**Annoter / Mani-puler**

**Nathalie Roelens**

**(Université du Luxembourg)**

1. **Introduction généalogique**

Le lieu de dé-bordement que constitue la marge a toujours eu une connotation d’espace de licence par rapport à la rigueur du centre (le mot « bordel » aurait ainsi désigné cette bordure licencieuse au moyen âge). Youri Lotman ne situait-il pas dans la périphérie de la sémiosphère une zone de « violation des liens sémiotiques »[[1]](#footnote-1), une aire dynamique où le rapport entre signifiant et signifié se distend, où l’arbitraire et l’immotivé apparaissent ? L’*excentré* impliquerait l’*excentrique*, voire le mensonge ou le péché.

Il nous semble que cette licence soit liée au caractère tactile originaire de ces *marginalia* ou annotations marginales, de l’ordre d’un noble tâtonnement. L’on peut en effet décliner les opérations de la main aux prises avec un texte écrit comme la version primitive de l’annotation.

Dans son ouvrage *Bibliothérapie,* Marc-Alain Ouaknine remonte à cet égard aux maîtres du Talmud qui doivent interpréter/commenter/annoter des passages de l’Exode en, en l’occurrence, celui où le peuple « *vit* la voix » de Dieu sur les tables de la Loi : « Que veut dire Rabbi Aquiva ? Qu’il n’y eut aucune parole sortie de la bouche de Dieu qui ne fût gravée sur les tables. Le visible, c’est la voix devenue écriture. Entendre la voix de la transcendance, c’est passer par les lettres, par la matérialité physique du livre. »[[2]](#footnote-2) C’est dans ce contexte éminemment logocentrique (primat de l’écrit sur l’oral) de la Torah que nous devons situer cet irrépressible besoin de commenter. Un battement entre oralité et tactilité s’observe toutefois si l’on considère que Moïse aurait déjà reçu les amplifications et les commentaires de Dieu oralement sur le Sinaï. Il n’empêche que ceux-ci se voient aussitôt résorbés dans le scriptural, les Commandements qui invitent à être commentés ultérieurement. Autrement dit, « un surplus de sens, peut-être inépuisable » reste « enfermé dans les structures syntaxiques de la phrase, dans ses groupes de mots, dans ses vocables, phonèmes et lettres – dans toute cette matérialité du dire toujours signifiante »[[3]](#footnote-3). Ceci est encore favorisé par l’idée que les lettres sont susceptibles d’être permutées, combinées, mélangées, ou perçues pour leur pur graphisme, comme le rappelle Rabbi Nahman de Braslav, maître de Kafka et arrière-petit-fils de Baal Chem Tov, père du hassidisme, référence privilégiée de Ouaknine : « Frappe des mains […] / Fais danser les lettres, les voyelles amoureuses de lointaines consonnes. / Fais danser les mots pour qu’ils deviennent des oiseaux. »[[4]](#footnote-4) En régime consonantique, le nom de Dieu YHVH, ineffable, imprononçable, « quatre consonnes sans voyelles »[[5]](#footnote-5) appelle déjà le commentaire, demande à être supplémenté. Pour les Cabalistes le Tétragramme n’est pas le nom de Dieu, mais l’ouverture aux trois dimensions du temps : « ces quatre lettres consonnes […] en se combinant […] s’écrivent *hvh, hyh, yhh*, c'est-à-dire précisément le présent (*hovéh*), le passé (*hayah*) et le futur (*yehéh*).»[[6]](#footnote-6) L’on retrouve cette tradition apophatique dans *Le livre des Questions* (1973) ou *Le livre des marges* (1991) d’Edmond Jabès, lequel, tout comme Paul Celan, ramène la question du silence de Dieu et de l’ineffable de son Nom à la source de tous les questionnements, à l’indicible de la catastrophe historique, à savoir l’Holocauste. Ouaknine convoque Le *Livre Brûlé* (1806) du même Rabbi Nahman, livre qui se présente dans son retrait, son effacement, voire dans sa brûlure pour préserver l’incertitude exégétique, tandis que *Le livre caché*, autre ouvrage de Nahman, franchement ésotérique celui-ci, ne pouvait être lu par personne sauf éventuellement par le Messie. Le livre, selon Rabbi Nahman, relayé par Ouaknine, ne doit pas faire l’objet d’une appropriation (au risque de tomber dans le « démoniaque »[[7]](#footnote-7) – Lilith par son nom aurait épuisé toute « l’énergie sémantique », les « bouches » de l’alphabet –, voire n’a pas vocation à être lu si ce n’est démembré, éclaté, brisé, comme les Tables de la Loi. De même, le septième jour de la Création ne doit pas être vu comme un repos mais comme la création d’un « vide », d’un « rien », d’une « ouverture vers un futur inachevé », tellement imprévisible que même « Le Messie est fait pour ne pas venir »[[8]](#footnote-8). Rabbi Nahman insiste enfin sur l’interprétation comme délivrance, au sens de « faire sortir la parole de la prison des mots ».[[9]](#footnote-9)

