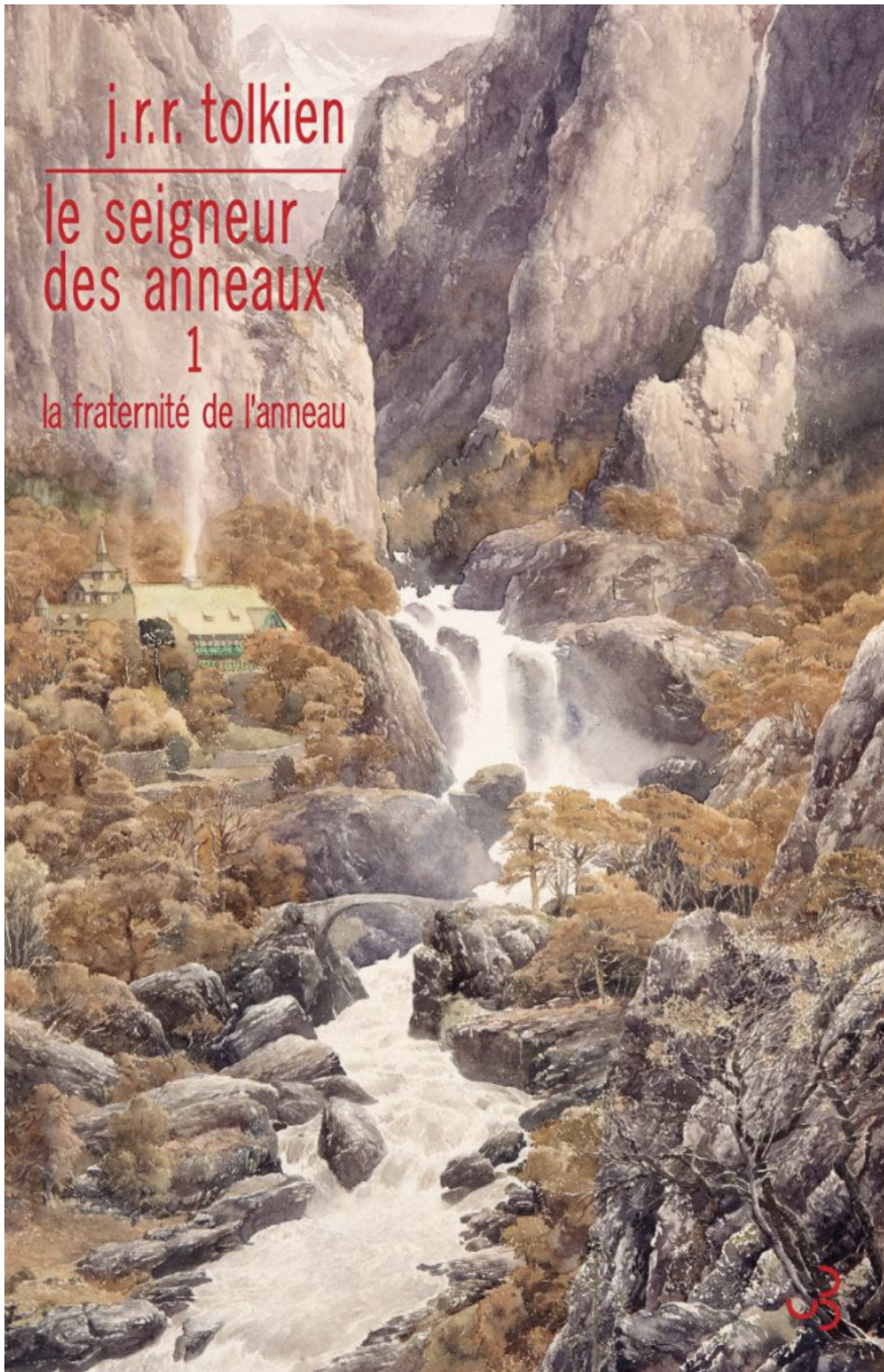
MUNIER, Jacques, (2014, 2 juin), *Henri Maldiney, l'espace du livre*, France Culture, 4'.

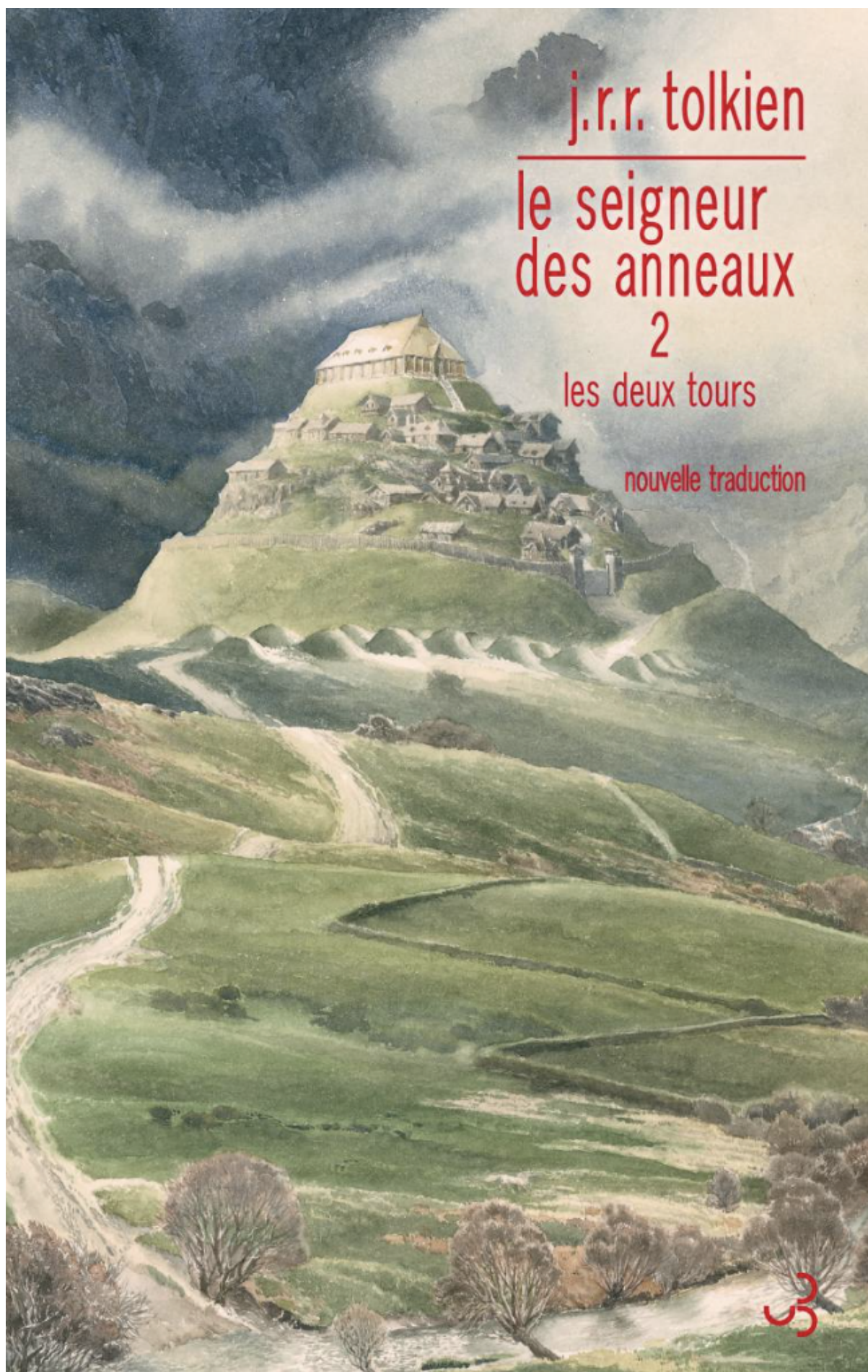
Annexes

Titre	Caractéristiques littéraires				Caractéristiques formelles				Caractéristiques de la note			Cronostatis
	Auteur	Maison d'édition	Genre littéraire	Nombre de pages	Format	Problème soulevé	Références	Nature de la note	Placement de la note	Révis associée principal		
<i>Histoire de l'art et d'histoire</i>	Yves Sordit	Albin Michel	Histoire	880 pages	24 x 15,5 cm	Oui	Trois recaractères : quasiment une page sur deux (voit toutes les pages)	Majestueusement bibliographique : aspects de quelques titres historiques également	En bas de la page concernée : la numérotation des notes, numérotées à 1 à chaque nouvelle page ; une seule "colonne" comme la colonne de notes	1/10 de la page antérieure	Elles sont relativement classiques, dans leur genre et dans leur placement, efficace et perceptive d'un message très équilibré	
<i>Une autre histoire de l'édition française</i>	Jean-Yves Michler	La Pléiade	Histoire	432 pages	20 x 15 cm	Oui	Récurrente	Grandes espaces de références bibliographiques : quelques titres historiques (mais très peu)	En fin d'ouvrage, avant l'index : références sur deux colonnes, des numéros croisés avec les notes concernées ; la numérotation des notes de l'ouvrage	Difficile à déterminer : certains des notes sont placés en fin d'ouvrage	Elles sont difficiles à repérer si on ne les cherche pas dans le livre. La lecture en est donc plus fluide car on ne va pas à l'aventure mais : car aussi fragmentaire devant aller chercher les informations au fil de l'ouvrage et de ce qui se trouve au sein de la note ; on ne peut pas aller à la recherche de la note, car on n'y a pas le numéro de page associé	
<i>L'œuvre de la note</i>	Ann Wal	Baif Éditions	Histoire / Ouvrage "scientifique"	112 pages	24 x 16,7 cm	Oui	Trois recaractères : notes présentées sur toutes les pages	Majestueusement bibliographique : quelques commentaires historiques et autres (traces)	En bas de la page concernée : la numérotation des notes, numérotées à chaque nouvelle page ; une seule "colonne" comme la colonne de notes	1/5 de la page antérieure (plus ou moins selon certaines pages)	On sent que l'auteur en notes veut appuyer la réflexion de l'auteur, et qu'elle est plus que la simple numérotation des notes bibliographiques, les notes sont très utiles et véritablement incontournables	
<i>La page de l'histoire et l'art de la note</i>	Anthony Corbin	Larousse Éditions	Histoire / Ouvrage "scientifique"	66 pages	28 x 13,9 cm	Oui	Trois recaractères : notes présentées sur toutes les pages (et plusieurs fois dans la page)	Bibliographique : Références	En fin d'ouvrage, avant la partie iconographique : séparées sur deux colonnes, des numéros croisés avec les notes concernées ; la numérotation des notes de l'ouvrage	Difficile à déterminer : certains des notes sont placés en fin d'ouvrage	Elles sont difficiles à repérer si on ne les cherche pas dans la note. La lecture en est donc plus fluide car on ne va pas à l'aventure mais : car aussi fragmentaire devant aller chercher les informations au fil de l'ouvrage et de ce qui se trouve au sein de la note ; on ne peut pas aller à la recherche de la note, car on n'y a pas le numéro de page associé	
<i>Deux, accessible et Sol</i>	Michael Blauz	Bureau Blue Éditions	Ouvrage "scientifique" (design)	116 pages	18 x 11,2 cm	Oui	Récurrente : les notes en haut de la colonne par l'éditeur	Bibliographique, commentaires, une seule colonne par l'éditeur	En bas de la page concernée : la numérotation des notes, numérotées à 1 à chaque nouvelle page ; deux colonnes (qui restent dans la zone de texte principale)	1/5 de la page antérieure quand il y en a	On sent que les notes sont ici un apport de lecture et que l'auteur veut appuyer la réflexion de l'auteur, et qu'elle est plus que la simple numérotation des notes bibliographiques, les notes sont très utiles et véritablement incontournables	
<i>On parle d'ouvrage</i>	Eric Duret & Christine Luceas	Éditions de la Table Ronde	Ouvrage "scientifique" (design)	236 pages	29,5 x 15,8 cm	Non	/	/	/	/	Cet ouvrage est à la fois une œuvre d'analyse, d'observation, de distinction non seulement sur le livre et l'objet (les notions qui peuvent varier)	
<i>Un design de livre graphique ?</i>	Jean Hechler	Éditions B42	Ouvrage "scientifique" (design)	80 pages	30 x 20 cm	Oui	Peu récurrente	Majestueusement bibliographique : quelques commentaires de référence	En petit fond (margin) : indications, précis de la numérotation de la note, numérotées à la numérotation de la note principale	1/10 de la page antérieure et encore (il y en a aussi en fin de grand)	On peut voir les notes, qui ont une véritable présence graphique, mais qui ne passent pas dans une phase visuelle de lecture et de réflexion ; les notes sont très utiles et véritablement incontournables	
<i>Adrien Colby</i>	(Revue)	Adrien	Revue (design)	332 pages	22,4 x 18 cm	Oui	Récurrente	Majestueusement bibliographique : quelques commentaires de référence	Tout au sein de la note principale : marge supérieure, grand fond (marge centrale), marge inférieure	Difficile à déterminer, très variable selon les pages	On peut voir que les notes ont une certaine présence graphique, mais qu'elles ne passent pas dans une phase visuelle de lecture et de réflexion ; les notes sont très utiles et véritablement incontournables	

Titre	Caractéristiques littéraires				Caractéristiques formelles livres			Caractéristiques de la note			Commentaires	
	Auteur	Maison d'édition	Genre littéraire	Titre	Nombre de pages	Format	Précise notes	Récurrente	Nature de la note	Placement de la note		Risq associée principal
Pendant la lecture	Gérard Ugeux	Éditions B42	Ouvrage "scientifique" (essai)		232 pages	23,3 x 17,5 cm	Oui	Récurrente en fin d'ouvrage	Majoritairement bibliographique pour les notes résumées ; quelques détails en notes ultérieures	Deux sortes de notes différentes, distinguées par leur placement : les notes numérotées aux lésures dans le grand fond (orange) entièrement sur la page de gauche, et petit fond (jaune) numérotées sur la page de droite, sans être sur la même ligne de texte (notes à la marge principale), là où les notes liées à des annotations sont posées en bas de page (et font voler le bloc de notes principale)	Difficile à discriminer, cela variable selon les pages	Intention de noter deux sortes de notes différentes dans une même annotation de page ; en différenciant les notes des notes grâce à leur placement dans la page
Le troisième espace	Ouvrage collectif : Thierry Chazotte, Jérôme Dupuy, Nicolas Fanchon, Catherine Girard, Zach Lieberman, Laurence Moreaux, Sonia de Palauaf	Éditions B42	Ouvrage "scientifique" (essai)		164 pages	24 x 16,2 cm	Oui	Peu récurrente	Majoritairement bibliographique ; quelques commentaires historiques et autres (rares)	En fin d'ouvrage, avant la partie iconographique ; certains services annexes, des numéros renvoient aux notes concernées ; la numérotation compte l'attribution des notes de l'ouvrage	Difficile à discriminer, cela variable selon les pages	On sent que l'ouvrage, bien que réalisé par des auteurs et éditeurs établis au design graphique et à la visibilité de tous (on le voit notamment au travers des choix de mise en page) n'est pas tout à fait dans une démarche qui gâcherait les codes et exigences liés à ce domaine.
La revue des livres	Leopold Barthelemy	Fin Le (poésie)	Littéraire		686 pages	18,4 x 11 cm	Oui	Rare	Notes sur les livres de l'époque (université de Yale)	En bas de page	Trois peu de place accordée au titre, mais notes	Les notes vraiment les donner quelques renvois directs afin de explorer les liens qui ont été "validés" dans l'ouvrage ; cela rend l'ouvrage plus attrayant
Contemporain	Mark Z. Danielewski	Monnaie Transparence Littéraire	Littéraire		782 pages		Oui	Très récurrente	Les notes font parties de la "narration". Il s'agit d'éléments narratifs (commentaires, précisions, questions...) ajoutés par l'auteur et qui font partie du "texte" poétique	Au sein de texte	30/50 ?	Les notes sont indissociable de texte du livre, et en les relisant, et en les fait disparaître, on fait disparaître une partie de la narration, de ce qui constitue le livre ; ces notes sont reliées aux notes narratives et des notes ultérieures
Le livre de univers-fiction et fantasy : aspects sociologique sur les réceptions et les appropriations des littératures de l'imaginaire	Emilie Huetzel	/	Thèse (études "scientifique")		462 pages	/	Oui	Récurrente	Majoritairement bibliographique ; commentaires ajoutés par l'auteur de la thèse pour expliquer son point de vue sur un élément, ou donner des précisions qui permettent de mieux comprendre la thématique que prend son étude	En bas de page	(Elle ne paraît pas pertinente du moins le ratio dans ce cas, puisque les écrits de ce genre sont très codifiés, et qu'on se situe légèrement en dehors du domaine de la thèse)	/





