Komodo 21

N° 22 | 2026
Variations paralivresques

Pour une chronotopie de l’objet-livre. Étude de l’incidence des stratégies sémio-techniques sur l’organisation et l’expérience spatiotemporelles de "La Chasse interdite" et de "The Raw Shark Texts"

William CHAREST-PÉPIN

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-22/3694-pour-une-chronotopie-de-lobjet-livre-etude-de-lincidence-des-strategies-semio-techniques-sur-lorganisation-et-lexperience-spatiotemporelles-de-la-chasse-interdite-et-de-the-raw-shark-texts
Date de publication : 08/10/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : CHAREST-PÉPIN, W. (2026) Pour une chronotopie de l’objet-livre. Étude de l’incidence des stratégies sémio-techniques sur l’organisation et l’expérience spatiotemporelles de "La Chasse interdite" et de "The Raw Shark Texts". *Komodo 21*, (22). https://doi.org/10.34745/

Cet article analyse, dans deux livres contemporains, *La Chasse interdite* de Nicolas Lachapelle (2024) et *The Raw Shark Texts* de Steven Hall (2007), l'organisation spatiotemporelle du récit partiellement conditionnée par la matérialité du support. L'auteur propose une analyse chronotopique de l'objet-livre : l'organisation spatiotemporelle du récit dépendrait à la fois du contexte médiatique et culturel (coexistence de la littérature, du cinéma, du numérique et de la photographie) et des modalités d'interaction exigées par le support (feuilletage, dépliage, activation d'un folioscope, lecture simultanée texte / image).

This article analyzes, in two contemporary books, *La Chasse interdite* by Nicolas Lachapelle (2024) and *The Raw Shark Texts* by Steven Hall (2007), the spatiotemporal organization of the narrative, which is partially conditioned by the materiality of the medium. The author proposes a chronotopic analysis of the book as an object: the spatiotemporal organization of the narrative depends both on the media and cultural context (the coexistence of literature, cinema, digital technology, and photography) and on the modes of interaction required by the medium (leafing through pages, unfolding, activating a flipbook, simultaneous reading of text and images).

Mots-clés :
Matérialité, Vitesse, Materiality, Livre-objet, Chronotope, Narrativité contemporaine, Book-object, Contemporary narrativity, Speed

---

Au cours des dernières décennies, et plus encore depuis l'avènement de l'informatique, nous assistons à une multiplication des pratiques littéraires expérimentales s'inscrivant hors du format livresque classique. Aussi la littérature numérique et les pratiques d'arts littéraires se développent-elles en marge des circuits éditoriaux traditionnels, tant du côté d'organismes de médiation culturelle que du côté d'artistes et de collectifs. Cependant, les expérimentations dont le canevas demeure celui du livre intéressent certains éditeurs, à en juger par les initiatives récentes qui continuent d'être publiées. Ces œuvres proposent des expériences typographiques, graphiques et matérielles variées, allant parfois jusqu'à bouleverser, par leur caractère composite et polymorphe, le modèle livresque canonique.

Ces bouleversements interrogent les impacts éventuels sur les stratégies narratives qui y sont exploitées. Mentionnons, à titre d'exemple, *S.* de J. J. Abrams et Doug Dorst, ovni littéraire dont l'intrigue se déploie dans les marges d'un roman, *Le Bateau de Thésée* (*Ship of Theseus*). Sur un autre plan, le roman *La Maison des feuilles*[1] (*House of Leaves*) de Mark Z. Danielewski, abondamment commenté, se joue également des conventions romanesques en concevant un récit marqué par des ébranlements typographiques de plusieurs ordres – certains exigeant parfois un désaxement de la prise en main du livre pour que le texte soit pleinement compréhensible. L'ouvrage se caractérise par une multiplication de récits enchâssés, notamment sous la forme de notes de bas de page (parfois plus volumineuses que le contenu courant lui-même). Plus radical dans sa démarche de déconstruction de l'idée du support livresque, *Nox* d'Anne Carson est un manuscrit-frise se dépliant en accordéon et rassemblant une somme de fac-similés[2].