On le voit, lire, interpréter, commenter viennent déployer, dénouer, délier la lettre et, partant, désyncrétiser le sens. L’inflation du commentaire et des additions aux suppléments qui composent le Talmud (*étude*) semble conditionnée par l’espace vacant entre les lettres de l’écriture hébraïque. Cette vacance présiderait d’autre part à toute pensée philosophique, comme le suggère Giorgio Agamben à l’occasion de sa lecture de *Bartleby le scribe* de Melville. La réplique du célèbre clerc de notaire rétif, « *I would prefer not to* » (*Je préférerais ne pas*), « formule qui affole tout le monde »[[10]](#footnote-10), renoue selon Agamben avec Aristote qui comparait l’esprit (*nous*) à un encrier dans lequel le philosophe trempe sa propre plume, doté de la « toute-puissance d’être ou de faire quelque chose » et dès lors « de ne pas être ou de ne pas faire (*dynamis mē einai, mē energhein*) »[[11]](#footnote-11). Cette expérience du possible comme tel, de la « puissance parfaite »[[12]](#footnote-12) s’avère une allégorie moderne de ce geste souverain qu’aucune main suprême ne guide.

L’édition, offrant un support à l’écrit, aura une incidence sur l’espacement disponible pour l’annotateur, par exemple la largeur des marges, moins « entamées » dans les livres brochés, ou du moins « non massicotés ». Les éditions José Corti se sont fait un point d’honneur d’assurer une pérennité à cette pratique un peu anachronique mais d’autant plus encline à satisfaire les adeptes du coupe-papier, premier geste tactile avant l’annotation, comme si le geste de couper, inaugurant le lent dévoilement du texte, donnait un droit d’intervenir plus avant sur un objet que le lecteur a lui-même dépucelé. De sorte que l’éloge du coupe-papier d’Italo Calvino devrait s’inscrire dans une pratique plus vaste de saisie quasi physique du texte :

Les plaisirs du coupe-papier sont des plaisirs tactiles, acoustiques, visuels – et plus encore mentaux. Pour avancer dans la lecture, il faut d’abord un geste qui attente à la solidité matérielle du livre, pour donner accès à sa substance incorporelle. Pénétrant entre les pages en dessous, la lame remonte vivement, ouvre une fente verticale par une succession régulière de secousses qui attaquent une à une les fibres et les fauchent – avec un crépitement amical et gai, le papier de qualité accueille ce premier visiteur, annonce d’innombrables fois les pages tourneront, poussées par le regard ou par le vent -. […] S’ouvrir un passage dans la barrière des pages au fil de l’épée, voilà qui va bien avec l’idée de secret caché dans les mots : tu te fraies un chemin dans ta lecture comme au plus touffu d’une forêt.[[13]](#footnote-13)