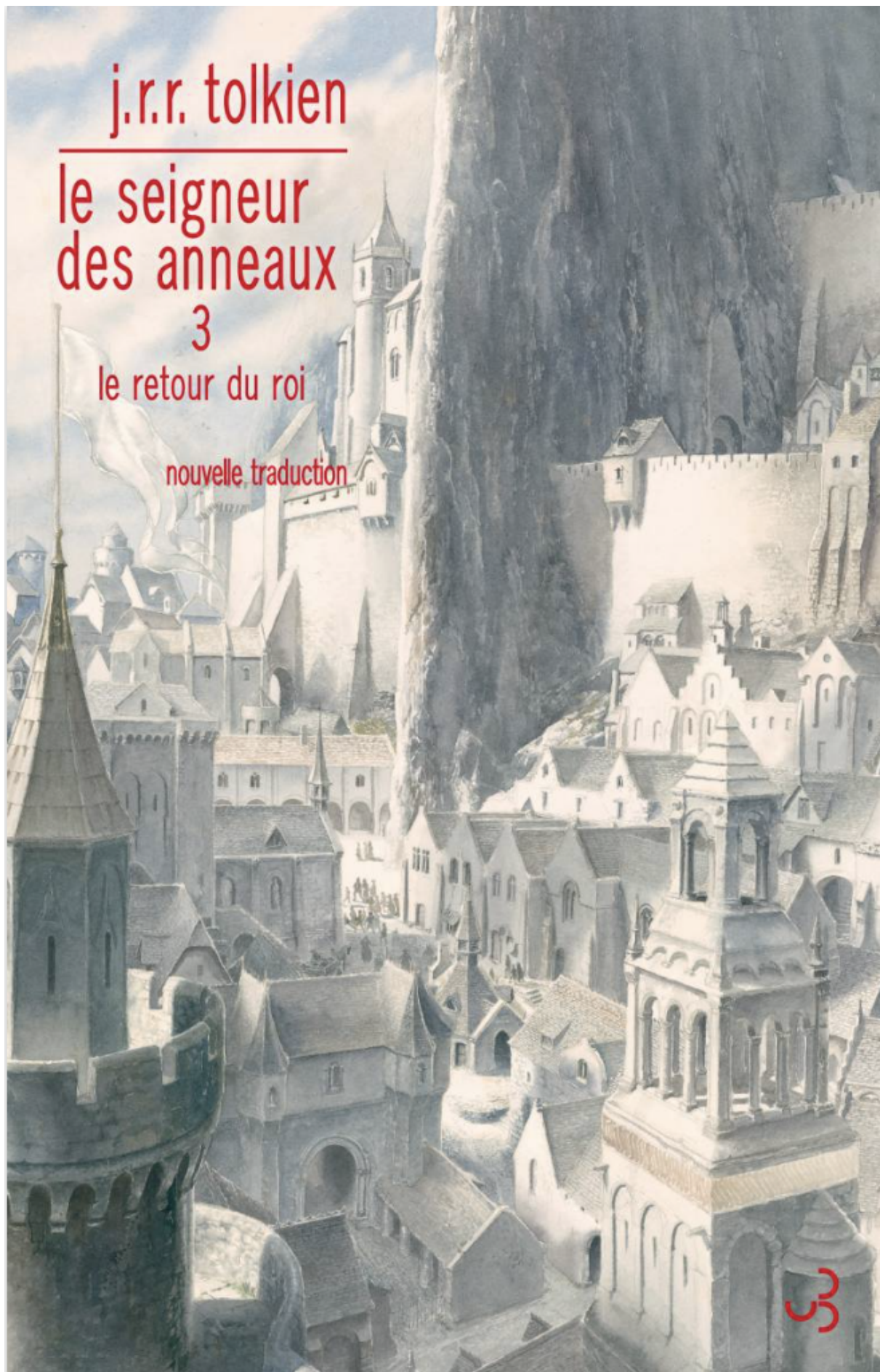


j.r.r. tolkien

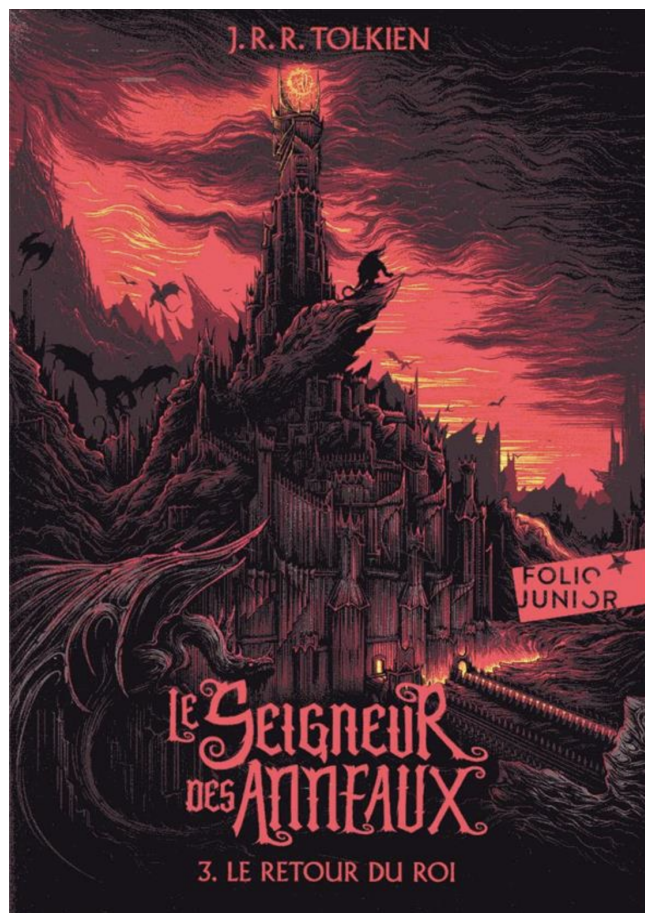
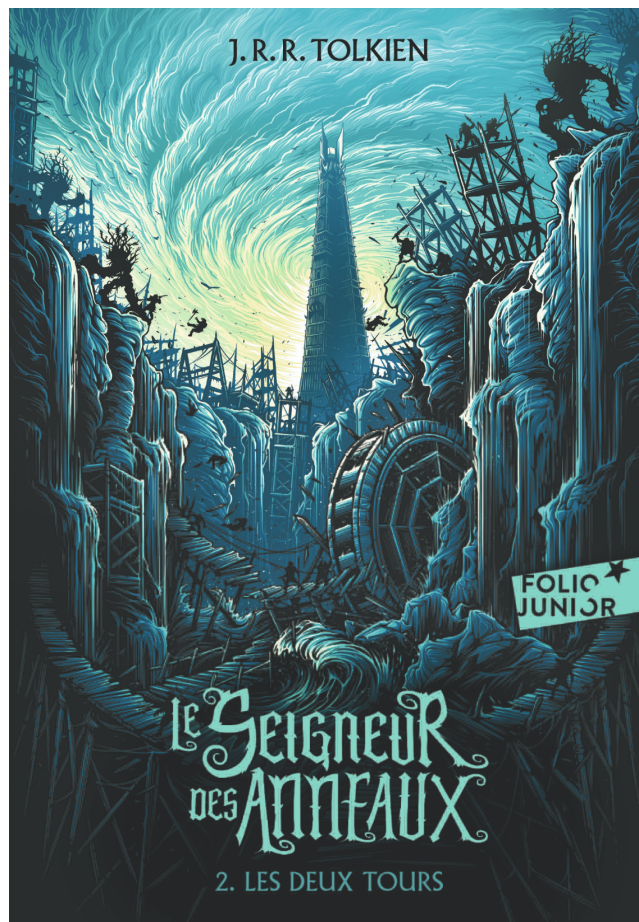
le seigneur
des anneaux
2
les deux tours

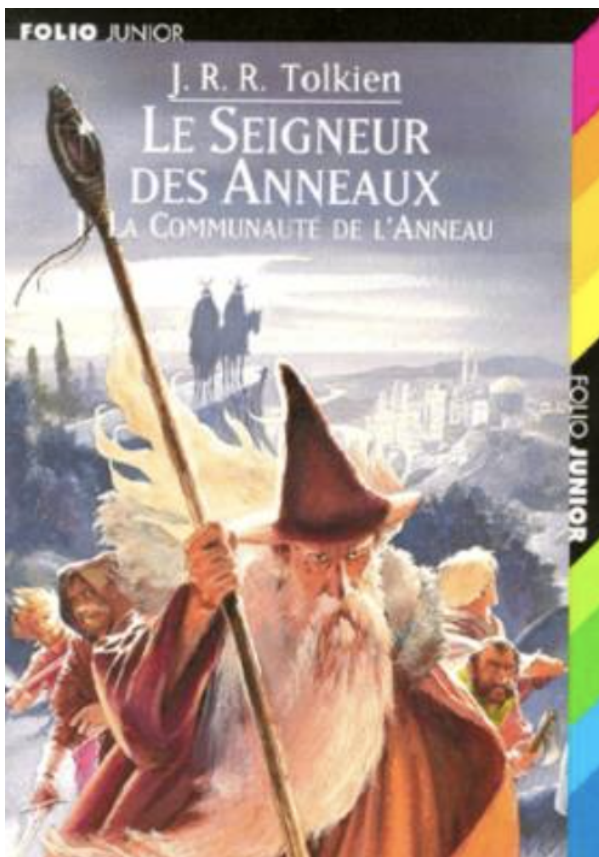
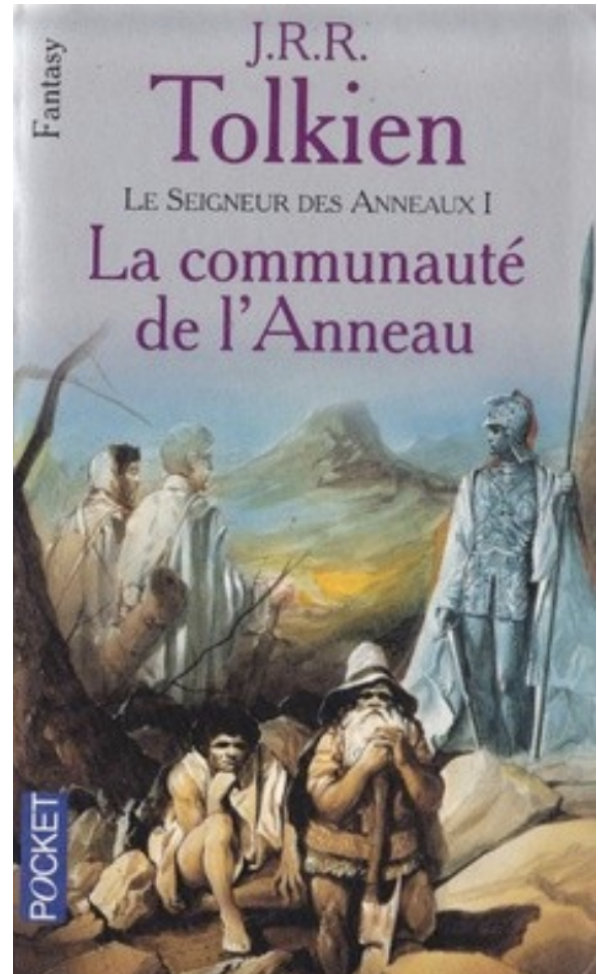
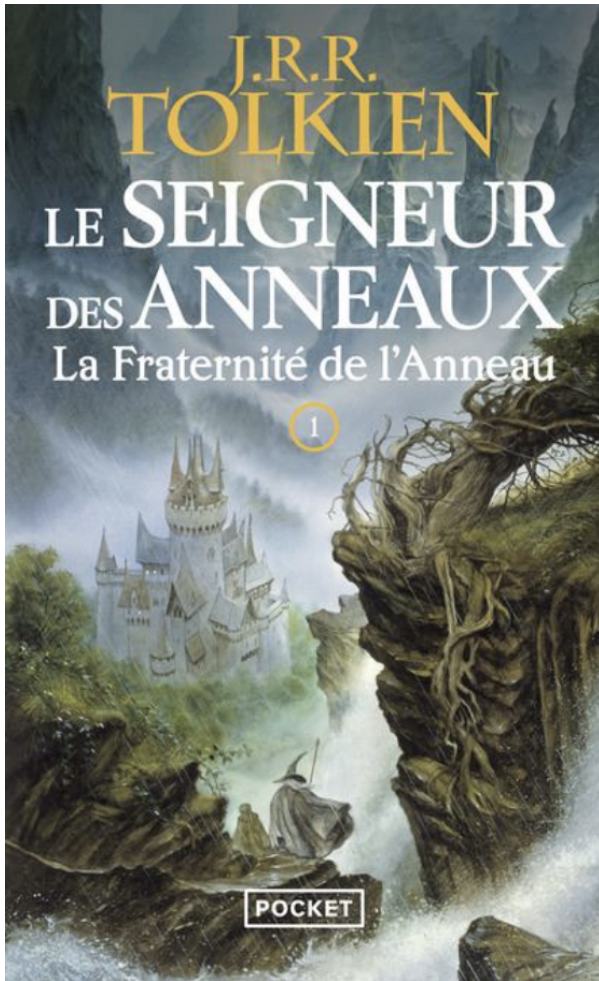
nouvelle traduction

Jeanne Blayac

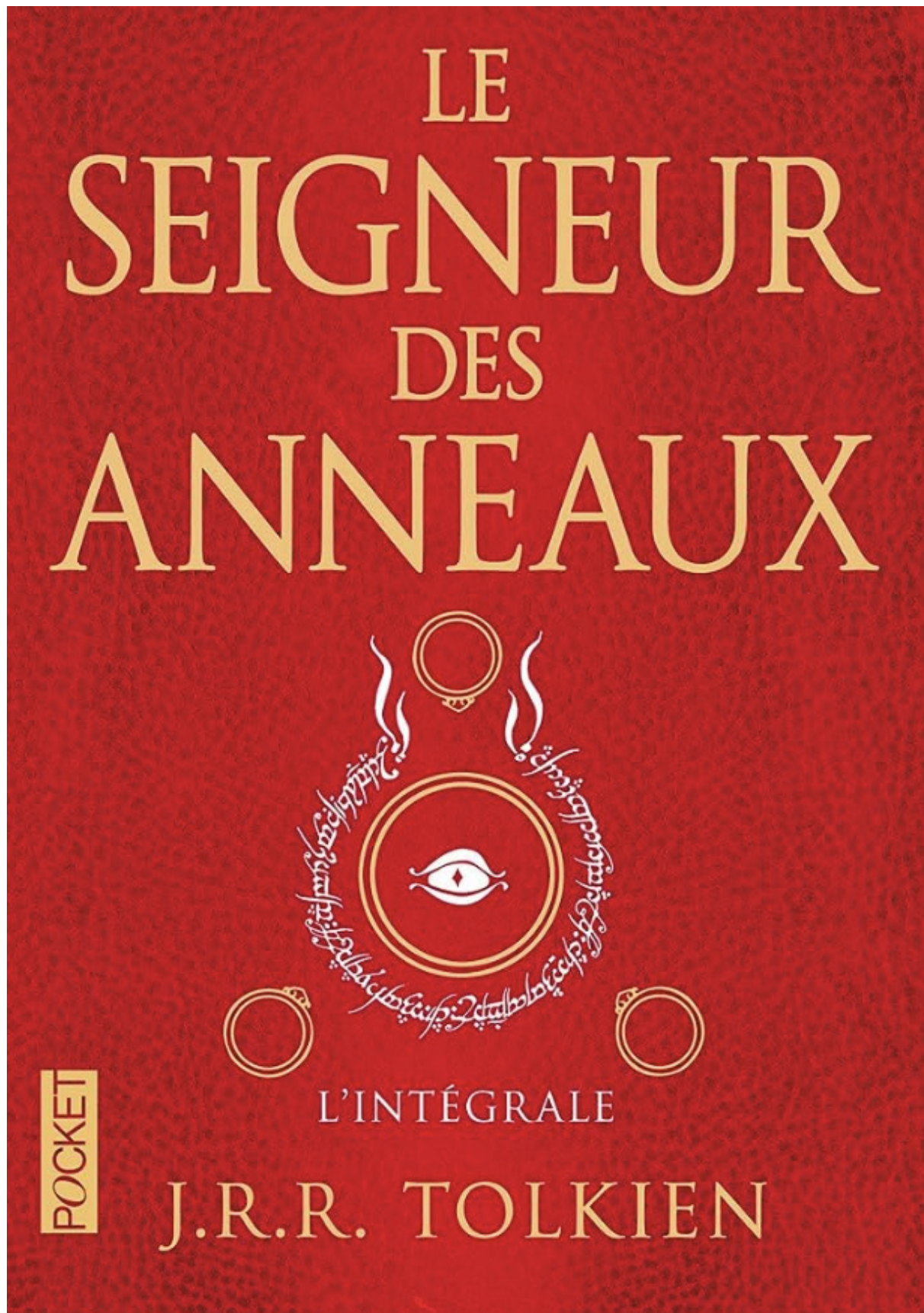


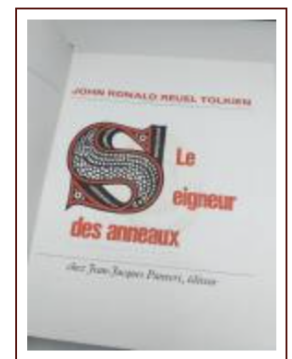
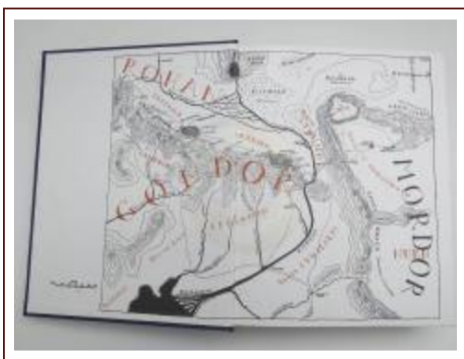
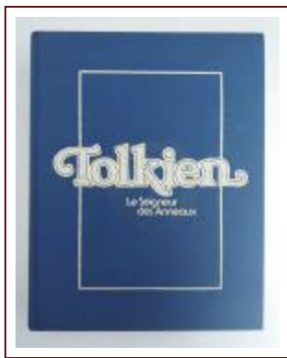
Jeanne Blayac





Jeanne Blayac







CONTRAT D'ÉDITION ÉQUITABLE
POUR UNE EXPLOITATION DE L'ŒUVRE
SOUS FORME IMPRIMÉE

Version 1.0 – Juin 2020

LICENCE D'UTILISATION

La Ligue des auteurs professionnels autorise les auteurs et les autrices à reproduire, modifier et utiliser ce contrat pour leur usage professionnel.

Pour toute autre utilisation, en particulier publication, utilisation commerciale, adaptation, une autorisation spécifique devra être demandée à la Ligue des auteurs professionnels.

La Ligue demande à toutes les personnes qui utilisent publiquement son contrat de la créditer. Cette attribution ne suggère aucunement que la Ligue des auteurs professionnels approuve l'utilisation qui est faite de ce contrat.

CRÉDITS

Ce contrat d'édition équitable est le fruit du travail d'une vingtaine d'avocats, juristes et universitaires spécialisés en droit de la propriété intellectuelle et en droit du travail. Il a été construit initialement lors d'un hackaton organisé le 13 et 14 mars 2020 par l'[Institut des Sciences Sociales du Travail de l'Ouest](#), les [Jeunes Universitaires Spécialisés en Propriété Intellectuelle](#), la [Ligue des auteurs professionnels](#), la [Guilde Française des scénaristes](#), la [Charte des auteurs et illustrateurs jeunesse](#) et les [États Généraux de la Bande Dessinée](#).

Site : <https://ligue.auteurs.pro/>

Contact : <https://ligue.auteurs.pro/contact/>

Ligue des auteurs professionnels
Association fondée le 6 septembre 2018.
Déclarée le 5 octobre 2018 à la Préfecture de Police de Paris.
Parution au Journal officiel : annonce n°20180041-1430.
Numéro RNA : W751246288.