Ces exemples, apparus dans le champ éditorial dès le début des années 2000, interrogent la manière de raconter dans un cadre qui, sinon récuse, du moins redéfinit les contours du format livresque. De telles propositions nous amènent à réfléchir à l'incidence du support sur la production du sens et, ultimement, sur l'organisation spatiotemporelle de ces récits, qui imposent aux lecteur·ices des phases manipulatoires importantes.

Certains cas de figure, en mettant en jeu des stratégies matérielles, tendent à repousser les limites du support livresque pour mettre au jour ses potentialités narratives. Ces cas, par leur nature composite que nous qualifierons ici d'« objets-livres », sont au cœur de cette étude. *La Chasse interdite*, œuvre intermédiatique menée par Nicolas Lachapelle en 2024 à partir d'un documentaire sonore, se décline sous la forme d'un livre empruntant autant aux codes esthétiques du photoreportage qu'à ceux du recueil de poésie et du récit-documentaire. Il y est question d'une expédition menée par Lachapelle dans le nord du Québec afin d'y visiter une communauté innue pratiquant la chasse aux caribous, activité interdite par le Gouvernement du Québec depuis 2001. Le documentariste tente de faire la lumière sur cette pratique ancestrale menacée par les législations, les changements climatiques et le déclin de la population des caribous de cette région. Le contexte de publication est important : elle survient au moment où, plus que jamais, les communautés autochtones et canadiennes tentent de trouver des voies de réconciliation à la suite des torts causés aux Premiers Peuples depuis les colonisations britanniques et françaises du xviie siècle jusqu'à nos jours.

Si le documentaire sonore respecte la grammaire du genre, notamment par une atmosphère immersive attrayante, sa déclinaison en livre mérite une attention particulière : nous n'avons pas tant affaire à l'adaptation d'une œuvre sonore en livre qu'à un projet remédiatisé sous la forme d'un livre-objet matériellement complexe. Sans

être tout à fait un *leporello*, l'ouvrage adopte un système de reliure atypique permettant de le déplier en deux sections principales consultables de manière concomitante : la retranscription d'extraits du documentaire sonore en première partie et la présentation du photoreportage en seconde. Sa confection suggère ainsi plusieurs modes de lecture : une consultation conventionnelle et séquentielle ou une lecture croisée invitant à parcourir les deux volets simultanément, à savoir le contenu textuel à gauche et les photographies à droite (voir fig. 1).

De telles modalités mettent au jour ce qu'Olivier Lussac appelle la « polyexpressivité[3] », caractérististique que l'on retrouve dans ce projet éditorial où textualité et visualité cohabitent au lieu de se succéder dans une configuration hiérarchisante. Que les deux parties du recueil fassent environ le même volume témoigne de cette importance mutuelle. De plus, le texte de la première partie reprend presque à l'identique celui du documentaire sonore, si bien qu'il est tout à fait possible d'écouter ce dernier en ayant le livre en main. Une première question se pose dès lors : les stratégies matérielles et graphiques de *La Chasse interdite* induisent-elles une manipulation de l'objet-livre qui aurait un impact, sinon sur l'organisation spatiotemporelle du récit-documentaire livresque, du moins sur notre rapport au temps de l'expérience ? Cette question ouvre à une réflexion non seulement sur l'altération des conventions de lecture régies par un cadre livresque conventionnel, mais aussi sur une manière singulière d'envisager le temps du récit à travers sa réalité sinon polymorphe, du moins composite.