1. **Pointer**

D’autres outils se font prothèses du doigt avide de découvrir/lire/interpréter le texte. Le pointeur digitiforme à usage liturgique (baguette en argent se terminant en petite main à l’index pointé), appelé *yad*, conçu pour la lecture des rouleaux (*Sifrei*) en parchemin de la Torah, s’avère la manifestation de cette carence de l’écriture, car il a pour but d’éviter les contacts indésirables avec le parchemin, non pas de crainte que nos mains ne le souillent mais de peur, comme il est dit dans le Talmud, que les écrits saints ne rendent les mains impures : « En effet, un texte non interprété est comme mort (la mort est la source de l’impureté). Cette impureté du texte sacré instaure une distance entre le lecteur et le texte, et cette distance c’est l’interprétation, toujours susceptible d’introduire un sens nouveau qui ne serait pas contenu dans cette parole révélée. »[[14]](#footnote-14) L’écriture semble appeler le doigté. L’iconographie n’hésite d’ailleurs pas à mettre en évidence, à « pointer » ce « jeu de mains ». Dans le *Saint Jérôme écrivant* du Caravage (h/t, 116 × 153 cm, v. 1606, Rome, villa Borghèse), le saint, plongé dans la lecture de la Bible qu’il tient ouverte d’une main crispée, étend le bras tenant sa plume sur l’écritoire jonchée de livres ouverts, parmi lesquels sans doute sa traduction. La *manipulation* est encore à l’œuvre dans les représentations du Scribe (*Sofer*) transcrivant la Torah – écrire un *Sefer Torah* est l’un des commandements (*mitzvah*) prescrits dans le judaïsme – muni d’un roseau végétal ou d’une plume animale trempée dans une encre de gomme arabique pure car préparée à cet effet, qu’il applique sur le parchemin traité de façon rituelle lui aussi, résultat donc d’une double *manipulation* : le traitement préalable des matériaux, le travail de l’inscription.

Au moyen âge, l’on ajoute des *manicules* (petites main dessinées) en marge de la Bible, qui épinglent le paragraphe du texte pour souligner son intérêt avec plus ou moins d’insistance, tel que le fera le *geste* *du montreur* dans l’iconographie chrétienne. Cette longue tradition tactile se perpétue à l’ère numérique car le dispositif demande que l’on pianote sur un clavier et que l’on actionne le bouton de la souris, celle-ci prenant en quelque sorte le relais, à l’ère « digitale », de ces *yads* ou *manicules*. D’où l’assentiment pour ainsi dire naturel des herméneutes bibliques envers des dispositifs hypertextuels qui permettent une arborescence et dès lors l’*amplificatio*. L’anatomie d’un folio du Talmud, « *A Page from the Babylonian Talmud* » disponible en ligne et édité par Eliezer Segal[[15]](#footnote-15), invite à *cliquer* – toujours de l’ordre de l’opération tactile – sur une portion du texte pour obtenir une description de cet élément. L’on peut aussi cliquer sur les commentaires de Rashi, déjà en marge (marge de droite) ou sur les additions ou suppléments des disciples appelés Tossafot, à gauche, voire sur les gloses marginales du Talmud, aux extrémités de la page. Le Talmud, qui consigne les discussions casuistiques orales verset par verset de la Loi juive, se prête donc exemplairement à cette *libido annotanda*. Le point de départ de l’analyse est habituellement une *mishna* : compilation d’opinions et de débats légaux, dont chaque membre de phrase est décortiqué, analysé et comparé à d’autres déclarations dans un échange dialectique entre deux « disputateurs ». Le fait de les juxtaposer en multifenêtrage permet une vision simultanée de ces « disputes » échelonnées dans le temps.

Si l’on prend par exemple l’échantillon de la *Megillah* (rouleau) 2a (toujours téléchargeable sur le même site), le commentaire de Rashi à la *Michna* « *The one who concludes with the reading form the prophets / He also passes before the ark in his stead / A minor… may not lead the responsive reading of the Shema / And may not lift his hands* » insiste sur la personne autorisée à lire la prière du *Shema Israël*. Dans les « Explications » (*Gemara*) (étymologiquement « dé-plier » où l’on reconnait une autre manipulation), est répliqué que celui qui a fait volontairement un geste pour lequel il n’était pas habilité peut recevoir l’autorisation de passer devant l’arche en signe d’honneur « *On account of the honour / Because it might lead to a quarrel / Where he did it gratis* ». Or les dissensions surgissent car celui qui passe devant l’arche ne devrait recevoir aucune rétribution, *« in such an instance, the fear of a quarrel would apply, but not the issue of honour* ». L’on voit donc que le désaccord est thématisé dans les commentaires eux-mêmes, à tel point que commenter semble toujours impliquer la dissension. Le Talmud ne peut que se contredire, les désaccords sémantiques faisant que les débats sont rarement clos. Certains super-commentaires ont même surgi à travers l’histoire, entre autres la méthode *pilpoul* (piment), où les arguments logiques compliquées émanant de *disputateurs* d’une haute acuité intellectuelle, s’emploient finalement à « couper les cheveux en quatre ».