CONTRAT D'ÉDITION ÉQUITABLE POUR UNE EXPLOITATION DE L'ŒUVRE SOUS FORME IMPRIMÉE

Version 1.0 – Juin 2020

Pensez à vérifier s'il n'y a pas une version plus récente sur le site de la Ligue :
<https://ligue.auteurs.pro/>

Ce contrat d'édition vous est recommandé par la Ligue des auteurs professionnels. Son utilisation est gratuite pour tous les auteurs et autrices, dans une volonté de démocratisation de pratiques plus équitables.

MODE D'EMPLOI DU CONTRAT D'ÉDITION ÉQUITABLE

Rééquilibrer le rapport de force :

Si traditionnellement, c'est la maison d'édition qui envoie le contrat d'édition construit par son service juridique, **un auteur ou une autrice peut tout à fait envoyer son propre modèle de contrat d'édition**. Les agents littéraires n'hésitent d'ailleurs pas à rédiger leurs propres contrats sur-mesure pour leurs clients.

Comprendre les différentes cessions de droits :

Ce contrat d'édition équitable est pour **une version imprimée de l'œuvre**. Trop souvent, les contrats d'édition type impliquent la cession de tous les droits. Or, chaque cession de droit a une valeur. Les auteurs et autrices doivent être plus éclairés sur le périmètre des droits cédés.

Négocier à partir d'une base équilibrée :

Ce contrat d'édition équitable est une **base de négociation**. Le contrat d'édition que vous envoie une maison d'édition est négociable **au gré à gré**. Ce contrat d'édition est évidemment discutable entre vous et la maison d'édition, selon les cas de figure. Néanmoins, cette base contractuelle vous permettra de voir de façon lisible les changements demandés.

Préserver l'intérêt des auteurs et autrices :

Ce contrat d'édition équitable est une **recommandation de la Ligue des auteurs professionnels**. N'hésitez pas à vous appuyer sur cette recommandation : notre organisation professionnelle a pour objectif de défendre la profession.

Le contrat d'édition équitable sera suivi d'autres outils et d'autres travaux pour aider à rééquilibrer le rapport de force entre les auteurs, les autrices et les entreprises publiant leurs œuvres. À suivre !

CONTRAT D'ÉDITION POUR UNE EXPLOITATION DE L'ŒUVRE SOUS FORME IMPRIMÉE

Entre les soussignés :

Nom et prénom de l'auteur :

N° de Sécurité sociale :

ou

N° de SIRET :

Demeurant à :

Ci-après dénommé(e) « l'auteur »

d'une part

et

Nom de la maison d'édition

dont le siège est ...

n° de Siret

Représentée par :

Ci-après dénommé « l'éditeur »

d'autre part,

ÉTANT PRÉALABLEMENT EXPOSÉ QUE :

L'auteur cède ses droits à l'Éditeur sur son ouvrage provisoirement ou définitivement intitulé :

« TITRE »

(ci-après dénommé « l'œuvre »)

Les parties se sont rapprochées afin de fixer les modalités d'exploitation de l'œuvre par l'éditeur.

IL A ÉTÉ CONVENU CE QUI SUIT :

ARTICLE LIMINAIRE :

Il est précisé que les dispositions contractuelles ci-après exposées seront exécutées et interprétées à la lecture et dans le respect de la loi et de l'accord conclu en application de l'article L.132-17-8 du Code de la propriété intellectuelle et étendu par arrêté.

ARTICLE 1 : Objet du contrat

1.1 - L'auteur cède à l'éditeur dans les conditions d'exclusivité telles que définies à l'article 11.1, qui accepte pour lui-même et ses ayants droit, le droit de reproduction à l'exception notamment des droits de représentation et d'adaptation audiovisuelle qui seront conservés par l'Auteur ou qui feront le cas échéant l'objet d'un contrat écrit sur un document distinct conformément à l'article L.131-3, alinéa 3 du Code de la propriété intellectuelle.

L'auteur demeure propriétaire du support matériel de son œuvre.

1.2 - La cession est consentie pour une durée de [maximum 10 ans] à compter de la signature des présentes.

1.3 - L'auteur garantit à l'éditeur l'exercice paisible et, sauf convention contraire, exclusif des droits cédés aux présentes. Il déclare notamment qu'à sa connaissance, son œuvre est entièrement originale, qu'elle n'a fait l'objet d'aucun contrat d'édition encore valable et n'entre pas dans le cadre d'un droit de préférence accordé antérieurement par l'auteur à un autre éditeur.

1.4 - De son côté, l'éditeur s'engage à assurer à ses frais la publication de l'œuvre sous forme imprimée et s'emploiera à lui procurer, par une diffusion dans le public et auprès des tiers susceptibles d'être intéressés, les conditions favorables à son exploitation.

1.5 - L'éditeur s'engage à faire figurer, sur chacun des exemplaires de l'œuvre, le nom de l'auteur ou le pseudonyme indiqué au présent contrat, selon les modalités fixées d'un commun accord.

1.6 - L'éditeur ne pourra exercer les droits cédés que dans le respect du droit moral de l'auteur.

ARTICLE 2 : Remise du manuscrit - Corrections

2.1 - L'auteur s'engage à remettre à l'éditeur, au plus tard le [jour/mois/année] un manuscrit définitif et complet, soigneusement revu et mis au point avec s'il y a lieu toutes annexes, légendes et bibliographies, sous forme de fichier numérique compatible avec les outils informatiques de l'éditeur. L'auteur déclare conserver un double complet du manuscrit.

Dans l'hypothèse où l'auteur ne respecte pas les délais de livraison à la date prévue, l'éditeur s'engage, avant toute décision éventuelle de résiliation, à envisager avec l'auteur les moyens de régulariser le retard constaté.

2.2 - Les fautes de composition ou de saisie sont toutes à la charge de l'éditeur.

L'éditeur remettra des épreuves à l'auteur qui s'engage à les lire et les corriger dans un délai maximum de [délai] et à retourner la dernière revêtue de son bon à tirer.

Le manuscrit et les documents fournis par l'auteur restent la propriété de l'auteur. L'éditeur en est le dépositaire et doit les restituer sur simple première demande de l'auteur.

2.3 - (option) Mises à jour des nouvelles éditions

L'auteur et l'éditeur conviennent d'un commun accord de procéder aux mises à jour et rééditions de l'œuvre. Ils décident ensemble par avenant au présent contrat d'édition d'une rémunération supplémentaire et, le cas échéant, d'une renégociation des dispositions contractuelles.

ARTICLE 3 : Attributions de l'éditeur

3.1 - L'éditeur se réserve expressément le droit de déterminer, pour toutes les éditions :

- le format, le façonnage ;
- le prix de vente ;
- la collection ;
- les moyens de commercialisation ;
- la promotion de l'œuvre ;
- la date de mise en vente.

L'éditeur demande à l'auteur son autorisation préalable pour toutes les éditions :

- la présentation et la couverture ;
- le titre ;
- les textes promotionnels, verso de couverture et rabats, prière d'insérer, campagnes publicitaires ;

À défaut de réponse de l'auteur dans un délai de quinze jours à compter de la notification de la demande de l'éditeur, son autorisation est réputée acquise.

3.2 - Le tirage est fixé par l'éditeur qui s'engage à un minimum de [nombre] exemplaires.

Par "tirage" on entend le nombre initial d'exemplaires mis en commercialisation.

L'éditeur devra informer l'auteur, préalablement à la parution, du tirage effectif.

3.3 - Pour les besoins de la conservation, de l'archivage, de la promotion et de la publicité de l'ouvrage, l'éditeur est habilité à le reproduire et à le représenter en tout ou partie à titre gratuit, lui-même ou par l'intermédiaire d'un tiers, sur tous supports et par tous réseaux de communication, y compris numériques et notamment affiches, affichettes de magasins, catalogues papier et numérique, annonces de presse, illustration d'articles de presse en lien avec l'ouvrage, l'auteur ou l'éditeur. L'auteur se voit communiquer préalablement à leur diffusion lesdits éléments. Toute demande de création de contenus supplémentaires de l'éditeur à l'auteur à des fins de promotion devront faire l'objet d'une rémunération et d'un contrat distinct.

3.4 - L'éditeur reste seul propriétaire de tous éléments de fabrication qu'il aura établis ou fait établir par un tiers pour la réalisation matérielle de l'œuvre et notamment les fichiers numériques sous quelques formes que ce soit. Les éléments établis par l'auteur restent la propriété de ce dernier.

3.5 - Sous réserve de l'autorisation expresse préalable de l'auteur, l'éditeur est habilité à accorder à des tiers, tant en France qu'à l'étranger, et le cas échéant, par voie de cession, toutes les autorisations de reproduire et de représenter, de publier, d'adapter et d'exploiter dans la limite des droits qui lui sont conférés par le présent contrat tout ou partie de l'œuvre et ses adaptations.

3.6 - La rupture totale ou partielle du présent contrat serait sans influence sur la validité des cessions ou des autorisations consenties antérieurement par l'éditeur à des tiers qui continueraient à produire tous leurs effets à l'égard de l'ensemble des parties.

ARTICLE 4 : Gestion collective

L'auteur confie à l'éditeur le soin de percevoir pour son compte et de lui verser les rémunérations des droits suivants à provenir d'organismes de gestion collective, sous réserve des limitations indiquées ci-après :

4.1 - Droit de reprographie

Le droit de percevoir et de faire percevoir en tous pays les rémunérations dues à l'occasion de toute reproduction par reprographie de tout ou partie de l'œuvre et de ses adaptations ou traductions.

Ce droit comprend tous les types de reproduction visés à l'article L.122-10 du Code de la propriété intellectuelle, la publication de l'œuvre en emportant cession à un organisme de gestion collective agréé, sauf cas prévus à l'alinéa 3 de l'article L.122-10 du Code de la propriété intellectuelle qui dispose que "la reprographie s'entend de la reproduction sous forme de copie sur papier ou support assimilé par une technique photographique ou d'effet équivalent permettant une lecture directe".

Il sera fait application des clés de répartition définies par l'organisme de gestion collective agréé dans les conditions de l'article L.122-10 du Code de la propriété intellectuelle.

Les sommes collectées à ce titre devront être mentionnées dans le relevé de droits qui sera adressé à l'auteur.

4.2 - Droit de prêt

Le droit de percevoir et de faire percevoir en tous pays les rémunérations dues à l'occasion du prêt en bibliothèque des exemplaires de l'œuvre, de ses adaptations et traductions, sur tous les supports prévus au présent contrat sauf répartition directe par l'organisme de gestion collective agréé.

4.3 - Copie privée

a) Copie privée des phonogrammes

Les articles L. 311-1 à L. 311-8 du Code de la propriété intellectuelle prévoyant une rémunération pour copie privée des phonogrammes, les parties conviennent pour la durée du présent contrat de partager cette rémunération par moitié, en raison du préjudice commun qui leur est causé par l'utilisation privée des techniques de reproduction des œuvres sonores.

b) Copie privée numérique de l'écrit

Les articles L. 311-1 à L. 311-8 du Code de la propriété intellectuelle prévoyant une rémunération bénéficiant à parts égales aux auteurs et aux éditeurs pour la copie privée numérique des œuvres fixées sur tout autre support, les parties percevront chacune leur quote-part de rémunération auprès de l'organisme de gestion collective agréé qui en a statutairement la charge.

ARTICLE 5 : Reddition des comptes et règlement des droits

5.1 - Le compte de l'ensemble des droits dus à l'auteur sera arrêté trimestriellement et adressé à l'auteur suivant l'arrêté des comptes.

Les relevés de droit mentionnent les informations suivantes :

- Le nombre d'exemplaires fabriqués en cours d'exercice ;
- Le nombre des exemplaires en stock en début et en fin d'exercice ;
- Le nombre des exemplaires vendus par l'éditeur ;
- Le nombre des exemplaires hors droits et détruits au cours de l'exercice ;
- La liste des cessions de droits réalisées au cours de l'exercice ;
- Le montant des redevances correspondantes dues ou versées à l'auteur ;
- Les assiettes et les taux des différentes rémunérations prévues au présent contrat.

5.2 - Les relevés de comptes seront adressés à l'auteur par courrier ou par e-mail avec son accord ou mis à sa disposition dans un espace dédié, ce que l'auteur accepte expressément.

L'envoi ou la mise à disposition des relevés de comptes interviendra dans un délai maximum d'un (1) mois à compter de la date d'arrêté des comptes prévue ci-dessus.

L'éditeur est tenu d'informer l'auteur de la disponibilité de la reddition des comptes sur l'espace dédié.

5.3 - En cas de reddition des comptes non conforme aux dispositions ci-dessus, l'auteur pourra résilier le contrat selon les modalités prévues à l'article L.132-17-3, II et III du Code de la propriété intellectuelle.

5.4 - Pour tenir compte des retours intervenant après le 31 décembre, il est constitué une provision pour retour de 15% des droits d'auteur. Cette provision n'est valable que pour la première année d'exploitation.

5.5 - Le paiement des droits intervient dans un délai maximum d'un (1) mois à compter de la date d'arrêté des comptes prévue ci-dessus.

Les sommes seront versées à l'auteur après déduction des éventuelles cotisations obligatoires. Pour le paiement de ses droits, l'auteur devra fournir à l'éditeur des informations complètes sur sa situation sociale et fiscale. En cas de paiement par virement bancaire, les sommes ne seront payées, le cas échéant qu'après remise de l'auteur à l'éditeur d'un relevé d'identité bancaire et d'un formulaire RF rempli par son administration fiscale s'il réside à l'étranger.

5.6 - L'éditeur ou l'auteur peut mettre fin au présent contrat dans les conditions et selon les modalités prévues à l'article L. 132-17-4 du Code de la propriété intellectuelle.

ARTICLE 6 : Prime d'exclusivité

En sus du pourcentage prévu à l'article 14 et en contrepartie de l'exclusivité consentie par l'auteur à l'éditeur à l'article 11, l'éditeur versera une somme de [en lettres] [en chiffres] euros non amortissable et non remboursable.

ARTICLE 7 : Domicile et données personnelles

7.1 - L'auteur déclare qu'il est bien résident en France et que son domicile indiqué est bien son domicile principal. Il avisera l'éditeur de tout changement d'adresse.

7.2 - (option, si auteur précompté et déclarant fiscalement en traitements et salaires) Les informations recueillies par l'éditeur font l'objet d'un traitement informatique destiné au calcul des cotisations et versements donnant lieu à retenue à la source. Les destinataires des données sont les services de l'Agessa. L'auteur bénéficie d'un droit d'accès et de rectification aux informations qui le concernent et qu'il peut exercer en s'adressant à l'éditeur. L'auteur peut également, pour des motifs légitimes, s'opposer au traitement des données le concernant.

ARTICLE 8 : Engagement

8.1 - Le présent contrat, dans son intégralité engage les héritiers et tous ayants droit de l'auteur.

8.2 - Le présent contrat ne peut être ni transféré ni cédé, y compris dans le cadre d'une augmentation de capital ou d'une cession, de tout ou partie des parts sociales de la société ou d'une vente de fonds de commerce, sans l'autorisation préalable et écrite de l'auteur. A défaut, l'auteur pourra résilier purement et simplement le contrat de plein droit et l'exploitation de l'œuvre par l'éditeur devra cesser.

ARTICLE 9 : Loi applicable

Le présent contrat est soumis à la loi française.

ARTICLE 10 : Résiliation du contrat

10.1 - La résiliation du contrat intervient à l'expiration du délai prévu par contrat à l'article 1.2.

10.2 - La résiliation intervient en de plein droit et sans démarche :

- En cas de procédure collective de la société d'édition, et de cessation d'activité de plus de trois mois,
- En cas d'épuisement de l'œuvre (si deux demandes de livraisons d'exemplaires ne sont pas satisfaites dans les trois mois),
- Pour défaut de publication papier selon les conditions de l'article L132-17-2 du CPI
- Pour défaut de reddition de compte dans les conditions de l'article 5 du présent contrat.
- Pour défaut de paiement des droits dus au titre de la reddition de comptes dans un délai de trois mois à compter de la première lettre de mise en demeure,

ARTICLE 11 : Étendue de la cession

11.1 - L'auteur cède à l'éditeur [à titre exclusif] le droit d'imprimer, reproduire, publier et exploiter l'œuvre sous forme de livre imprimé.

L'absence de publication papier sera constitutive d'un manquement à une obligation essentielle du contrat susceptible de justifier sa résiliation de plein droit par l'auteur, aux torts exclusifs de l'éditeur.

11.2 - Considérant les obligations mises à la charge de l'éditeur par le présent contrat et notamment l'engagement qu'il souscrit de publier l'œuvre et de lui assurer une exploitation permanente et suivie conformément à l'article 13, l'auteur cède à titre exclusif et pour la durée du présent contrat son *droit de reproduire* l'œuvre pour l'édition principale.

L'auteur reste titulaire de tous les autres droits de propriété intellectuelle et notamment de son droit de reproduction, notamment en édition club, au format de poche, illustrée, de luxe, de son droit de représentation, de son droit de traduction, de son droit d'adaptation graphique et le droit d'adaptation sur des supports autres que graphiques, de son droit de merchandising ou merchandising.

L'auteur reste titulaire de son droit d'exploitation de l'ouvrage sous forme numérique.

L'éditeur et l'auteur pourront convenir par avenant au présent contrat d'édition, de la cession de l'un de ces droits.

L'auteur s'engage à accorder un droit de préférence à l'éditeur pour la cession future de l'un des droits autres que ceux qui font l'objet de la présente cession.

ARTICLE 12 : Publication

L'éditeur s'engage à publier l'œuvre, dans les conditions prévues au présent contrat.

A cet effet, il est convenu que l'œuvre devra être publiée dans un délai de [durée] à compter de l'acceptation par l'éditeur du manuscrit définitif et complet, tel que défini à l'article 2, sauf retard imputable à l'auteur.

ARTICLE 13 : Exploitation permanente et suivie

13.1 - L'éditeur est tenu d'assurer à l'œuvre une exploitation permanente et suivie et une diffusion commerciale conformes aux dispositions de la loi et de l'accord conclu en application de l'article L. 132-17-8 du Code de la propriété intellectuelle et étendu par arrêté.