Figure 1. Photographie du livre *La Chasse interdite*. Crédits : Criterium

The Raw Shark Texts, second objet d'étude proposé, est un roman américain de Steven Hall, publié en 2007. Il met en scène Éric Sanderson, un personnage dont la mémoire aurait été effacée à la suite d'un accident tragique en Grèce qui a entraîné la mort de sa femme. L'intrigue repose principalement sur le mystère entourant un requin conceptuel qui se nourrit des souvenirs de ses victimes. La dernière partie du roman, calquée sur celle du film *Les Dents de la mer* (*Jaws*) de Steven Spielberg, est ainsi centrée sur la confrontation métaphorique entre le requin (surnommé « Ludovician ») et les protagonistes. Si, d'emblée, le roman de Hall s'apparente à un thriller science-fictionnel écrit en prose, il suffit de feuilleter le livre pour se rendre compte qu'il s'agit d'un objet plus complexe sur le plan graphique : le texte est émaillé de variations typographiques et iconographiques de toutes sortes, souvent présentées sous forme d'énigmes à résoudre, tant pour le protagoniste que pour les lecteur·ices. Aussi le récit se construit-il à partir d'une sorte d'hétéroglossie sémio-technique, c'est-à-dire que le sens est pour partie véhiculé par travers des signes de différentes natures et issus de pratiques culturelles diverses comme la poésie concrète, la photographie ou encore l'art numérique. Un héritage postmoderne semble également teinter le roman, avec ses nombreuses références littéraires, culturelles et cinématographiques, comme en témoigne cette séquence centrale exprimée sous la forme d'un folioscope (voir fig. 2). Dès lors, pourrions-nous observer des effets d'accélération ou de lenteur opérés non seulement par des considérations logocentriques, mais aussi par la matérialité de l'objet-livre ?



Figure 2. La séquence du folioscope mettant en scène l'« attaque » du requin.

Par leur nature composite, *La Chasse interdite* et *The Raw Shark Texts* invitent à plusieurs régimes de lecture[4]. Leurs modalités expressives témoignent d'un contexte culturel et médiatique spécifique, où la grammaire cinématographique (et numérique au sens large) coexiste avec la textualité, allant jusqu'à l'infléchir. Nous avançons donc l'hypothèse que l'organisation spatiotemporelle de ces œuvres est en partie déterminée par leur matérialité et leurs conditions d'interaction, dépassant ainsi le simple feuilletage et la lecture linéaires. En d'autres termes, les deux œuvres étudiées s'avèrent difficilement détachables de leurs cadres de production et de participation, lesquels révèlent une hétéroglossie sur le plan des modalités expressives exploitées, c'est-à-dire une exploitation de diverses composantes sémio-techniques culturellement situées.

Ces œuvres s'envisageraient donc avantageusement à la lumière de la notion de chronotope, terme initialement développé par Mikhaïl Bakhtine en 1937 et repris par de nombreux théoricien·nes. Ce concept renvoie notamment à la circonstanciation des œuvres littéraires romanesques au sein d'une époque et d'un lieu donnés. Dans la lignée de Bakhtine, Hans Färnlöf précise que « [l]e chronotope concerne donc au fond l'appréhension, sur un plan existentiel, du monde extérieur suivant la configuration et la fonction de l'espace-temps du récit[5] ». Plus généralement, la définition du théoricien russe met surtout l'accent sur l'indissociation de l'espace (*topos*) et du temps (*chronos*)[6]. Cette indissociation n'est toutefois pas propre aux modalités du récit. Asif Agha, quant à lui, s'approprie judicieusement la notion de « chronotopie » en spécifiant qu'elle doit prendre en compte le « cadre participatif » dans lequel elle s'inscrit :

> *Every chronotopic representation has two essential aspects. It links representations of time to those of locale and personhood. And it is experienced within a participation framework: The act of producing or construing a chronotopic representation itself has a chronotopic organization (of time, place and personhood) which may be transformed by that act*[7].

À l'aune de ces conceptions conjointes, nous considérerons la fonction de chronotope comme étant double. Selon notre hypothèse, elle repose en effet sur deux aspects :

1. la synergie des variables spatiotemporelles des récits, elles-mêmes façonnées par des codes architextuels et culturels précis ;

2. la performativité du dispositif — en l'occurrence le livre-objet — qui hérite d'un bagage sémio-technique conditionnant cette représentation spatiotemporelle, notamment par la manipulation qu'elle induit.

Ainsi l'étude chronotopique de l'objet-livre doit-elle prendre en considération ces deux phénomènes imbriqués : l'univers créé par les œuvres au sein d'un écosystème médiatique donné et le cadre d'interaction qu'il module. À l'instar du chronotope littéraire agissant comme principe configurant (par exemple, dans un roman de *fantasy*, la forêt enchantée appelle un certain type de rencontres et d'événements), le chronotope de l'objet-livre que nous proposons serait tout autant au « centre » de ce que Bakhtine appelle « la concrétisation figurative[8] » en ce qu'il orienterait, par les possibilités de son support et les manipulations qu'elles entraînent, l'espace et le temps du récit, mais également de l'expérience. L'étude chronotopique du corpus permettra donc de cerner le contexte sémio-technique des œuvres ainsi que son influence sur la phase manipulatoire, elle-même liée à l'organisation spatiotemporelle des récits.