Les joutes verbales, consignées ou non, ne se limitent pas à la tradition juive. La *disputatio* se pratique aussi dans le monde chrétien ou, précisément, lors de discussions doctrinales « entre juifs et chrétiens »[[16]](#footnote-16). Olga Weijers distingue la dispute dialectique et la dispute scholastique. La première, attestée dès le XIIe siècle, se réfère à « la discussion entre deux opposants – l’*opponens* et le *respondens* – qui est l’objet des *artes disputandi*. » Et Weijers de poursuivre : « Abélard définit la dispute ainsi : ‘En effet, la dispute n’est pas une lutte réelle ni la recherche de la connaissance par une seul homme, mais elle est un débat et une polémique entre ceux qui raisonnent à propos d’une question qui est proposée et qui doit être prouvée ou réfutée’ »[[17]](#footnote-17). La seconde, la dispute scholastique, « l’une des principales méthodes d’enseignement dans les universités du Moyen Age »[[18]](#footnote-18) s’applique à des questions théologiques, médicales, juridiques est moins dialectique. Le maître avance sa *determinatio* et on peut voir intervenir « plusieurs *respondentes* et *opponentes*»[[19]](#footnote-19). La dispute *quodlibétaire* ou *quo(d)libet*, enfin, « dispute sur des sujets non préparés, laissés à l'initiative de l’assistance »[[20]](#footnote-20) ressemblent à des conversations à bâtons rompus entre théologiens (Thomas d’Aquin, Jacques de Viterbe) ou non (Dante s’est prêté au jeu), ce qui a donné à *quolibets* le sens de « propos moqueurs ou injurieux lancés à quelqu'un, synonyme de raillerie, sarcasme »[[21]](#footnote-21). La disputation en général nous fournit non seulement un équivalent chrétien de l’herméneutique et de la casuistique juive, quoique moins liée à un verset initial, mais réitère aussi le battement constant entre l’oralité et la tactilité, celle-ci étant mise en exergue dans les miniatures de l’époque par une gestualité accentuée.

**2. Orner**

Dans la tradition islamique, la surenchère décorative indexe en quelque sorte l’ensourcement miraculeux du Coran auquel il n’y a rien à ajouter, rendant l’écriture en général à la fois vaine et nécessaire. Sauf à postuler, comme le font Abdelkébir Khatibi et Mohamed Sijelmassi dans leur ouvrage richement illustré *L’art calligraphique* *de l’Islam,* que « de la finitude du texte inscrit naît l’infini du texte à lire »[[22]](#footnote-22), l’annotation se fait célébration du déjà lu, à savoir le Coran qui aurait été révélé en « arabe pur ». Dès lors, comment transcrire une langue miraculeuse sans en trahir la perfection ? La calligraphie est née à ce moment (l’an 23 de l’Hégire, ou 644) pour « fixer le Coran à son stipe miraculeux »[[23]](#footnote-23). On recourt souvent à un autre caractère pour le texte et la marge (par exemple Ta^liq pour le texte et Nashki pour la marge et les interlignes). A la différence de la tradition talmudique qui décompose le texte, dans les manuscrits de l’art islamiques le commentaire s’insinue dans les interstices du texte même, la marge envahit les interlignes. Bref, la calligraphie oscille entre l’extrême liberté (les ornements questionnent l’écriture – « la marge assure un scandale irrépressible, le désir d’une écriture passionnée et gloriale »[[24]](#footnote-24) –) et l’extrême contrainte (on ne lit que ce que l’on sait déjà) de l’artisan ou scribe. De sorte que la calligraphie arabe suspend la polarité entre écriture et ornement, entre le texte et la note, leur redondance fondant la tension digitale du calligraphe aux prises avec son calame.