13.2 - La résiliation de la cession des droits d'exploitation visés à l'article 11 a lieu de plein droit lorsque, sur mise en demeure de l'auteur lui impartissant un délai de six (6) mois, l'éditeur aura manqué à son obligation d'exploitation permanente et suivie telle qu'elle résulte de l'accord conclu en application de l'article L. 132-17-8 du Code de la propriété intellectuelle et étendu par arrêté sans y remédier.

13.3 - Dans l'hypothèse où, en dépit d'une exploitation permanente et suivie, le chiffre d'affaires réalisé par l'éditeur serait inférieur à ... euros, l'auteur reprendra de plein droit la libre disposition des droits cédés à l'article 11 du présent contrat.

ARTICLE 14 : Rémunération en cas d'exploitation directe par l'éditeur des droits cédés

a) Exploitation directe par l'éditeur des droits d'édition en France

L'éditeur devra à l'auteur, pour chaque exemplaire vendu, un droit ainsi calculé sur le prix de vente au public hors taxes [ne pas descendre en-dessous de 10%]

..... % sur les premiers mille

..... % sur les mille suivants

..... % sur les exemplaires suivants

b) Exploitation directe par l'éditeur des droits d'édition hors France

(1) Ventes à l'export

L'éditeur devra à l'auteur, pour chaque exemplaire vendu, un droit ainsi calculé sur le prix de vente au public hors taxes. [ne pas descendre en-dessous de 10%] % par exemplaire vendu

(2) Éditions internationales

Pour les ventes d'ouvrages édités pour des marchés étrangers en français l'éditeur verse à l'auteur [ne pas descendre en-dessous de 10%] % du prix de vente au public hors taxes dans les pays considérés. Dans le cas où le prix de vente au public ne pourrait être pratiquement déterminé, il sera versé à l'auteur % du prix de cession hors taxes facturé et encaissé par l'éditeur.

ARTICLE 15 : Rémunération en cas d'exploitation par un tiers des droits cédés

Avec l'accord écrit de l'auteur, l'éditeur sera habilité à accorder à des tiers, par voie de cession toutes les autorisations qu'il jugera nécessaires pour l'exploitation des droits qui lui sont cédés par le présent contrat dans les conditions de l'article 3.5.

L'éditeur devra à l'auteur, en cas d'exploitation par un tiers de ces droits 70% des recettes hors taxes qu'il aura perçues.

ARTICLE 16 : Exemplaires hors droits

Les droits d'auteur ne porteront :

a) ni sur les exemplaires remis gratuitement à l'auteur. Ces exemplaires sont incessibles ;

b) ni sur les exemplaires destinés au service de presse ;

c) ni sur les exemplaires destinés à la promotion et à la publicité ;

d) ni sur les exemplaires destinés au dépôt légal ;

e) ni sur les exemplaires destinés à l'envoi des justificatifs.

ARTICLE 17 : Mise au pilon partielle

Si l'éditeur a un stock de l'ouvrage plus important qu'il n'est nécessaire pour satisfaire les commandes, il pourra en accord avec l'auteur pilonner une partie de ce stock sans que le contrat soit pour autant résilié.

L'éditeur sera aussi en droit, à tout moment, de faire supprimer les exemplaires défectueux ou abîmés. Les quantités pilonnées doivent être mentionnées dans le relevé de droits adressés à l'auteur en vertu de l'article 5 du présent contrat.

ARTICLE 18 : Mise au pilon totale

En cas de mévente, l'éditeur aura le droit, après avoir obtenu l'accord de l'auteur par lettre recommandée avec demande d'avis de réception deux mois à l'avance, de procéder à une mise au pilon totale.

Dans les trente jours suivant l'avis qui lui sera donné, l'auteur pourra faire connaître à l'éditeur, par lettre recommandée avec demande d'avis de réception, s'il préfère racheter lui-même les exemplaires en stock à un prix qui ne saurait être supérieur au prix de fabrication en cas de mise au pilon.

En cas de mise au pilon totale, l'éditeur devra remettre à l'auteur un certificat précisant la date à laquelle l'opération aura été accomplie et le nombre des exemplaires détruits.

Fait et signé en deux exemplaires

À, le

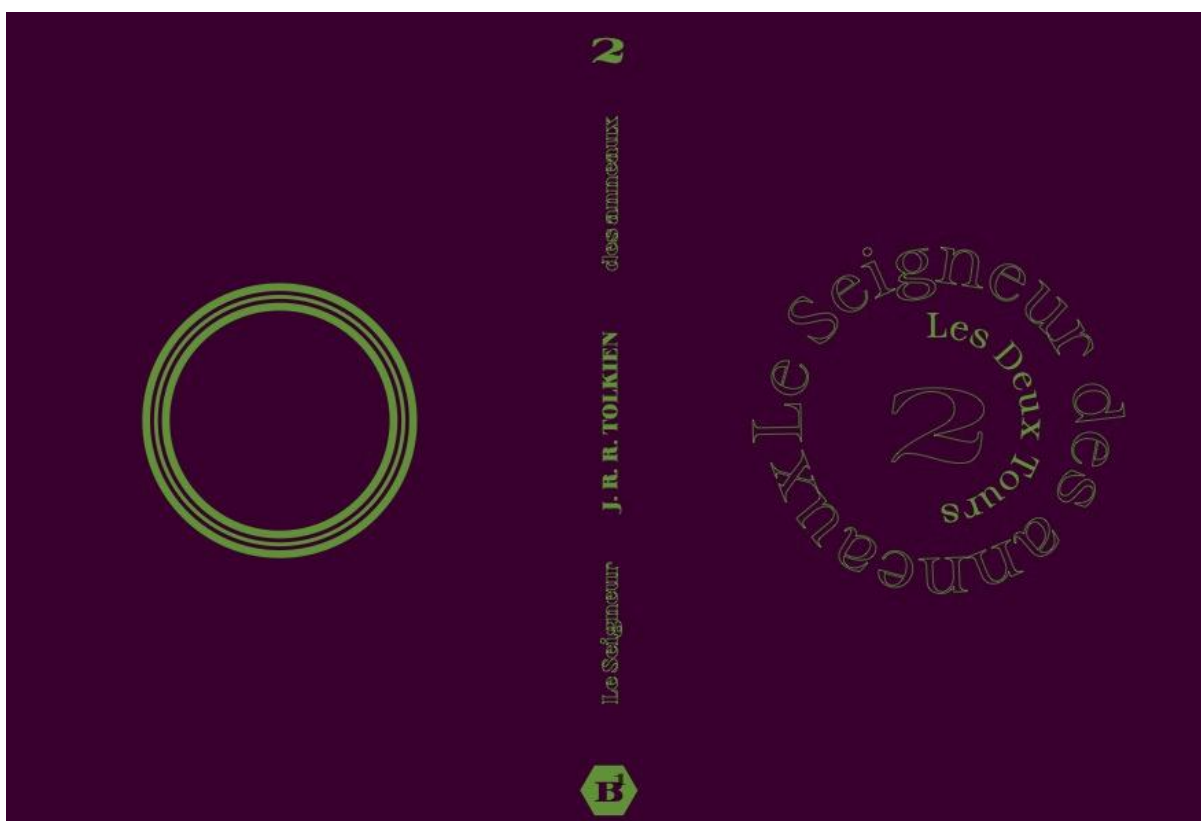
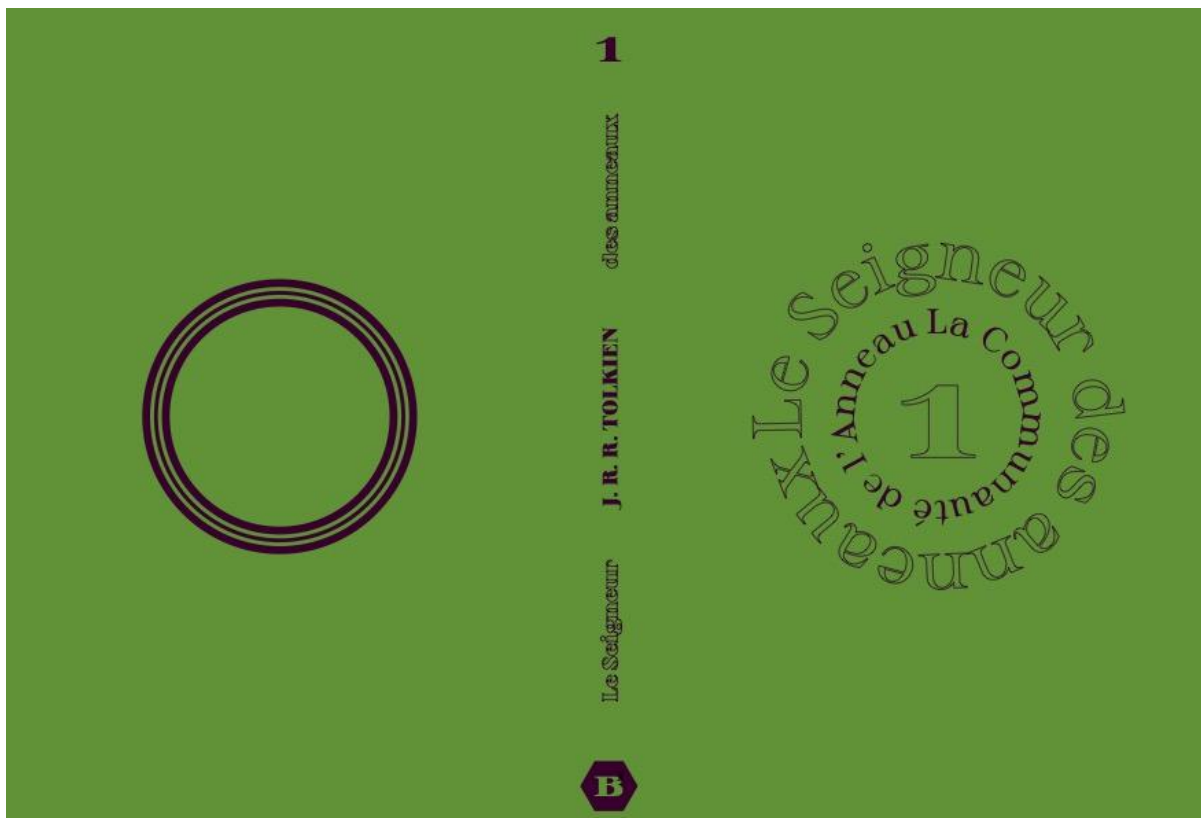
L'Auteur

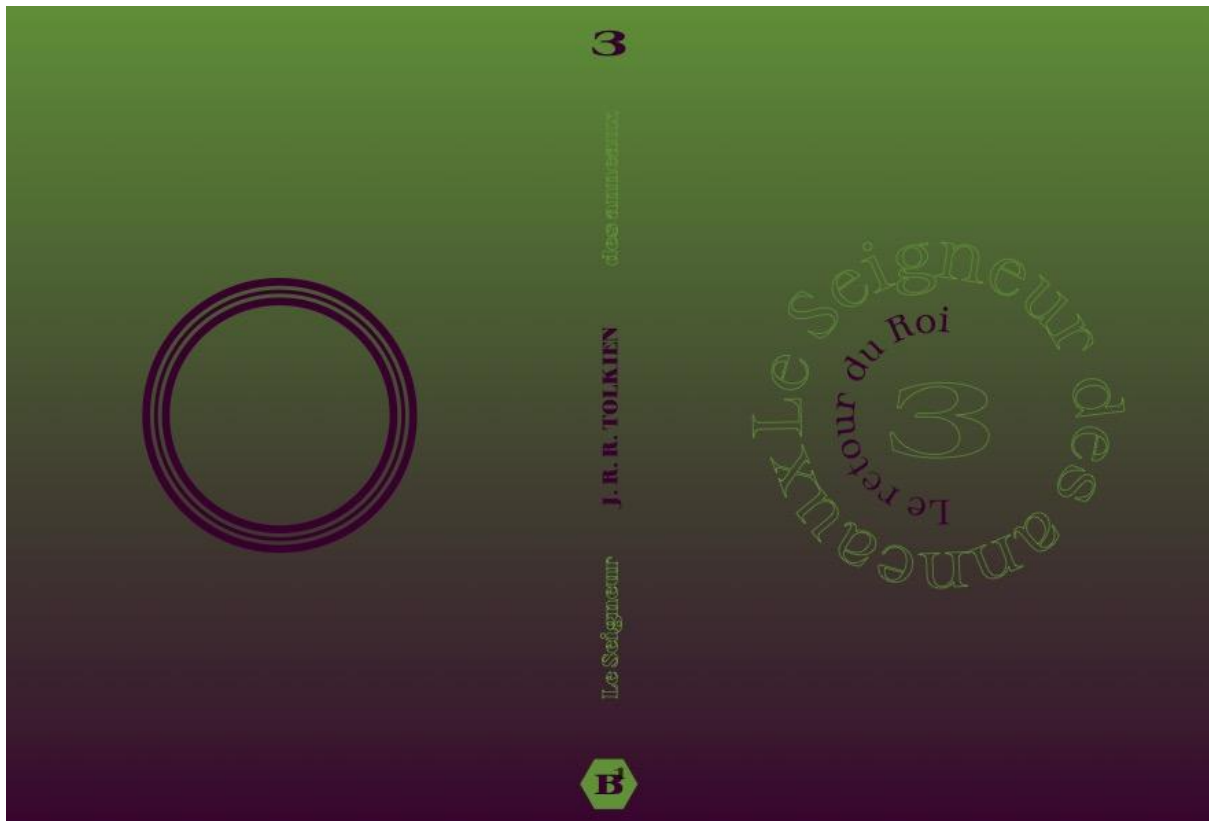
L'Éditeur

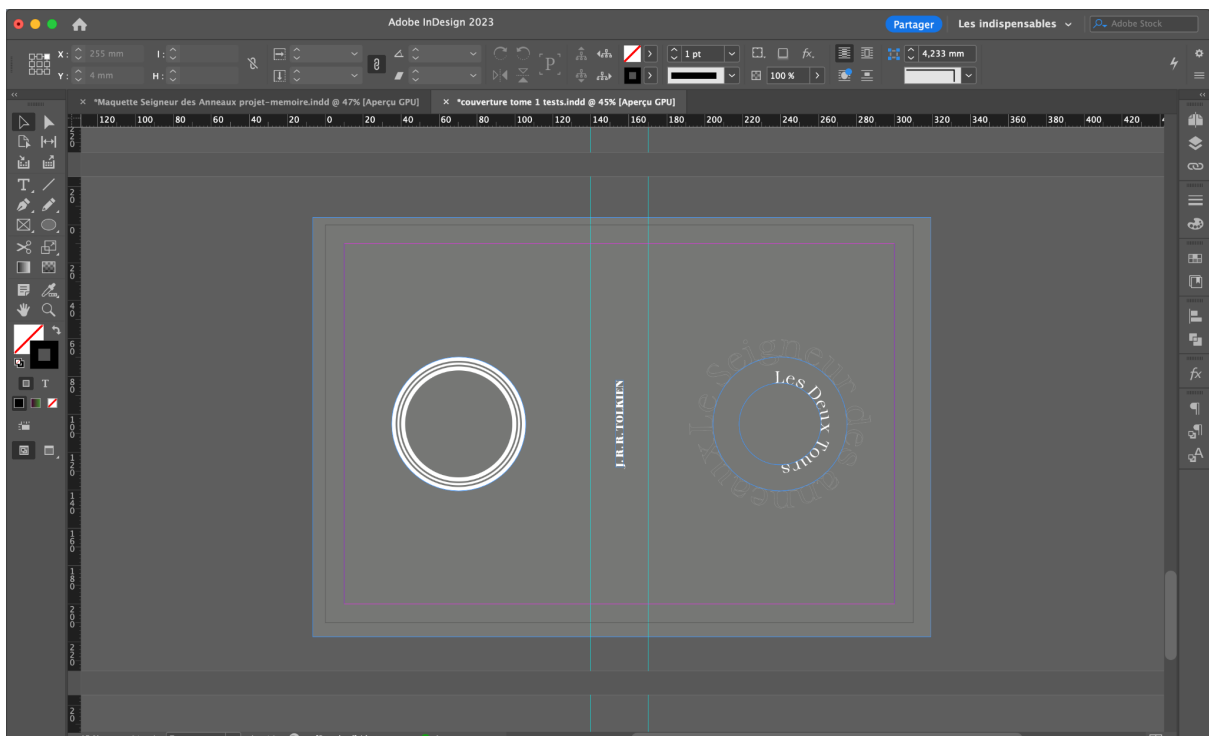
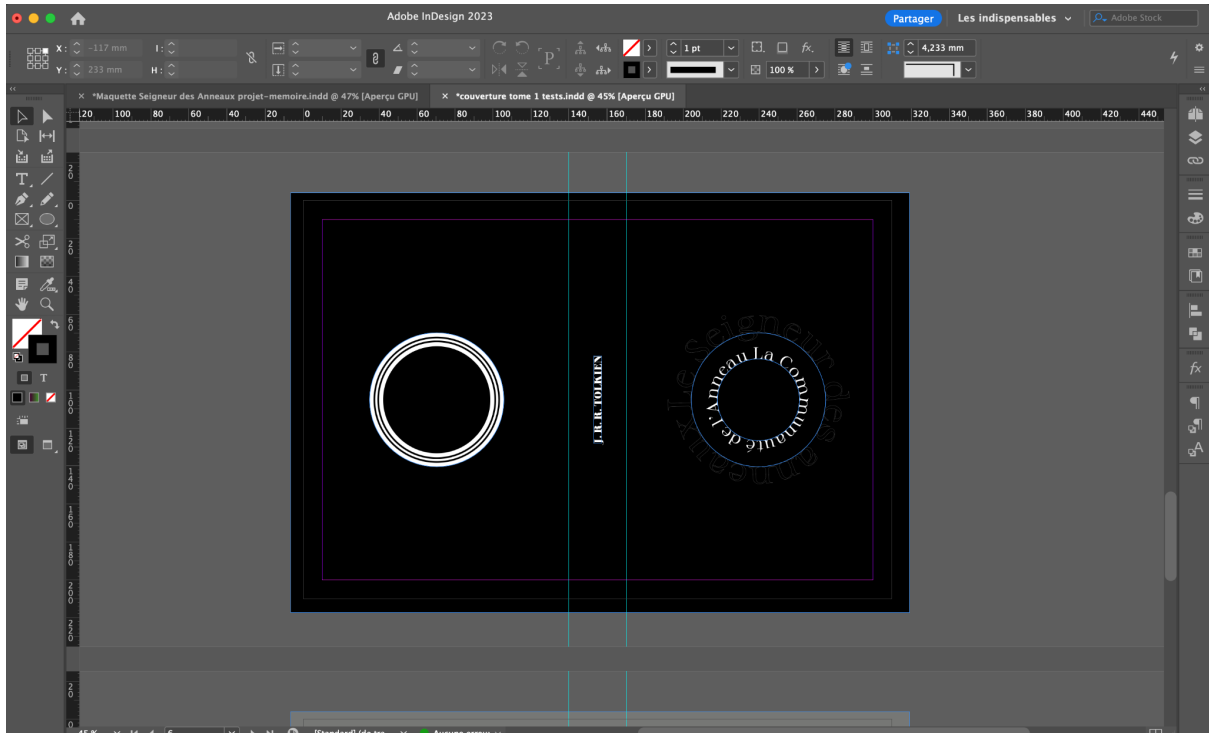
Anneau
Anneau
Anneau
Anneau
Anneau
Anneau