**3. Styliser**

Cette célébration du déjà lu rejaillit sur l’architecture, par le biais d’arabesques et d’un répertoire de motifs floraux susceptibles de migrer en retour de l’architecture au livre, par miniaturisation, pour s’entrelacer avec la calligraphie dans une stylisation généralisée.[[25]](#footnote-25) A en croire Khatibi et Sijelmassi, l’abstraction dans l’art islamique n’a rien d’un interdit de la figuration mais est « dirigé contre les survivances totémiques ».[[26]](#footnote-26) Ernst Gombrich ne dit pas autre chose lorsqu’il interroge la schématisation de l’art pariétal qui émanerait selon lui d’une crainte des populations primitives qu’une image ne prenne vie, de cette croyance aux « pouvoirs surnaturels des symboles »[[27]](#footnote-27) à la pensée magique en somme.

A force de se déployer en entrelacs et en figures géométriques, la page se meut en partition musicale, chantant le sacré. Quand Tahar Ben Jelloun se met à peindre et à y insérer du texte c’est encore pour célébrer la lumière : « le texte n’est pas un commentaire de la toile. Il est indépendant, une autre célébration de la lumière et de la joie. »[[28]](#footnote-28) Qui plus est, en « habill[ant] une ville de rêves et de couleurs, parfois vives, de couleurs imaginées, composées là comme une robe sur les épaules de la mariée, une robe ou une borderie du XIXe siècle tissée par les mains de femmes de Fès avec des fils d’or »[[29]](#footnote-29), motif récurrent chez Ben Jelloun et mobilisé ici dans le souci de rapprocher la ville troglodytique italienne monochrome de Matera à la médina bariolée de son enfance, le peintre néophyte ne fait que rappeler un phénomène inhérent à l’art calligraphique.

**4. Coloriser**

La couleur correspond en effet au chromatisme vocalique qui rehausse la ligne consonantique dans la calligraphie arabe selon un agencement entre la ligne consonantique, segment horizontal, « squelette littéral », « cadavre », et la partition de voyelles, floraisons curvilignes, vibratoires, « âme vivifiante »[[30]](#footnote-30), le tout formant « une scène pluridimensionnelle dérivée et nouée en un temps pulsatif »[[31]](#footnote-31), érotisant le texte déjà connu. Aussi voit-on dans certains Corans les signes diacritiques et vocaliques mis en valeur par des couleurs différentes.[[32]](#footnote-32)

Cet élan chromatique nous amène à invoquer l’éthologie pragmatique de Jakob von Uexküll qui, dans sa *Umweltlehre* (1956) (théorie des milieux), recourt à la métaphore musicale du *Ton*, au sens de disposition du sujet (tonalité affective, valeur) : « Dans tous les objets dont nous avons appris l’usage, nous voyons la performance que nous accomplissons grâce à eux »[[33]](#footnote-33) : *Schutzton*, « tonalité de défense », *Wohnton,* « tonalité de résidence », *Esston* « tonalité de nutrition », etc. Uexküll passe ensuite d’une métaphore musicale, la tonalité (*Ton*) à une métaphore picturale, la coloration (*Tönung*), avec la même idée de rayonner sur son *environnement* pour le transformer en *milieu*. Le *Sitzton* devient *Sitztönung*, coloration de s’asseoir, etc. Si l’on prolonge la métaphore, l’annotation manuelle serait, pour le lecteur, une manière de s’approprier un texte, de s’*empouvoir (empower)* du droit de le moduler, de l’enjoliver, de le rehausser, et dès lors de le revisiter au gré de ses besoins et de des désirs.

**5. Re-marquer**

Une autre pulsion annotatrice, à la fois vaine et nécessaire, se vérifie dans la pratique de la prédelle, telle celle de Paolo Uccello, *Le Miracle de l’hostie profanée* (43 × 351 cm (1467-1468), qui « illustre » le retable *La communion des apôtres* de Giusto di Gand (Joos van Wassenhove) (Anvers*,* détrempe et huile sur bois, 331 x 335 cm, 1472-1474, Urbino, Galerie Nationale des Marches). La prédelle instaure une dialectique entre l’hostie profanée, entre, sinon en dissonance, du moins en contrepoint avec l’eucharistie du retable qu’elle étaie. Ou encore, l’hypertrophie du récit, décliné en six épisodes dans la prédelle, précarisent l’évidence figée du dogme : la communion.