Anneau
Anneau
Anneau
Anneau
Anneau
Anneau

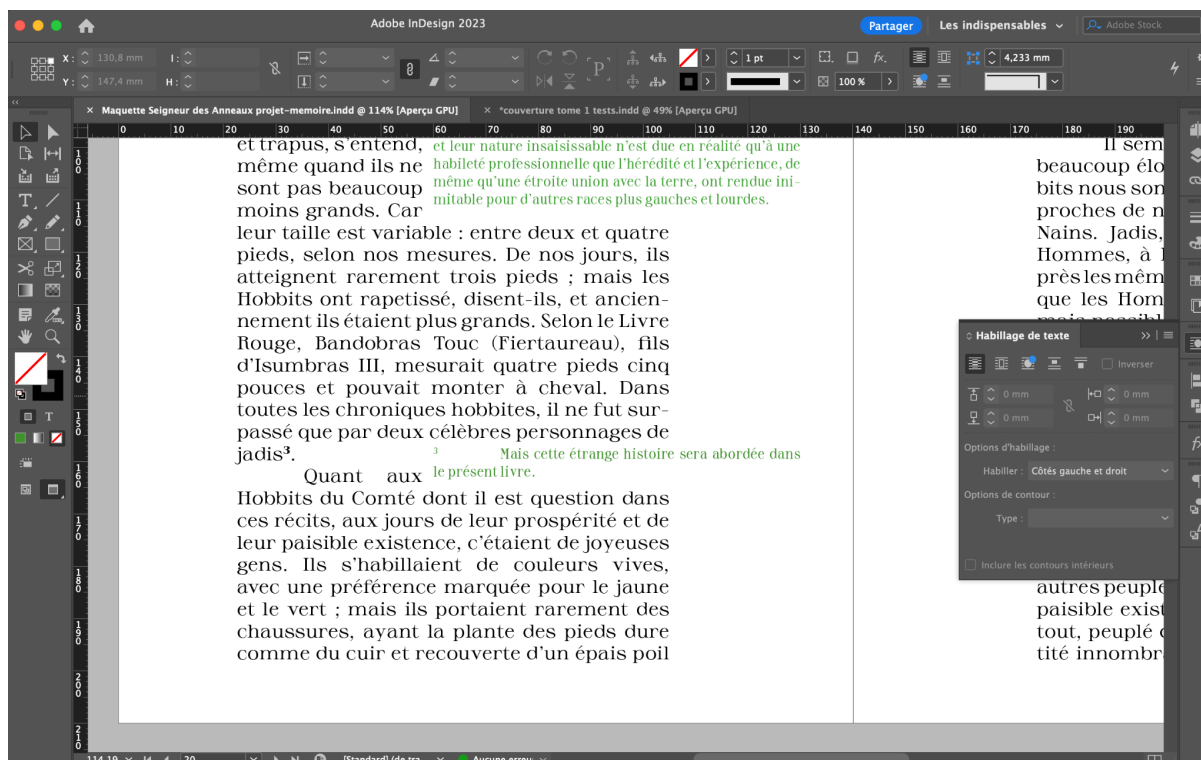
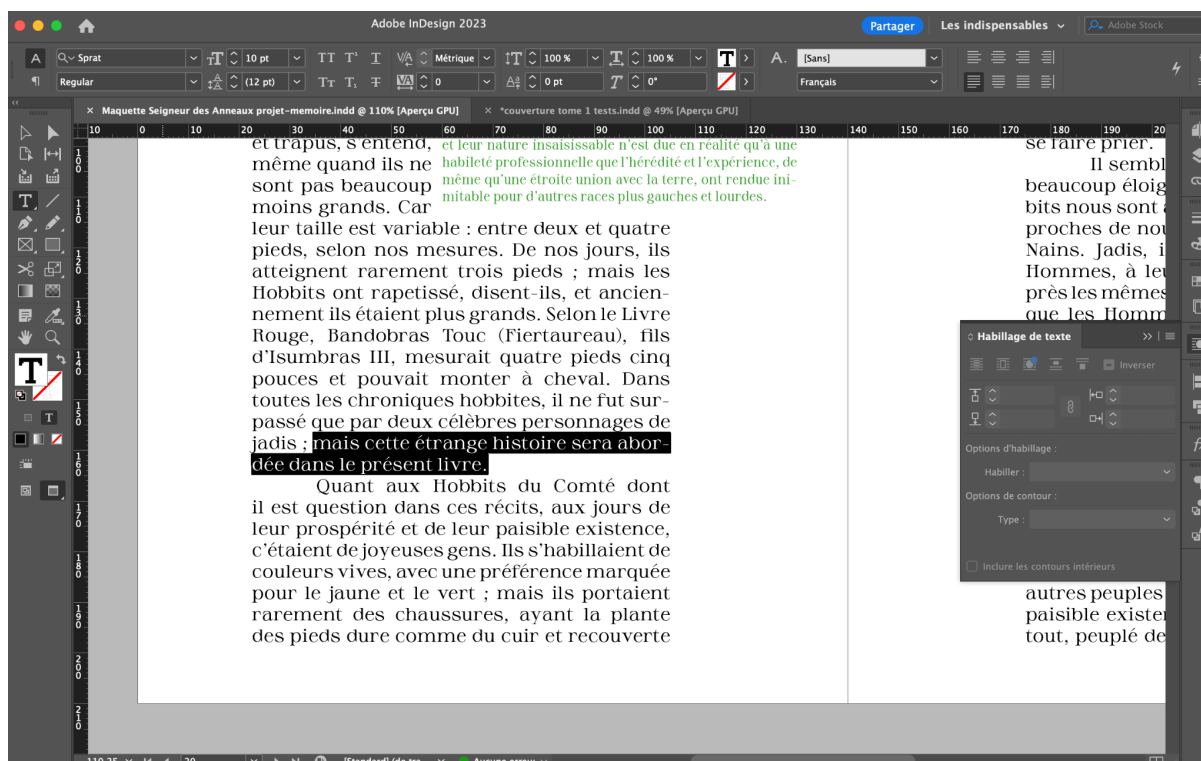
Anneau
Anneau
Anneau
Anneau
Anneau
Anneau
Anneau

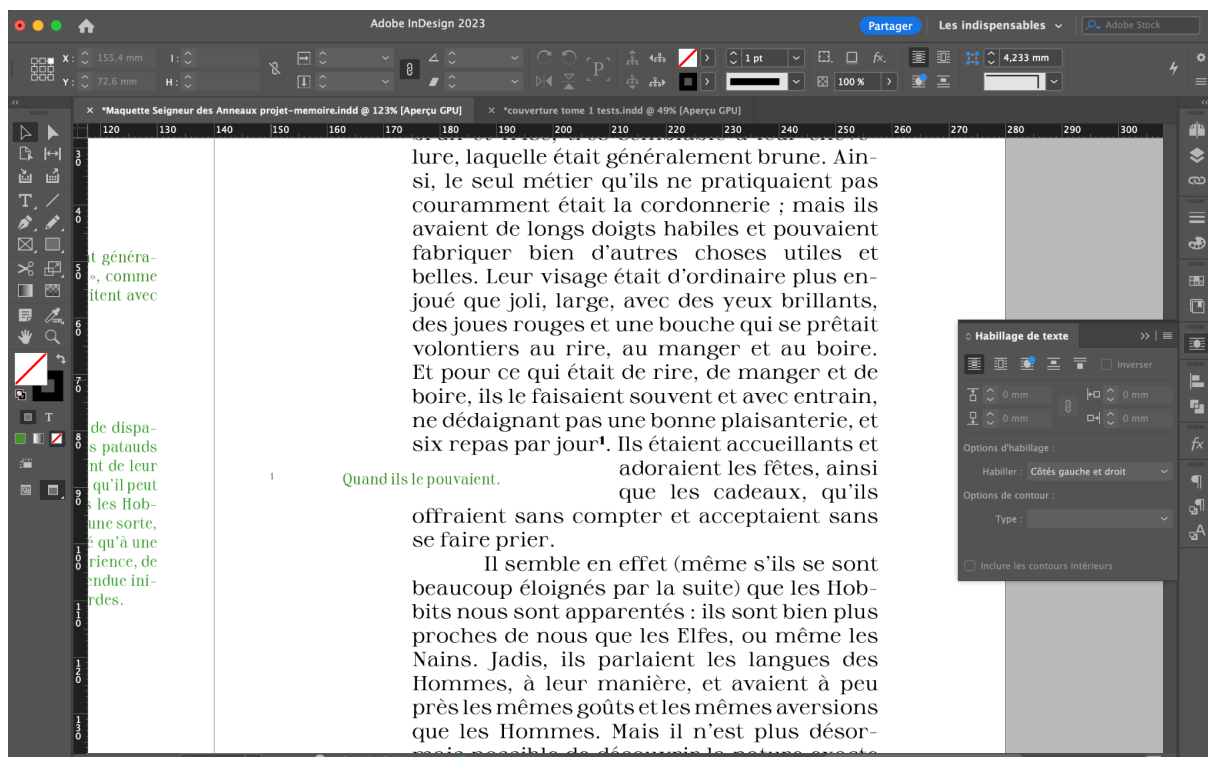
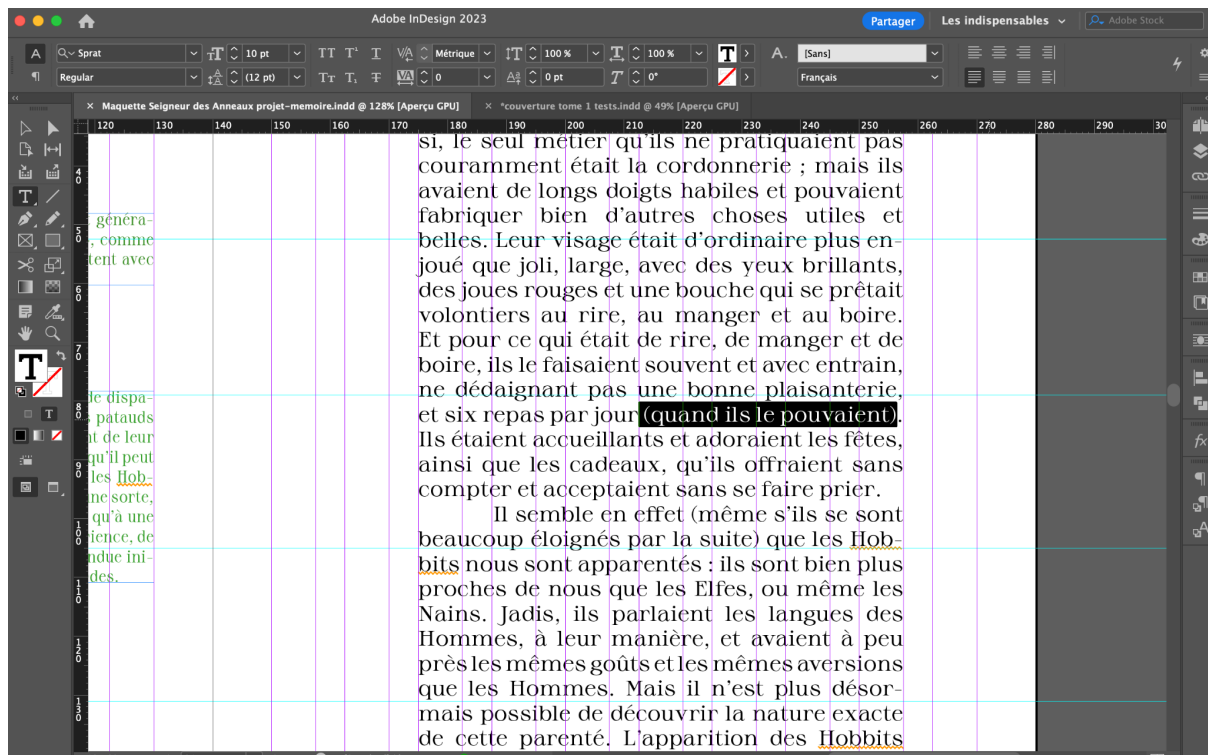




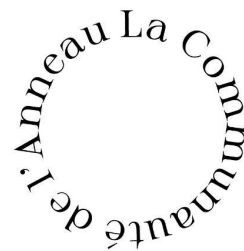












J. R. R. TOLKIEN

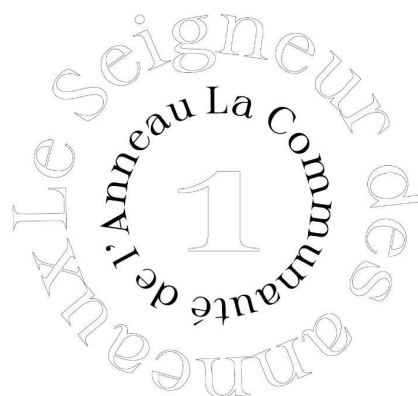
Le Seigneur des Anneaux
La Communauté de l'Anneau

J. R. R. TOLKIEN

Traduit de l'anglais par
Daniel Lauzon

Originellement publié par les éditions
Bourgeois, tous droits réservés pour
le texte dans
sa version française.

Mise en page : éditions Bragelonne,
tous droits réservés.
ISBN 978-2-455-90232-8
Dépôt légal : septembre 2023



Bragelonne
Collection ennotée

TABLE DES MATIÈRES

La communauté de l'Anneau

PREMIÈRE PARTIE DU SEIGNEUR DES ANNEAUX

Livre premier

- 1 - Une fête très attendue
- 2 - L'Ombre du passé
- 3 - Les trois font la paire
- 4 - Raccourci aux champignons
- 5 - Une conspiration démasquée
- 6 - La Vieille Forêt
- 7 - Dans la maison de Tom Bombadil
- 8 - Brouillard sur les Coteaux des Tertres
- 9 - À l'enseigne du Poney Fringant
- 10 - L'Arpenteur
- 11 - Une lame dans le noir
- 12 - Fuite vers le Gué

Livre second

- 1 - Nombreuses rencontres
- 2 - Le Conseil d'Elrond
- 3 - L'Anneau part vers le sud
- 4 - Un voyage dans le noir
- 5 - Le Pont de Khazad-dûm
- 6 - En Lothlórien
- 7 - Le Miroir de Galadriel
- 8 - L'adieu à la Lórien
- 9 - Le Grand Fleuve
- 10 - L'éclatement de la Fraternité

Trois Anneaux pour les rois des Elfes
[sous le ciel,
Sept aux seigneurs des Nains dans leurs
[salles de pierre,
Neuf aux Hommes mortels voués à trépasser,
Un pour le Seigneur Sombre au trône
[de ténèbres
Au pays de Mordor où s'étendent les Ombres,
Un Anneau pour les dominer tous,
Un Anneau pour les trouver,
Un Anneau pour les amener tous
[et dans les ténèbres les lier
Au pays de Mordor où s'étendent les Ombres.

Avant-propos à la deuxième édition

Cette histoire a grandi au fil de sa narration, pour devenir une chronique de la Grande Guerre de l'Anneau comprenant de nombreuses allusions à l'Histoire encore plus ancienne qui l'a précédée. Je l'ai entreprise peu après la composition du Hobbit (et avant sa publication en 1937) ; mais je n'ai pas persévéré dans l'écriture de cette suite, car je voulais d'abord achever et mettre en ordre la mythologie et les légendes des Jours Anciens, lesquelles prenaient forme depuis un certain nombre d'années déjà. Je souhaitais le faire pour moi-même, ayant peu d'espoir que d'autres puissent s'y intéresser, d'autant que cette œuvre était d'inspiration essentiellement linguistique et avait été entreprise dans le but de fournir un cadre « historique » aux langues elfiques.

Quand ceux dont j'avais sollicité l'avis et les conseils ont corrigé peu d'espoir en aucun espoir, j'ai renoué avec la suite que j'avais commencée, encouragé par des lecteurs qui demandaient à en savoir plus au sujet des hobbits et de leurs aventures. Mais l'histoire se trouvait irrésistiblement attirée vers le monde plus ancien, et devint en quelque sorte le compte rendu de sa disparition finale, avant que le commencement et le milieu aient été racontés. Ce processus s'était enclenché pendant l'écriture du Hobbit, qui comprenait déjà quelques allusions à la matière plus ancienne : Elrond, Gondolin, les Hauts Elfes et les orques ; de même qu'un aperçu de choses plus nobles, plus profondes ou plus sombres que le reste, apparues sans

crier gare : Durin, la Moria, Gandalf, le Néromancien, l'Anneau, Le fait de découvrir leur signification et leur rapport aux chroniques anciennes a révélé le Troisième Âge et son point culminant, la Guerre de l'Anneau.

Ceux qui réclamaient d'autres informations à propos des hobbits finirent par les avoir, mais ils durent attendre longtemps ; car la composition du Seigneur des Anneaux a progressé par intervalles entre les années 1936 et 1949, période durant laquelle j'ai été pris par de nombreuses obligations que je n'ai pas négligées, et par bien d'autres intérêts qui, en tant qu'apprenant et enseignant, m'ont souvent absorbé. J'ai aussi été ralenti, forcément, par le déclenchement de la guerre en 1939, année qui s'est achevée sans que je voie encore la fin du Livre Premier. Et malgré la noirceur des cinq années suivantes, je me suis aperçu que je ne pouvais plus mettre cette histoire complètement de côté, et j'ai poursuivi, difficilement, le plus souvent de nuit, jusqu'à me trouver devant la tombe de Balin en Moria. Là, je me suis arrêté un long moment. Il m'a fallu presque un an pour me remettre en route, et ainsi parvenir en Lothlórien et au Grand Fleuve, vers la fin de 1941. Au cours de l'année suivante, j'ai terminé les premiers brouillons de ce qui constitue désormais le Livre Troisième, ainsi que le début des chapitres 1 et 3 du Livre Cinquième ; et là, tandis que les feux d'alarme s'embrasaient en Anórrien et que Théoden arrivait au Val de Hart, j'ai dû m'arrêter. L'intuition faisait défaut et le temps manquait pour réfléchir.

C'est en 1944 que, laissant en plan les détails et les incertitudes d'une guerre qu'il me revenait de conduire, ou à tout le moins de rapporter, je me suis résigné à entreprendre le voyage de Frodo au Mordor. Ces chapitres, qui devaient constituer le Livre Quatrième,

ont été écrits et envoyés sous la forme d'un feuilleton à mon fils Christopher, alors en Afrique du Sud avec la Royal Air Force. Il m'a tout de même fallu cinq autres années pour mettre un point final au récit ; entre-temps, j'ai changé de maison, de chaire et de college ; mais les jours, quoique moins sombres, n'en étaient pas moins laborieux. Quand j'ai fini par atteindre la « fin », toute l'histoire a dû être révisée et, de fait, largement réécrite à rebours. Et elle a dû être dactylographiée, plus d'une fois, par moi, les services offerts en ce domaine par les professionnels à dix doigts étant alors au-dessus de mes moyens.

Le Seigneur des Anneaux a été lu par de nombreuses personnes depuis sa parution tardive ; et j'aimerais dire ici quelques mots de ce qui a trait aux multiples opinions et conjectures que j'ai pu lire, ou dont on m'a fait part, quant aux motivations et à la signification du récit. Sa motivation première était le désir d'un conteur de s'essayer à une histoire vraiment très longue qui captiverait ses lecteurs, les amuserait, les enchanterait et, par moments, peut-être, les exciterait ou les émouvrait profondément. En cela, je ne pouvais me fier qu'à ma seule idée de ce qui est attrayant ou émouvant ; et pour beaucoup de lecteurs, inévitablement, ce guide a souvent été pris en défaut. Parmi ceux qui ont lu ce livre, ou qui du moins en ont fait la critique, il en est qui l'ont trouvé ennuyeux, absurde ou méprisable ; et je n'ai aucune raison de m'en plaindre, puisque je pense à peu près la même chose de leurs œuvres, ou du genre d'histoires que visiblement ils préfèrent. Mais, même du point de vue de nombreux lecteurs qui ont aimé mon livre, tout ne plaît pas, loin de là. Il est peut-être impossible, dans un long récit, de plaire à tout le monde en tout point, ou de déplaire à

tout le monde sur les mêmes points ; car je constate, d'après les lettres que j'ai reçues, que les passages ou les chapitres que d'aucuns considèrent comme des imperfections sont, tous sans exception, spécialement appréciés par d'autres. Le lecteur le plus critique d'entre tous, moi-même, y découvre maintenant de nombreux défauts, mineurs autant que majeurs ; mais n'étant pas tenu, heureusement, de critiquer son œuvre ou de la réécrire, il passera ces défauts sous silence, sauf un, que d'autres ont également relevé : le livre est trop court.

Quant à une quelconque signification cachée, au « message », l'auteur n'en voit pas et n'en a jamais vu. Mon livre n'est pas allégorique, pas plus qu'il n'a trait à l'actualité. Tout en grandissant, l'histoire s'est enracinée (dans le passé) et a produit des rameaux inattendus ; mais son thème principal était fixé depuis le début, étant donné le choix inévitable de l'Anneau comme fil conducteur entre ce livre-ci et *Le Hobbit*. Le chapitre crucial, intitulé « L'Ombre du passé », est l'une des parties les plus anciennes du récit. Elle a été écrite longtemps avant que les présages de 1939 ne signalent la menace d'un désastre inévitable ; et par conséquent, même si ce désastre avait pu être évité, l'histoire se serait développée essentiellement dans la même veine. Elle puise sa source dans des choses longuement méditées ou, dans certains cas, déjà écrites ; et presque rien (ou rien du tout) n'a été modifié par la guerre qui a éclaté en 1939, ou par ses suites.

La vraie guerre ne ressemble en rien à la guerre légendaire, dans sa manière ou dans son dénouement. Si elle avait inspiré ou dicté le développement de la légende, l'Anneau aurait certainement été saisi et utilisé contre Sauron ; celui-ci n'aurait pas été

anéanti, mais asservi, et Barad-dûr n'aurait pas été détruite, mais occupée. Saruman, n'ayant pas réussi à s'emparer de l'Anneau, aurait profité de la confusion et de la fourberie ambiantes pour trouver, au Mordor, le chaînon manquant de ses propres recherches dans la confection d'anneaux ; et bientôt il aurait fabriqué son propre Grand Anneau, de manière à défier le Maître auto-proclamé de la Terre du Milieu. Dans un tel conflit, les deux camps n'auraient eu que de la haine et du mépris pour les hobbits, qui n'auraient pas survécu longtemps, même en tant qu'esclaves.

On pourrait imaginer d'autres scénarios en fonction des goûts ou des opinions de ceux qui apprécient l'allégorie ou les références à l'actualité. Mais je déteste cordialement l'allégorie dans toutes ses manifestations, et je l'ai toujours détestée, depuis que j'ai l'âge et la méfiance qu'il faut pour détecter sa présence. Je préfère de beaucoup l'histoire, vraie ou feinte, et son applicabilité variable, suivant la pensée et l'expérience des lecteurs. Je crois que beaucoup confondent applicabilité et allégorie ; or l'une réside dans la liberté du lecteur, et l'autre dans la domination voulue par l'auteur.

Un auteur ne peut bien sûr rester totalement insensible à sa propre expérience, mais ce que le germe d'une histoire retire du terreau de l'expérience est extrêmement difficile à caractériser, et les tentatives visant à définir ce processus sont au mieux des hypothèses, fondées sur des données insuffisantes et ambiguës. Il est tout aussi fautif (quoique évidemment tentant) de supposer, quand la vie d'un auteur et celle d'un critique se recourent, que les courants de pensée ou les événements de leur époque ont nécessairement été les influences les plus dé-

terminantes. Certes, il faut avoir vécu dans l'ombre de la guerre pour vraiment saisir ce qu'elle a d'oppressant ; mais avec les années, on semble avoir oublié que le fait d'être happé, tout jeune, par 1914 n'était une expérience moins affreuse que d'être impliqué en 1939 et dans les années qui ont suivi. Quand la guerre a pris fin, en 1918, tous mes amis proches, sauf un, étaient morts. Ou, pour prendre un exemple moins douloureux : certains ont supposé que « Le nettoyage du Comté » reflète la situation en Angleterre au moment où je terminais mon récit. Rien n'est plus faux. C'est un élément essentiel de l'intrigue, prévu depuis le début, bien que transformé par le personnage de Saruman tel qu'il s'est développé dans l'histoire – sans qu'il n'y ait, faut-il le préciser, aucune intention allégorique ou allusion à la politique contemporaine. L'expérience n'y est pas totalement étrangère, il est vrai, mais le lien est ténu (car la situation économique était très différente) et remonte à bien plus loin. Je n'avais pas encore dix ans que la région où j'avais passé mon enfance était honteusement détruite, à une époque où les automobiles étaient encore des objets rares (je n'en avais jamais vu) et où les hommes construisaient encore des chemins de fer de banlieue. Récemment, j'ai vu dans un journal la photo de la décrépitude finale du moulin naguère prospère qui, il y a toutes ces années, me semblait si important à côté de son étang. Je n'ai jamais aimé l'allure du Jeune Meunier ; mais son père, le Vieux Meunier, portait une barbe noire, et il ne s'appelait pas Sablonnier.

Le Seigneur des Anneaux est maintenant publié dans une nouvelle édition, ce qui a permis d'en réviser le texte. Bon nombre d'erreurs et d'incohérences ayant jusqu'à échappé à ma vigilance ont pu être cor-

rigées ; et de plus amples informations ont été fournies, dans la mesure du possible, sur quelques points soulevés par des lecteurs attentifs. J'ai pris connaissance de tous leurs commentaires et questionnements, et s'il en est qui semblent avoir été négligés, c'est peut-être parce que je ne suis pas parvenu à tenir mes notes en bon ordre ; mais bien des questions ne sauraient être éclaircies sans l'élaboration de nouveaux appendices, ou même d'un volume complémentaire qui comprendrait la plupart des textes n'ayant pas été retenus pour l'édition d'origine, notamment sur les détails linguistiques. En attendant, la présente édition comporte cet avant-propos, un ajout au Prologue, quelques notes supplémentaires, de même qu'un index des noms de personnages et de lieux. Cet index comprend la totalité des noms, mais certains renvois ont été volontairement écartés afin de le raccourcir. L'index complet, comprenant toutes les données préparées pour moi Mme N. Smith devra être réservé au volume complémentaire.

Prologue

1. À propos des Hobbits

Ce livre est en grande partie consacré aux Hobbits, et le lecteur pourra découvrir dans ses pages une bonne part de leur caractère et un peu de leur histoire. D'autres informations se trouvent également dans l'extrait du Livre Rouge de la Marche-de-l'Ouest déjà publié sous le titre *Le Hobbit*. Cette histoire était tirée des premiers chapitres du Livre Rouge, composés par Bilbo lui-même, le premier Hobbit à s'être fait connaître dans le monde entier ; histoire qu'il intitula *Un aller et retour, puisqu'elle racontait son voyage dans l'Est et son retour à la maison* – une aventure qui finit par entraîner tous les Hobbits dans les grands événements de cet Âge dont il sera ici question.

Mais de nombreux lecteurs voudront peut-être, d'entrée de jeu, en savoir davantage au sujet de ce peuple remarquable, tandis que d'autres pourraient ne pas posséder le précédent livre. C'est pourquoi nous rassemblons ici quelques notes sur les points les plus importants, tirés de la tradition hobbitte ; et nous rappelons brièvement la première aventure.

Les Hobbits sont un peuple longtemps passé inaperçu mais néanmoins très ancien, plus nombreux autrefois qu'il ne l'est aujourd'hui ; car ils aiment la paix, la tranquillité, et une bonne terre aux longs labours ; rien ne leur convenait mieux qu'une campagne bien ordonnée et bien cultivée. Ils ne

comprennent pas et n'ont jamais compris ni aimé les machines plus compliquées qu'un soufflet de forge, un moulin à eau ou un métier à tisser rudimentaire, bien qu'ils aient su manier les outils avec habileté¹. Ils ont l'ouïe fine et l'œil perçant, et s'ils ont tendance à l'embonpoint et ne se pressent jamais sans nécessité, ils montrent néanmoins beaucoup d'agilité et d'adresse dans leurs mouvements².

Car les Hobbits sont des gens de petite stature, plus petits que les Nains : moins gros et trapus, s'entend, même quand ils ne sont pas beaucoup moins grands. Car leur taille est variable : entre deux et quatre pieds, selon nos mesures. De nos jours, ils atteignent rarement trois pieds ; mais les Hobbits ont rapetissé, disent-ils, et anciennement ils étaient plus grands. Selon le Livre Rouge, Bandobras Touc (Fiertareau), fils d'Isumbres III, mesurait quatre pieds cinq pouces et pouvait monter à cheval. Dans toutes les chroniques hobbittes, il ne fut surpassé que par deux célèbres personnages de jadis³.

Quant aux Hobbits du Comté dont il est question dans ces récits, aux jours de leur prospérité et de leur paisible existence, c'étaient de joyeux gens. Ils s'habillaient de couleurs vives, avec une préférence marquée pour le jaune et le vert ; mais ils portaient rarement des chaussures, ayant la plante des pieds dure comme du cuir et recouverte d'un épais poil

brun et frisé, très semblable à leur chevelure, laquelle était généralement brune. Ainsi, le seul métier qu'ils ne pratiquaient pas couramment était la cordonnerie ; mais ils avaient de longs doigts habiles et pouvaient fabriquer bien d'autres choses utiles et belles. Leur visage était d'ordinaire plus enjoué que joli, large, avec des yeux brillants, des joues rouges et une bouche qui se prêtait volontiers au rire, au manger et au boire. Et pour ce qui était de rire, de manger et de boire, ils le faisaient souvent et avec entrain, ne dédaignant pas une bonne plaisanterie, et six repas par jour⁴. Ils étaient accueillants et

¹ *Quand ils le pouvaient.* adoraient les fêtes, ainsi que les cadeaux, qu'ils offraient sans compter et acceptaient sans se faire prier.

² *Même s'ils se sont beaucoup éloignés par la suite.* Il semble en effet² que les Hobbits sont apparus : ils sont

bien plus proches de nous que les Elfes, ou même les Nains. Jadis, ils parlaient les langues des Hommes, à leur manière, et avaient à peu près les mêmes goûts et les mêmes aversions que les Hommes. Mais il n'est plus désormais possible de découvrir la nature exacte de cette parenté. L'apparition des Hobbits remonte à très loin, aux Jours Anciens qui sont aujourd'hui perdus et oubliés. Seuls les Elfes conservent encore des chroniques de cette époque disparue, et leurs traditions concernent presque entièrement leur propre histoire, dans laquelle les Hommes apparaissent rarement et les Hobbits ne figurent pas du tout. Or, il apparaît que les Hobbits vivaient depuis maintes longues années en Terre du Milieu, longtemps avant que les autres peuples se soient même avisés de leur paisible existence. Et le monde étant, après tout, peuplé de créatures étranges en

quantité innombrable, ces gens de petite stature ne semblaient revêtir que peu d'importance. Mais du temps de Bilbo, et de Frodo son héritier, ils acquièrent soudainement, sans l'avoir cherché, une importance et une renommée hors du commun, et troublèrent les conseils des Sages et des Grands.

Cette époque, le Troisième Âge de la Terre du Milieu, est révolue depuis longtemps, et la forme des terres est aujourd'hui complètement changée ; mais les régions où vivaient alors les Hobbits étaient sans doute celles où ils subsistent encore de nos jours : le nord-ouest du Vieux Continent, à l'est de la Mer. De leur pays d'origine, les Hobbits du temps de Bilbo ne savaient plus rien. Le goût du savoir¹ était loin d'être répandu chez eux². Leurs propres archives ne commençaient qu'après la colonisation du Comté, et leurs plus anciennes légendes ne remontaient guère plus loin qu'à leurs Jours d'Errance. Il apparaît néanmoins, à la lumière de ces légendes et de ce que nous apprennent leurs vocables particuliers et leurs coutumes distinctives, que dans leur lointain passé, comme bien d'autres peuples, les Hobbits s'étaient déplacés vers l'ouest. Leurs contes les plus anciens semblent laisser entrevoir une époque où ils vivaient dans les vallées supérieures de l'Anduin, entre l'orée de Vertbois le Grand et les Montagnes de Brume.³

Avant la traversée des montagnes, les Hobbits s'étaient déjà scindés en trois espèces quelque peu différentes : les Piévelus, les Fortauds et les Peaublèmes. Les Piévelus étaient plus bruns de peau, plus petits et plus courts, et ne por-

notamment chez les Touc et les Maîtres du Pays-de-Bouc.

En Eriador, ces terres de l'ouest comprises entre les Montagnes de Brume et les Montagnes de Loune, les Hobbits trouvèrent tant des Hommes que des Elfes. En effet, il s'y trouvait encore quelques descendants des Dûnedain, les rois des Hommes de l'Occidentale ayant jadis traversé la Mer⁴. Il y avait amplement assez de place pour accueillir de nouveaux venus, et les Hobbits ne tardèrent pas à s'établir en communautés ordonnées. Du temps de Bilbo, la plupart de leurs anciens établissements étaient disparus et oubliés depuis longtemps.⁵

Ce fut sans doute cette époque reculée de leur histoire que les Hobbits apprirent et à lire et à écrire à la manière des Dûnedain, lesquels avaient appris cet art des Elfes longtemps auparavant. À cette même époque, ils oublièrent toutes les langues qu'ils avaient pu parler jusque-là, et employèrent dès lors le parler commun, appelé occidentalien, qui était en usage dans tous les territoires des rois, de l'Arnor au Gondor, et le long de toutes les côtes de la Mer, du Belfalas au golfe du Loune.⁶

Pour les Hobbits, c'est aux alentours de cette époque que s'arrête la légende et que commence l'histoire avec un *comput* des années. Car ce fut en l'an mille six cent un du Troisième Âge que les Frères Marcho et Blanco, des Peaublèmes, partirent de Brie ; et ayant obtenu l'autorisation du grand roi de Fornost, ils traversèrent le fleuve Baranduin aux eaux brunes avec une grande suite de Hobbits. Ils franchirent le pont des Arcs-en-pierre, construit au faite de la puissance

taient ni barbe, ni bottes ; leurs pieds et leurs mains étaient agiles et bien faits, et ils préféraient les montagnes et les collines. Les Fortauds étaient plus larges, plus robustes ; leurs pieds et leurs mains étaient plus massifs, et ils préféraient les plaines et le bord des rivières. Les Peaublèmes avaient le teint et les cheveux plus pâles, et ils étaient plus grands et minces que les autres ; ils aimaient les arbres et les terres boisées.

Les Piévelus côtoyaient beaucoup les Nains autrefois, et vécurent longtemps sur les contreforts des montagnes. Ils migrèrent très tôt vers l'ouest et parcoururent l'Eriador jusqu'à Montauvent, pendant que les autres habitaient encore la Contrée Sauvage.¹ Les

¹ Cette variété était, sans aucun doute, la plus ordinaire et la plus représentative du peuple hobbit – et de loin la plus nombreuse.

les plus enclins à s'établir en un lieu précis, et furent ceux qui conservèrent le plus longtemps leur habitude ancestrale d'habiter dans des tunnels et des trous.

Les Fortauds s'attardèrent longtemps sur les rives du Grand Fleuve Anduin, et se cachaient moins des Hommes. Ils passèrent à l'ouest des Montagnes après les Piévelus, suivant le cours de la Bruyandeau vers le sud.²

² Et là, nombre d'entre eux vécurent longtemps entre Tharbad et les frontières de la Dunlaine avant de remonter vers le nord.