Certains plasticiens contemporains ont ainsi investi la marge, tels le peintre CoBrA Pierre Alechinsky dans *Central Park* (1965) (acrylique sur papier marouflé sur toile, remarques marginales à l’encre, 162 x 193 cm. Collection particulière), œuvre qui serait née de la phrase entendue par tout étranger débarquant à New York : « Don’t cross Central Park by night ». Les *remarques* marginales (en gravure ce terme désigne les images, généralement de rapides croquis qui ornent les parties de la planche qui n’ont pas été utilisés), disposées en ceinturage autour du parc, désavouent ironiquement l’enseignement du titre. Les remarques satellites font serpenter la figure de cobra dissimulée par anamorphose dans la végétation dans la topographie du parc, îlot de liberté et de spontanéité revendiqué par la main gauche contre le tracé rectiligne des rues de Manhattan tracées à la main droite (Alechinsky est ambidextre), réservoir de virtualités des fantaisies de l’artiste

**5. Re-toucher**

Une dernière modalité d’annotation manuelle serait la *retouche*. Le poète *eraserist* (effaceur) Tom Phillips a fait subir au roman qu’il a acquis pour trois pence chez un bouquiniste, *A Human Document*de William Hurrell Mallock (1892), en série d’interventions telles l’oblitération, le prélèvement, le collage et le découpage, obtenant des ruisselets de mots qui, à les lire bout à bout, forment un texte d’une teneur tout autre, exhume sous le vernis d’une respectabilité en apparence toute victorienne, raciste et antisémite, un discours irrévérencieux, érotique[[34]](#footnote-34). Il arrive que le texte-source, dans sa discursivité complexe, demeure toujours lisible sous la surface du poème peint par Phillips. Certains lecteurs seront en effet tentés de « relire » les parties effacées afin de satisfaire leur curiosité et, souvent, d’apprécier la relation de contraste ironique qui se noue entre la bienséance et ses « caches ».

Sophie Calle, quant à elle, est partie de la formule finale d’un mail de rupture reçu à Berlin en 2007, « Prenez soin de vous », pour la soumettre à une élaboration secondaire : « J’ai pris cette recommandation au pied de la lettre. J’ai demandé à cent sept femmes - dont une à plumes et deux en bois [un psittacidé qui s’empressera de broyer la lettre de son bec crochu, une marionnette et une poupée de bunraku], choisies pour leur métier, leur talent, d'interpréter la lettre sous un angle professionnel. L’analyser, la commenter, la jouer, la danser, la chanter. La disséquer. L’épuiser. Comprendre pour moi. Parler à ma place. »[[35]](#footnote-35) Sophie Calle diffracte en quelque sorte sa réponse en 107 réactions, chantées, filmées, photographiées, écrites, par des femmes plus ou moins célèbres : une chercheuse en lexicométrie, une correctrice, une dessinatrice, une journaliste d'agence de presse, une juge, une normalienne, une sexologue, une psychanalyste, une publicitaire, une avocate, une assistante sociale pénitentiaire, une criminologue, une ado, une chasseur de tête, une physicienne, une anthropologue, une experte des droits des femmes à ‘'ONU, une cruciverbiste, une joueuse d'échec, une comptable, une mère, une animatrice radio, pour n’en citer que quelques-unes. Celles-ci ne s’adonnent non pas à un simple commentaire mais rejouent la partition du mail de rupture à leur façon. L’auto-annotation par personne interposée donne un résultat très composite, espèce de livre d’artiste que la main découvre – une version en braille de la lettre a été placée en tête du volume –, grâce à la richesse tactile du volume, confectionné de différentes qualités de papier, de livrets insérés, d’une couverture rigide en épais carton glacé avec estampage de son titre en creux. L’ensemble préserve ainsi une certaine tridimensionnalité que l’« environnement » de l’exposition à la Biennale de Venise et à la BNF de Paris exacerbait.