Les Peaublèmes, les moins nombreux, étaient une branche nordique. Ils étaient en meilleurs termes avec les Elfes que ne l'étaient les autres Hobbits, plus doués pour les langues et les chansons que pour le travail manuel.³

³ Et autrefois, ils préféraient la chasse au labour.

Traversant les montagnes au nord de Fendeval, ils descendirent la rivière Fongrège. En Eriador, ils se mêlèrent bientôt aux autres groupes qui les avaient précédés⁴.

⁴ Mais comme ils étaient un peu plus hardis et aventureux, il n'était pas rare de les voir assumer un rôle de meneur ou de chef dans les clans de Piévelus ou de Fortauds.

Même au temps de Bilbo, une forte ascendance peaubleme se remarquait encore dans les grandes familles,

du Royaume du Nord, et prirent toutes les terres situées au-delà pour s'y établir, entre le fleuve et les Coteaux du Lointain. On leur demanda simplement d'entretenir le Grand Pont¹, d'accorder libre passage aux messagers du roi, et de reconnaître sa souveraineté.

C'est alors que commença le *Comput* du Comté ; car l'année de la traversée du Brandivin² devint l'An Un du Comté, toutes les autres dates étant comptées à partir de celle-ci. Les Hobbits de l'Ouest tombèrent aussitôt amoureux de leur nouveau pays ; ils y demeurèrent, et bientôt disparurent une fois de plus de l'histoire des Hommes et des Elfes.³ Lors de la dernière bataille à Fornost contre le Sire-Sorcier de l'Angmar, ils envoyèrent des ar-

³ Tant qu'il y eut un roi, ils restèrent en principe ses sujets, même si en réalité, ils étaient gouvernés par leurs propres chefs et ne prenaient aucune part aux événements du monde extérieur.

chers au secours du roi, ou du moins l'ont-ils affirmé, bien qu'aucun récit des Hommes n'en fasse état. Mais au terme de cette guerre, le Royaume du Nord prit fin, après quoi les Hobbits s'approprièrent les terres et se choisirent un Thain parmi leurs chefs pour exercer l'autorité du roi qui n'était plus. Là, pendant un millénaire, ils furent peu inquiétés par les guerres, et ils prospérèrent et se multiplièrent après la Grande Peste (37 C.C.) jusqu'au désastre du Long Hiver, suivi d'une importante famine. Plusieurs milliers d'habitants périrent alors.⁴ Leur terre était hospitalière et prodigue de ses richesses, car bien que désertée depuis longtemps lorsqu'ils y arrivèrent, elle avait été bien cultivée auparavant, du temps où le roi y avait de nombreuses fermes, champs de blé, vignobles et terres boisées.

⁴ Mais à l'époque de ce récit, les Jours de Disette (1158-1162) n'était plus qu'un lointain souvenir, et les Hobbits s'étaient de nouveau habitués à l'abondance.

Elle s'étendait sur quarante lieues, des Coteaux du Lointain jusqu'au Pont du Brandivin, et en faisait cinquante depuis les

landes du nord jusqu'aux marécages du sud. Les Hobbits l'appellèrent le Comté, c'est-à-dire la région où s'exerçait l'autorité de leur Thain, un lieu d'affaires bien ordonnées.¹ Ils oublièrent le peu qu'ils avaient jamais su au sujet des Gardiens, ou décidèrent d'en faire fi, négligeant les efforts de ceux qui assuraient la longue paix du Comté.²

Jamais il n'y eut de Hobbits d'aucune sorte au tempérament guerrier, et jamais les Hobbits ne s'étaient battus entre eux. Au temps jadis, ils avaient bien sûr été forcés de se battre pour survivre dans un monde cruel.³ De leur dernière bataille avant le début ce récit⁴, il ne restait plus aucun témoin vivant : il s'agit de

la Bataille des Champs-Verts, 1147 C.C., au cours de laquelle Bandobras Touc mit une invasion d'Orques en déroute.⁵ On l'appelait la Maison des Mathoms ; car tout ce pour quoi les Hobbits n'avaient pas d'usage immédiat, mais qu'ils ne voulaient pas jeter, était pour eux un mathom.⁶

Ce peuple, malgré le confort et la paix dont il jouissait, conservait une singulière endurance. Car les Hobbits ne se laissaient pas facilement abattre ou tuer, quand les choses en arrivaient là.⁷ Lents à la querelle, et ne tuant aucune créature vivante pour le plaisir de la chasse, ils se montraient néanmoins

rectement des Elfes, qui instruisirent les Hommes au temps de leur jeunesse.¹ Trois elfes se voyaient encore sur les Collines des Tours au-delà des marches occidentales. Elles brillaient loin dans le clair de lune. La plus haute était aussi la plus éloignée, dressée seule sur un monticule vert. Les Hobbits du Quartier Ouest disaient que, du haut de cette tour, on pouvait apercevoir la Mer ; mais nul ne se souvenait qu'aucun Hobbit y fût jamais monté.²

L'art de construire leur venait peut-être des Elfes ou des Hommes, mais les Hobbits s'en servaient à leur manière. Ils n'étaient pas du tout portés sur les tours. Leurs maisons étaient d'ordinaire longues et basses, en plus d'être confortables. Les plus anciennes n'étaient d'ailleurs que des constructions imitant les smials, recouvertes de foin ou de chaume, ou encore de gazon, aux murs légèrement bombés.³

Les maisons et les trous des Hobbits du Comté étaient souvent de vastes demeures ou logeages de grandes familles.⁴ Parfois, comme pour les Touc de Grands Smials ou les Brandibouc de Castel Brandy, plusieurs générations de parents vivaient ensemble et en (relative) harmonie dans un manoir ancestral aux multiples tunnels. Quoi qu'il en soit, les Hobbits étaient tous dotés d'un certain esprit de clan et accordaient beaucoup d'importance aux

et ne regardaient pas plus loin que leurs ventres ronds et leurs visages joufflus.

savaient encore manier les armes en cas de nécessité.¹

Ils tiraient bien à l'arc, car ils avaient la vue perçante et une bonne visée. Non seulement avec l'arc et les flèches. Quand un Hobbit ramassait une pierre, il était conseillé de se mettre rapidement à couvert, comme le savaient fort bien les bêtes qui s'aventuraient sur leurs propriétés.

le croyaient-ils, et c'était dans ce genre de demeures qu'ils se sentaient encore le plus à l'aise ; mais au fil du temps, ils avaient dû adopter d'autres types d'habitations. En fait, dans le Comté au temps de Bilbo, il n'y avait en règle générale que les Hobbits les plus riches et les plus pauvres pour conserver l'ancienne coutume. Les plus pauvres vivaient encore dans les terriers les plus rudimentaires qui soient, en vérité de simples trous, avec une seule fenêtre ou même aucune ; tandis que les mieux nantis se construisaient de somptueuses résidences inspirées des modestes excavations d'autrefois.²

Mais les sites capables d'accueillir ces grands tunnels ramifiés (ou smials, comme ils les appelaient) ne se trouvaient pas partout ; et dans les plaines et les basses terres, les Hobbits, à mesure qu'ils se multipliaient, avaient commencé à construire au-dessus du sol. En effet, même dans les régions vallonnées et les anciens villages, tels Hobbitville ou Toucquebourg, ou dans le chef-lieu du Comté, Grande-Creuse, les Côtes-Blanches, on remarquait à présent de nombreuses maisons en bois, en brique ou en pierre. Celles-ci étaient particulièrement appréciées des menuisiers, cordiers, forgerons, charrons et autres artisans du même genre ; car même lorsqu'ils avaient des trous où habiter, les Hobbits avaient coutume de construire des remises et des ateliers.

fortes jambes, et ils portaient des bottes de Nains par temps boueux.³

Mais ils étaient reconnus pour avoir beaucoup de sang fortaud, comme en faisait foi le duvet que maints d'entre eux portaient au menton. Aucun Fléve ou Peaubléme n'avait trace de barbe. En fait, les gens de la Maréche (et du Pays-de-Bouc, à l'est du Fleuve, qu'ils occupèrent par la suite) arrivèrent pour la plupart tardivement dans le Comté, étant venus du Sud ; et ils conservaient bon nombre de mots et de noms singuliers qui ne se retrouvaient nulle part ailleurs dans le Comté.

Il est probable que l'art de construire, comme bien d'autres arts, leur venait des Dûncadain. Mais les Hobbits ont pu l'apprendre di-

liens de parenté. Ils dressaient de grands arbres généalogiques aux ramifications complexes et innombrables. Quand on a affaire aux Hobbits, il est bien important de se rappeler qui est parent avec qui, et à quel degré. Il serait impossible, dans ce livre, de donner un arbre généalogique qui comprendrait ne serait-ce que les membres les plus éminents des plus importantes familles au temps où se passent ces récits.¹

Les arbres que l'on trouve à la fin du Livre Rouge de la Marche de l'Ouest forment en eux-mêmes un petit livre, que tous sont les Hobbits trouvaient extrêmement fastidieux. Les Hobbits adoraient ce genre de choses, quand elles étaient justes ; ils aimaient que les livres soient remplis de choses qu'ils savaient déjà, exposées clairement et sans contradictions

2. À propos de l'herbe à pipe

Il est un autre fait étonnant dont il faut parler concernant les Hobbits de jadis, une habitude surprenante : ils absorbaient ou inhalaient, à l'aide de pipes en terre ou en bois, la fumée produite par la combustion des feuilles d'une plante, qu'ils nommaient feuille ou herbe à pipe, probablement une variété du genre *Nicotiana*. L'origine de cette étrange coutume, cet « art », comme les Hobbits préféraient l'appeler, est entourée d'un épais mystère. Tout ce qui a pu être découvert à ce sujet dans l'antiquité a été colligé par Meriadoc Brandibouc² ; et comme lui-même et le tabac du Quartier Sud doivent tous deux jouer un rôle dans l'histoire qui va suivre, on peut citer ici les remarques qu'il a consignées dans l'introduction de son *Herbier du Comté*.

« Cet art, écrit-il, est certainement celui que nous pouvons revendiquer comme étant de notre invention. Nul ne sait quand les Hobbits ont commencé à fumer. Toutes les légendes et les histoires familiales le tiennent pour acquis : de tout temps, les gens du Comté ont fumé diverses herbes, certaines plus âcres, d'autres plus douces. Mais toutes les sources

s'accordent pour dire que Tobold Sonneconnet, de Fondreaulong, dans le Quartier Sud, fut le premier à cultiver la véritable herbe à pipe dans ses jardins au temps d'Isengrim II, vers l'an 1070 du Comput du Comté.¹

¹ La meilleure du pays provient encore de cette région, en particulier les variétés que l'on nomme aujourd'hui Feuille de Fondreaulong, Vieux Toby et Étoile du Sud.

« Comment le Vieux Toby a découvert cette plante, personne n'en sut jamais rien, car il refusa d'en parler jusqu'à son dernier souffle. Il connaissait parfaitement les herbes, mais ce n'était pas un grand voyageur. On dit que, dans sa jeunesse, il se rendait souvent à Brie : le plus loin qu'il soit jamais allé en dehors du Comté, à n'en pas douter. Il est donc tout à fait possible qu'il ait eu connaissance de cette plante à Brie, où elle pousse abondamment sur les pentes méridionales de la colline, en tout cas de nos jours. Les Hobbits de Brie prétendent avoir été les tout premiers fumeurs de l'herbe à pipe.² Le foyer de cet art se trouve donc à

la vieille auberge ² Ils prétendent, bien entendu, avoir tout fait avant les gens du Comté, qu'ils qualifient de "colons" ; mais dans ce cas précis, leur prétention a selon moi toutes les chances d'être fondée. Et il ne fait aucun doute que c'est à partir de Brie que l'art de fumer l'herbe authentique s'est répandu au cours des derniers siècles, notamment chez les Nains et les autres gens, Coureurs, Magiciens ou vagabonds, qui empruntaient encore cet ancien carrefour.

« Il reste que, comme j'ai pu le constater au cours de mes nombreux voyages dans le Sud, l'herbe en tant que telle ne semble pas indigène à nos régions, mais elle aurait gagné le Nord depuis l'Anduin inférieur, où elle a selon moi été apportée d'au-delà de la Mer par les Hommes de l'Occidentale. Elle pousse abondamment au Gondor, et elle y est plus grande et plus luxuriante que dans le Nord, où elle ne se trouve pas à l'état sauvage et ne s'épanouit que dans des endroits chauds et abrités comme Fondreaulong. Les Hommes du Gondor l'appellent galenas douce et ne l'apprécient que pour le parfum de ses fleurs. De ce pays, elle

coutume de dire des hommes sauvages et des créatures mauvaises³ qu'ils n'avaient jamais entendu parler du roi. Car les Hobbits attribuaient toutes leurs lois essentielles au roi de jadis.²

Il est vrai ² Et d'ordinaire, ils les observaient de plein gré, car c'étaient les Règles (comme ils disaient), aussi anciennes que justes.

que la famille Touc avait longtemps été prééminente ; car la fonction de Thain leur était échue (des Vieilbouc) quelques siècles auparavant, et depuis, le Touc en chef avait toujours porté ce titre. Le Thain était à la tête des Comices du Comté, et capitaine du Rassemblement du Comté et de la Hobbiterie-en-armes.³ La famille Touc avait encore droit, cependant, ³ Mais comme le rassemblement et les comices n'étaient tenus qu'en situation d'urgence, ce qui n'arrivait plus jamais, la Thaineté avait cessé d'être autre chose qu'une simple dignité nominale.

nombreuse et extrêmement riche, et susceptible de produire, génération après génération, des caractères forts aux habitudes singulières et même un tempérament aventureux.⁴

⁴ Ces qualités, bien qu'encore tolérées (chez les riches), n'étaient guère approuvées du plus grand nombre. Quant au chef de famille, on continuait à l'appeler « le Touc » comme c'était la coutume, tout en ajoutant à son nom un nombre si nécessaire, comme pour Isengrim II, par exemple.

Le seul véritable dignitaire en ce temps-là dans le Comté était le maire de Grande-Creusée⁵, élu tous les sept ans à la Foire Libre ⁵ Ou du Comté proprement dit, qui se tenait sur les Côtes Blanches au temps du Lithe, c'est-à-dire à la Mi-Été. En tant que maire, sa seule responsabilité (ou presque) était de présider les banquets donnés lors des jours fériés, lesquels étaient plutôt fréquents dans le Comté. Mais les fonctions de Maître de Poste et de Premier Connétable se rattachaient au titre de maire, aussi lui revenait-il d'administrer le Service de Messagerie de même que la Garde. C'étaient là les seuls services du Comté, les Messagers étant les plus nombreux et de loin les plus occupés. Les Hobbits n'étaient pas tous des gens lettrés, au contraire, mais ceux qui l'étaient écrivaient continuellement à tous leurs

a dû être disséminée le long du Chemin Vert au cours des nombreux siècles qui se sont écoulés entre la venue d'Elendil et notre ère. Mais même les Dûnedain du Gondor nous accordent ce mérite.¹

¹ Les Hobbits furent les premiers à la mettre dans des pipes. Pas même les Magiciens n'y pensèrent avant nous. Bien que j'en aie connu un qui, avant d'adopter cet art il y a longtemps, y devint aussi habile qu'en toutes autres choses auxquelles il s'appliquait.

3. De l'ordonnement du Comté

Le Comté était divisé en quatre districts, les Quartiers précédemment mentionnés, Nord, Sud, Est et Ouest ; et eux-mêmes en un certain nombre de domaines ancestraux qui portaient encore les noms d'anciennes familles influentes.² Presque tous les Touc vivaient encore dans le Pays-de-Touc, ce qui n'était par le cas de bien d'autres familles, tels les Bessac ou les Boffine. À l'extérieur des Quartiers se trouvaient les Marches orientales et occidentales : le Pays-de-Bouc (p. 135) et la Marche-de-l'Ouest, rattachée au Comté en 1452 C.C.

Le Comté, à cette époque, n'avait pour ainsi dire aucun « gouvernement ». Le plus souvent, les familles géraient leurs propres affaires. Produire leur nourriture et la consommer occupait le plus clair de leur temps. Pour le reste, ils avaient coutume d'être généreux, et non pas cupides mais mesurés et contents de leur sort, de sorte que les terres, les fermes, les ateliers et les petits métiers avaient tendance à demeurer inchangés pendant des générations.

Ils conservaient, bien entendu, cette tradition ancienne concernant le grand roi de Fornost³ loin au nord du Comté. Mais cela faisait plus de mille ans qu'il n'y avait plus de roi, et même les ruines de Norferté-les-Rois étaient couvertes d'herbe. Pourtant, on avait encore

² Même si, au temps de cette histoire, ces noms n'étaient plus désormais confinés à leurs domaines respectifs.

³ Ou Norferté, comme ils l'appelaient cela faisait plus de mille ans qu'il n'y avait plus de roi, et même les ruines de Norferté-les-Rois étaient couvertes d'herbe. Pourtant, on avait encore

amis⁴ qui vivaient à plus d'un après-midi de marche.

« Connétables » était le nom que les Hobbits donnaient à leurs policiers, ou ce qui s'en approchait le plus. Ces agents ne portaient bien sûr aucun uniforme², seulement une plume à leur casquette.³

² Une telle chose étant parfaitement inconnue.

³ Et en réalité, il s'agissait davantage de gardes ruraux que de policiers, plus préoccupés des bêtes égares que des gens. Il n'y en avait que douze dans tout le Comté, trois par quartier, pour s'occuper de l'Intérieur. Un corps nettement plus important, de taille variable, servait à « battre les frontières » afin de s'assurer que les gens de l'Extérieur, quels qu'ils soient, grands ou petits, ne venaient embêter personne.

plus nombreux que d'ordinaire. Bien des rumeurs et des plaintes faisaient état de personnes et de créatures étranges qui rôdaient le long des frontières ou qui les traversaient : un premier signe que les choses n'étaient pas telles qu'elles auraient dû être.³ Bien peu de gens en tinrent compte, et pas même Bilbo n'avait

⁴ Et l'avaient toujours été, hormis dans les contes et les légendes d'il y a fort longtemps

encore idée de ce que cela laissait présager. Soixante ans s'étaient écoulés depuis qu'il avait entrepris son remarquable voyage, et il était vieux même pour les Hobbits, qui vivaient facilement jusqu'à cent ans⁵. Combien

⁵ Mais il lui restait encore une partie des richesses considérables qu'il avait rapportées, de toute évidence

au juste, il ne le confia à personne, pas même à Frodo, son « neveu » préféré. Et il gardait encore secret l'anneau qu'il avait trouvé.

4. De la découverte de l'Anneau

Comme il est raconté dans Le Hobbit, il se présenta un jour à la porte de Bilbo le grand Magicien Gandalf le Gris, et treize nains avec lui ; nuls autres, en vérité, que Thorin Lécudechesne, descendant de rois, et ses douze compagnons d'exil. Il prit la route avec eux, à sa grande surprise d'alors, par un matin d'avril de l'année 1341, Comput du Comté, en quête de fabuleux trésors : ceux

des Rois sous la Montagne, amassés par les nains dans les profondeurs de l'Erebor, au Val, loin dans l'Est. La quête fut couronnée de succès, et le Dragon qui gardait le trésor fut anéanti.¹ Leur groupe fut assailli par des Orques dans un haut col des Montagnes de Brume qui devait les conduire dans la Contrée Sauvage, de sorte que Bilbo se perdit quelque temps dans les ténèbres des mines orques, au cœur des montagnes. Et là, tandis qu'il tâtonnait vainement dans le noir, il posa la main sur un anneau qui gisait sur le sol d'un tunnel. Il le mit dans sa poche. On eût dit, à ce moment-là, un simple coup de chance.

Cherchant la sortie, Bilbo descendit aux racines des montagnes jusqu'à ne plus pouvoir avancer. Tout au fond du tunnel s'étendait un lac Froid, loin de toute lumière ; et sur un îlot rocheux, au milieu des eaux, vivait Gollum, une hideuse petite créature.² Il était en possession

d'un trésor secret qui lui était parvenu très longtemps auparavant, tandis qu'il vivait encore à la lumière : un anneau d'or qui rendait son porteur invisible. C'était bien la seule chose qu'il aimait, son « Trésor », et il lui parlait, même quand il n'était pas avec lui.³

Il eut son île, sauf quand il partait chasser ou espionner les orques peut-être attaqués par les nains.

qu'il vivait encore à la lumière : un anneau d'or qui rendait son porteur invisible. C'était bien la seule chose qu'il aimait, son « Trésor », et il lui parlait, même quand il n'était pas avec lui.³

Bilbo comprit au dernier moment le danger qui le guettait, et s'enfuit à l'aveuglette dans le passage qui l'avait conduit au lac ; et c'est alors que sa chance le sauva une fois de plus. Car au beau milieu de sa course, il mit la main dans sa poche, et l'anneau se glissa discrètement à son doigt. Ainsi Gollum le dépassa sans l'apercevoir, et il s'en fut guetter la sortie de crainte que le « voleur » ne s'échappe. Bilbo le suivit prudemment, tandis qu'il jurait et conversait avec lui-même au sujet de son « Trésor ».¹

Et de cette conversation, Bilbo déduisit à son tour la vérité, et il reprit espoir dans les ténèbres : c'est lui qui était tombé sur le merveilleux anneau, et il tenait la chance d'échapper aux orques et à Gollum.

Ils finirent par s'arrêter devant une ouverture invisible qui menait aux portes inférieures des mines, du côté est des montagnes. Là Gollum s'accroupit, aux abois, flairant et écoutant ; et Bilbo fut tenté de le tuer avec son épée. Mais la pitié retint son bras ; et s'il de conserva l'anneau dans lequel résidait son seul espoir, il ne voulut pas s'en servir pour poignarder cette misérable créature, alors sans défense. Enfin, rassemblant tout son courage, il sauta dans le noir par-dessus Gollum et s'enfuit par le tunnel, poursuivi par les cris de haine et de désespoir de son ennemi : Voleur ! voleur ! Bessac ! On le hait à jamais !

Or, fait curieux, cette histoire n'est pas celle que Bilbo rapporta tout d'abord à ses compagnons. Il leur raconta en effet que Gollum avait promis de lui faire un cadeau, s'il gagnait la partie ; mais qu'en allant le chercher sur son île, Gollum s'était aperçu que le précieux objet avait disparu.² Bilbo comprit que c'était précisé-

ment l'anneau qu'il avait trouvé ; et puisqu'il avait gagné la partie, l'objet lui revenait déjà de droit. Mais comme il se trouvait en mauvaise posture, il n'en souffla mot à Gollum et exigea, faute de cadeau, que Gollum lui montre la sortie en guise de récompense.³

Tel fut le récit que Bilbo consigna dans ses

et le mangerait ; mais si Bilbo l'emportait sur lui, alors il ferait ce que Bilbo voulait : il le conduirait à travers les tunnels, vers une issue.

Comme il était perdu dans les ténèbres, sans espoir, et ne pouvait ni avancer ni rebrousser chemin, Bilbo accepta le défi de Gollum¹. Bilbo gagna la partie en fin de compte, plutôt par chance (semble-t-il) que par présence d'esprit ; car il finit par ne plus savoir quelle énigme poser, et s'écria, tandis que sa main se refermait sur l'anneau qu'il avait ramassé, puis oublié : Qu'est-ce qu'il y a dans ma poche ? À cela, Gollum ne put répondre, même en demandant trois chances.

Les Autorités, il est vrai, diffèrent quant à savoir si cette dernière question était bel et bien une « énigme » selon les Règles strictes, plutôt qu'une simple « question » ; mais tous s'accordent pour dire que, après l'avoir acceptée et tenté de deviner la réponse, Gollum était lié par sa promesse. Et Bilbo le pressa de tenir parole ; car il lui vint à l'esprit que cette créature visqueuse pouvait se révéler fourbe.² Mais après avoir ba-

Même si de telles promesses étaient tenues pour sacrées et que tous, hormis les créatures les plus mauvaises, craignaient autrefois de les renier.

gné si longtemps dans les ténèbres et la solitude, le cœur de Gollum était noir et empreint de trahison. Il s'esquiva et retourna sur son île, dont Bilbo ne savait rien, non loin dans l'eau sombre. Là, songeait-il, se trouvait son anneau. La faim le rongerait, à présent, la colère aussi ; et une fois son « Trésor » avec lui, il ne craindrait plus aucune arme du tout.

Mais l'anneau n'était pas sur l'île : il l'avait perdu, son trésor était parti. Bilbo eut froid dans le dos en entendant son cri déchirant, même s'il ne comprenait pas encore ce qui venait de se passer. Gollum avait enfin sauté à la conclusion, mais trop tard.³

Qu'est-ce qu'il a dans ses poches ? s'écria-t-il. Les yeux de Gollum brûlaient d'un feu verdâtre tandis qu'il se hâta de revenir pour tuer le hobbit et récupérer son « Trésor ».

mémoires, et il semble ne l'avoir jamais modifié lui-même, pas même après le Conseil d'Eldorad. On le trouvait encore, à l'évidence, dans l'original du Livre Rouge, tout comme dans plusieurs copies et abrégés. Mais bien d'autres copies présentent la vraie histoire (comme variante), sans doute tirée des notes de Frodo ou de Sam-sage, qui apprennent tous deux la vérité, mais semblent n'avoir rien voulu supprimer qui soit de la plume du vieux hobbit.

la vérité de la bouche de Bilbo, au terme de longues interrogations qui ébranlèrent leur amitié pendant un certain temps.¹ Reste que

Mais le magicien semblait attacher beaucoup d'importance à la vérité. Il ne le dit pas à Bilbo, mais il lui paraissait tout aussi troublant de constater que le bon hobbit n'avait pas dit la vérité dès le début – ce qui était tout à fait contraire à ses habitudes.

l'idée d'un « cadeau » n'était pas qu'une simple fantaisie hobbitique. Elle lui avait été suggérée, comme Bilbo le reconnut, par la conversation que tenait Gollum et que Bilbo surprit ; car Gollum appela bel et bien l'anneau son « cadeau d'anniversaire », et ce, à plusieurs reprises.²

Un fait qui, aux yeux de Gandalf, semblait tout aussi étrange et suspect ; mais il ne découvrit pas la vérité à ce sujet avant de nombreuses années encore, comme on le verra dans ce livre.

Grâce à l'anneau, il échappa aux gardes orques de la porte et rejoignit ses compagnons. Il se servit de l'anneau à maintes reprises au cours de sa quête, surtout pour prêter main-forte à ses amis ; mais il leur cacha son existence aussi longtemps qu'il le put. De retour chez lui, il ne le mentionna plus jamais, sauf à Gandalf et à Frodo ; et personne d'autre dans le Comté n'en savait quoi que ce soit, ou du moins le croyait-il.

Son épée, Dard, Bilbo la suspendit à sa cheminée ; quant à sa merveilleuse cote de mailles, le cadeau des Nains trouvé à même le trésor du Dragon, il la prêta à un musé, à la Maison des Mathorns de Grande-Creusée, en fait. Mais il gardait chez lui, dans un tiroir, la vieille cape et le capuchon défraîchi qu'il avait portés durant ses voyages ; et l'anneau, bien attaché à une chaînette, demeurait dans sa poche.

Il retrouva Cul-de-Sac, son chez-soi, le 22 juin de sa cinquante-deuxième année (1342 C.C.), et rien de bien remarquable ne se produisit dans le Comté jusqu'à ce que

M. Bessac entame les préparatifs de la fête devant célébrer son cent onzième anniversaire (1401 C.C.). C'est alors que s'ouvre cette Histoire.

Note sur les archives du comté

À la fin du Troisième Âge, le rôle que jouèrent les Hobbits dans les grands événements ayant mené à l'incorporation du Comté au sein du Royaume Réuni, éveilla chez eux un intérêt plus général pour ce qui touchait leur propre histoire.¹ Les grandes familles s'inté-¹ et nombre de leurs traditions, restées en resserent égale-¹ grande partie orales, furent recueillies et mises par écrit. ment aux affaires du Royaume dans son ensemble, et nombre d'entre eux étudièrent son histoire et ses légendes anciennes.²

Les plus² Dès la fin du premier siècle du Quatrième Âge, vastes collections² il existait déjà dans le Comté plusieurs bibliothèques renfermant une multitude de livres d'histoire et d'archives de toutes sortes. se trouvaient probablement à Sous-les-Tours, à Grands Smials et à Castel Brandy. Le présent compte rendu de la fin du Troisième Âge est tiré en grande partie du Livre Rouge de la Marche-de-l'Ouest. Cette source, des plus importantes pour l'histoire de la Guerre de l'Anneau, tient son nom du fait qu'elle fut longtemps préservée à Sous-les-Tours, la demeure des Belenfant, Gardiens de la Marche-de-l'Ouest. Il s'agissait à l'origine du journal personnel de Bilbo, qu'il emporta avec lui à Fendeval. Frodo le rapporta dans le Comté avec de nombreuses feuilles de notes éparses ; et en 1420-1421 C.C., il en noircit presque toutes les pages en rédigeant son compte rendu de la Guerre³.

Le Livre du avec eux, probablement dans un unique étui rouge, se Thain fut donc la trouvaient les trois grands livres à reliure de cuir rouge toute première copie du Livre Rouge, que Bilbo lui avait offerts en guise de cadeau d'adieu. À et il contenait bien ces quatre volumes, on ajouta en Marche-de-l'Ouest un cinquième livre comprenant des commentaires, des généalogies et divers autres textes au sujet des hobbits de la Fraternité. L'original du Livre Rouge n'a pas survécu, mais de nombreuses copies, en particulier du premier furent plus tard³ Mais annexés à ces documents et conservés

seurs réunirent de nombreux manuscrits de la main des scribes du Gondor, surtout des copies ou des résumés de chroniques et de légendes se rapportant à Elendil et à ses héritiers. C'était le seul endroit du Comté où se trouvait une documentation substantielle concernant l'histoire de Númenor et la venue de Sauron. C'est probablement à Grands Smials que fut élaboré Le Compte des Années à partir de documents recueillis par Meriadoc.⁴ Il est probable que Meriadoc obtint de l'aide et des⁴ Bien que les dates fournies soient souvent hypothétiques, surtout pour le Deuxième Âge, elles n'en méritent pas moins notre attention. rendit plus d'une fois. Là, bien qu'Elrond fût parti, ses fils demeurèrent longtemps, avec quelques-uns de la gent des Hauts Elfes. Il est dit que Celeborn alla y demeurer après le départ de Galadriel, mais il n'est aucun souvenir du jour où il partit en quête des Havres Gris ; et avec lui s'en fut la dernière mémoire vivante des Jours Anciens en Terre du Milieu.

enfants de maître Samsaget. La copie la plus importante n'est toutefois pas de cette origine. Conservée à Grands Smials, elle fut néanmoins produite au Gondor, probablement à la demande de l'arrière-petit-fils de Peregrin, et terminée en 1592 C.C. (172 Q.A.). Son scribe infirmier y ajouta cette note : Findegil, Écrivain du Roi, acheva cette œuvre en IV 172. Il s'agit d'une copie, exacte en tout point, du Livre du Thain conservé à Minas Tirith. Ce livre était lui-même une copie du Livre Rouge des Perianath faite à la demande du roi Elessar : il lui fut apporté par le Thain Peregrin lorsque celui-ci se retira au Gondor en IV 64.

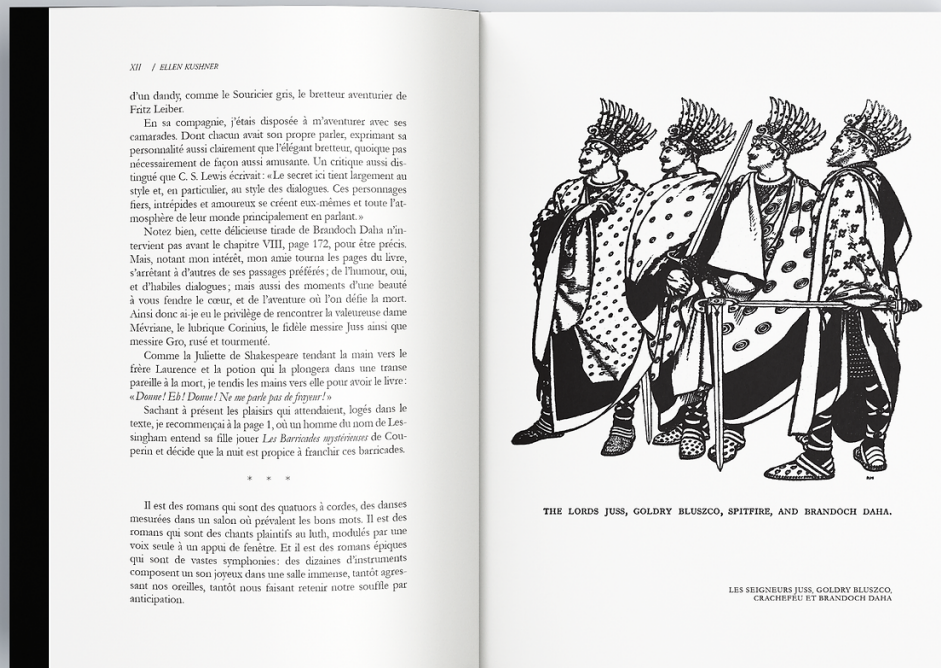
et les citations en langues elfiques.¹ Mais si la copie de Findegil revêt une importance particulière, c'est surtout parce qu'elle est la seule

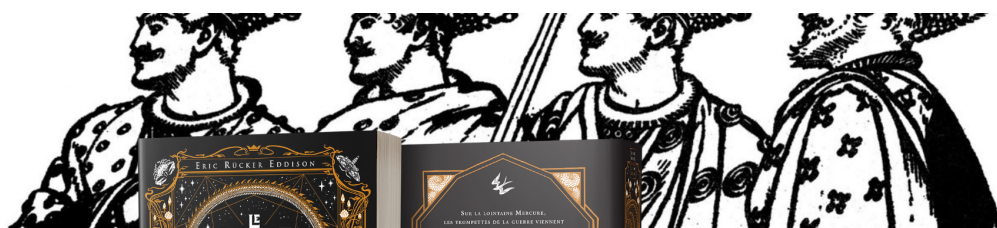
à donner les « Traductions de l'elfique » par Bilbo dans leur intégralité. Cette œuvre en trois volumes, composée entre 1403 et 1418, fait montre d'un savoir-faire et d'une érudition considérables, mettant à profit toutes les sources, vivantes ou écrites, dont l'auteur disposait à Fendeval. Mais puisque Frodo n'en fit guère usage, vu qu'elle se rapporte presque exclusivement aux Jours Anciens, nous n'en dirons pas davantage ici.

Meriadoc et Peregrin, qui prirent la tête de leurs grandes familles, n'en maintinrent pas moins leurs relations avec le Rohan et le Gondor, aussi les bibliothèques de Fertebouc et de Tocquebourg renfermaient-elles bien des choses qui ne figuraient pas dans le Livre Rouge. À Castel Brandy se trouvaient de nombreux ouvrages consacrés à l'Eriador et à l'histoire du Rohan.²

Les livres conservés à Grands Smials, moins intéressants pour les habitants du Comté, revêtaient néanmoins une plus grande importance historique. Aucun d'entre eux n'était l'œuvre de Peregrin, mais lui et ses succes-

seurs réunirent de nombreux manuscrits de la main des scribes du Gondor, surtout des copies ou des résumés de chroniques et de légendes se rapportant à Elendil et à ses héritiers. C'était le seul endroit du Comté où se trouvait une documentation substantielle concernant l'histoire de Númenor et la venue de Sauron. C'est probablement à Grands Smials que fut élaboré Le Compte des Années à partir de documents recueillis par Meriadoc.⁴ Il est probable que Meriadoc obtint de l'aide et des





SUR LA LOINTAINE MERCURE, LES trompettes de la guerre viennent de retentir, les tambours de chanter le fracas des armes et les épées de se parer de leur manteau de pourpre. L'honneur des Démons a été foulé aux pieds par le roi de Sorcerie, et pour laver l'affront, le seigneur Juss et ses alliés s'apprentent à livrer un combat épique. Leur périple les conduira à travers forêts et déserts, mers et marais, au cœur des fabuleuses contrées de la terre du milieu, depuis leur majestueuse Démonie aux mille montagnes jusqu'aux plus hautes cimes enneigées de la terre.