Autrement dit, en multipliant le commentaire et en lui réservant l’espace d’une exposition à part entière et ensuite d’un gros volume, Sophie Calle magnifie et boursoufle la note. Chaque « lecture » est d’ailleurs potentiellement plus ample que le texte source. Ainsi, l’on retrouve l’exégèse talmudique – d’une enflure consubstantielle, comme on l’a vu – dans le commentaire d’Eliette et Rébecca Abécassis, intitulé « Disputation rabbinique » et qui se décline en quatre niveaux : interprétation littérale (PECHAT), allusive (REMEZ), parabolique (DRASH) et secrète (SOR). Marie Desplechin rédige, pour sa part, tout un véritable conte folklorique, « La plume du Diable », dans lequel un jars incarne le diable qui se fait arracher une plume par l’amant éconduit dont les pouvoirs de conquérir la reine se retourneront contre lui. Ces ceux exemples montrent le côté métastatique du commentaire qui fait presque oublier la lettre de départ. Contrairement à Tom Phillips qui réduisait, cachait, effaçait (*to erase*) le texte initial, la note devient une espèce d’hernie du texte, son excroissance démesurée, comme si l’autopsie de l’intimité de Sophie Calle devait déborder de toute part, dans l’espace public, offert en pâture au voyeurisme tout azimut, à ceci près que ce n’est pas la lettre de rupture qui sera exhibé mais ses multiples retouches. Pour maintenir la métaphore de la couture, la première opération serait celle, chère à Roland Barthes, du « parfilage », la seconde celle de la surcharge de garnitures comme « la fraise à la confusion » des cols au XVIIème siècle, présentant plusieurs rangs de plis superposés et enchevêtrés les uns dans les autres.

Les manipulations interactives du texte premier sont d’ailleurs préconisées par des didacticiens actuels, qui invitent l’apprenant à composer un « texte de lecteur », pour parler avec Pierre Bayard[[36]](#footnote-36), où s’agrègent le texte et les apports du lecteur, car la singularité de son appréhension s’immisce dans le texte tuteur, s’y amarre ou s’y adosse. Des expériences ont en effet été menées dans des lycées afin de déjouer les blocages et les réticences des apprenants face à la lecture. Magali Brunel[[37]](#footnote-37) a ainsi invité des élèves de troisième en difficulté à écrire directement dans un texte d’écrivain et à opérer des manipulations à l’écran. Cette « greffe » littéraire fonctionne selon un protocole précis, *couper-copier-coller-déplacer-amplifier* le texte premier, en l’occurrence François Bon, Saint-Exupéry, Perec ou Prévert. À titre d’exemple, face à l’extrait d’*Après le livre* où François Bon explique le rangement de sa bibliothèque, une élève est intervenue dans la matrice textuelle et y a inséré son propre classement (non plus de livres mais de musiques). Par ce biais, les élèves s’approprient le texte, le prolongent et apprennent à se raconter. De l’exégèse talmudique à la greffe pédagogique, l’annotation comme manipulation ne semble pas avoir dit son dernier mot.

1. Youri Lotman, *La sémiosphère*(1966), Limoges, PULIM, 1999, p. 105. [↑](#footnote-ref-1)
2. Marc-Alain Ouaknine, *Bibliothérapie. Lire c’est guérir*, Paris, Seuil, 1994, p. 17. [↑](#footnote-ref-2)
3. Emmanuel Levinas, *L’Au-Delà du verset*, Paris, Minuit, 1982, p. 135, cité par Ouaknine, *ibid*. [↑](#footnote-ref-3)
4. Rabbi Nahman de Braslav, *Liquouté Moharan*, cité par Ouaknine, *op. cit*., p. 321. [↑](#footnote-ref-4)
5. Cf. Marc-Alain Ouaknine, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles*. *Au-delà du principe d’identité*, Paris, Balland, 1991. [↑](#footnote-ref-5)
6. Marc-Alain Ouaknine, *Bibliothérapie, op.cit*. p. 23. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Ibid*., p. 293. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Ibid*., p. 65. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Ibid*., p. 208. [↑](#footnote-ref-9)
10. Gilles Deleuze, « Bartleby ou la formule », *Critique et Clinique,* 1993, Paris, Minuit, p. 89. [↑](#footnote-ref-10)
11. Giorgio Agamben “Bartleby o della contingenza” in *Bartleby, la formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993, p. 48 (nous traduisons). [↑](#footnote-ref-11)
12. « Le scribe qui n’écrit pas (dont Bartleby est la dernière figure extrême) est la puissance parfaite. » (*ibid*., p. 51) [↑](#footnote-ref-12)
13. Italo Calvino, *Si par une nuit d’hiver un voyageur* [1979], Paris, Seuil, 1982, p. 47. [↑](#footnote-ref-13)
14. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Yad> [↑](#footnote-ref-14)
15. <https://people.ucalgary.ca/~elsegal/TalmudPage.html> [↑](#footnote-ref-15)
16. Weijers Olga, « De la joute dialectique à la dispute scolastique », Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 143ᵉ année, N. 2, 1999. pp. 509-518, p. 511 [www.persee.fr/doc/crai\_0065-0536\_1999\_num\_143\_2\_16013](https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1999_num_143_2_16013) [↑](#footnote-ref-16)
17. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Ibid*., p. 513. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-19)
20. http://www.cnrtl.fr/definition/quodlibet [↑](#footnote-ref-20)
21. *Ibid*. [↑](#footnote-ref-21)
22. Abdelkébir Khatibi & Mohamed Sijelmassi, *L’art calligraphique de l’Islam*, Paris, Gallimard, 1994, p. 46. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Ibid*., p. 18. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Ibid*., p. 148 [↑](#footnote-ref-24)
25. Nathalie Roelens, « Lire entre les langues : résonance et idiorythmie » in *Approches interdisciplinaires de la lecture,* 10 La résonance lectorale*,* Reims, EPURE, 2016, pp. 69-91. [↑](#footnote-ref-25)
26. Abdelkébir Khatibi & Mohamed Sijelmassi, *L’art calligraphique de l’Islam, op.cit.*, p. 128. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ernst Gombrich, *Art et illusion. Psychologie de la représentation picturale,* Paris, Gallimard, 1971, p. 148. [↑](#footnote-ref-27)
28. Tahar Ben Jelloun, *J’essaie de peindre la lumière du monde*, Paris, Gallimard/institut du Monde Arabe, 2017, p. 20. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Ibid*., p. 93. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Ibid*., p. 49. [↑](#footnote-ref-30)
31. *Ibid*., p. 37. [↑](#footnote-ref-31)
32. Cf. dans un Coran de 1560 écrit en maghribi, voir Abdélkébir Khatibi et Mohamed Sijelmassi, *op.cit*., p. 57. [↑](#footnote-ref-32)
33. Jakob von Uexküll, *Milieu animal et milieu humain* [1956], Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 109. [↑](#footnote-ref-33)
34. Tom Phillips, *A Humument. A Treated Victorian Novel,* London, Thames & Huston (1980), 2015 [W. H. Mallock, *A Human Document*, 1892], (La première version fut publiée chez Tetrad press, in 1973, depuis lors il en est à sa 6ième et dernière version). [↑](#footnote-ref-34)
35. Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Arles, Actes Sud, 2007 **(4 DVD et 2 livres insérés).**s.p. En 2007 Sophie Calle a représenté la France à la 52° Biennale de Venise. Son installation, qui se nommait Prenez soin de vous, a ensuite investi la BNF à Paris, du 26 mars au 8 juin 2008. [↑](#footnote-ref-35)
36. #  Préface de Pierre Bayard in Catherine Mazauric, [Marie-José Fourtanier](https://www.amazon.com/s/ref%3Ddp_byline_sr_book_2?ie=UTF8&text=Marie-Jos%C3%A9+Fourtanier&search-alias=books&field-author=Marie-Jos%C3%A9+Fourtanier&sort=relevancerank), [Gérard Langlade](https://www.amazon.com/s/ref%3Ddp_byline_sr_book_3?ie=UTF8&text=G%C3%A9rard+Langlade&search-alias=books&field-author=G%C3%A9rard+Langlade&sort=relevancerank) (dir), *Le texte du lecteur*, Bruxelles, Peter Lang, 2011.

 [↑](#footnote-ref-36)
37. Magali Brunel et Carole Guérin-Callebout, « ‘écrire dans’ : écriture littéraire sur écran. Présentation d’une expérimentation en classe de de 3e année du secondaire », *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, vol. 3, novembre 2016. [↑](#footnote-ref-37)