De plus, la notion de vitesse pourra nous éclairer sur l'arrimage entre la matérialité et les considérations propres à l'espace et au temps. Lorsqu'il s'agit d'aborder les questions de la temporalité et du rythme en narratologie, il est habituel de se référer aux variables formelles de l'ordre, de la fréquence et de la durée inhérentes à la production des récits, développées par Gérard Genette dans son *Discours du récit*. Genette s'applique à analyser des procédés dont le propre est de moduler la narrativité et, ultimement, la vitesse des récits, notion qu'il définit ainsi :

> [la vitesse est] le rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale [...] la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages[9].

De cette conception de la vitesse du récit se dégage un rapport étroit entre le temps de l'histoire (ou de la fable) et l'espace requis par le texte pour développer cette dernière[10]. Nous avançons l'idée que la vitesse ne serait donc pas une fonction exclusive à la production linguistique d'un texte littéraire, puisqu'elle impliquerait également les stratégies matérielles, et ce, de manière plus marquée depuis l'essor de pratiques littéraires expérimentales détournant les conventions du livre.

Pour chaque œuvre, nous analyserons dans un premier temps les spécificités

matérielles et leur influence sur les stratégies narratives perçues. Il s'agira également de présenter le cadre médiatique dans lequel s'inscrivent ces propositions, parfois marquées par une multimodalité – comme c'est le cas pour *La Chasse interdite* – afin d'appréhender les modalités expressives et sémiotiques exploitées et coexistant avec la textualité. Dans un second temps, nous analyserons l'impact de ces stratégies sur la saisie des œuvres et le rôle des supports sur la vitesse narrative, à concevoir ici comme indissociable d'une fonction manipulatoire. En cohérence avec la notion de chronotope, l'organisation spatiotemporelle des récits pourra être perçue comme étant indissociable d'une objectalité de l'œuvre et de modalités interactives circonstanciées.

1. *La Chasse interdite* : quand les stratégies matérielles favorisent la contemplation

Le dispositif de *La Chasse interdite* de Nicolas Lachapelle, en suggérant plusieurs configurations de consultation possibles, témoigne de l'incidence du support sur l'organisation spatiotemporelle sinon du récit en lui-même, du moins de son cadre interactionnel. Le livre, tout comme l'œuvre sonore qui lui est rattachée, a été pensé comme un documentaire. Malgré ses plus de deux-cents pages, force est de constater que le volume textuel de la proposition est relativement réduit. Alors que la seconde partie du livre ne comporte que des photographies, la première possède une mise en page qui se rapproche de celle d'un recueil de poésie, avec de nombreux espaces blancs et de courts blocs de texte dont la taille de la typographie peut varier. Si la mise en page, par l'étroitesse de ses paragraphes et l'importance des blancs, rappelle celle d'une poésie versifiée, le texte est toutefois presque intégralement tiré du documentaire sonore éponyme. Plusieurs passages ne contiennent au demeurant que quelques mots ; certaines pages de gauche présentent des termes écrits en langue innue, traduits en français sur les pages de droite. Notons néanmoins la présence de pages en prose, où la narration est plus marquée, quoique plus énumérative :

> Nous faisons un tour de l'autre côté de la route 389. J'embarque avec Tom. On évoque l'idée de pousser aux monts Mealy, une forte chute de neige est prévue. Je passe l'après-midi dans ma tête à voir défiler la pleine gelée. Nous visitons la cabane de Randy Malek, un Innu de Pakua, qui vit à Sheshatshiu[11].

Le passage cité, composé de phrases tantôt courtes, tantôt avares d'effets rhétoriques, mise sur une sobriété stylistique privilégiant l'efficacité dans la transmission des informations. Si l'on se réfère au calcul de rapport temps / texte proposé par Genette,

un court paragraphe suffit ici à relater tout un après-midi d'expédition. Cette concision (ce « sommaire », aurait dit Genette) n'altère en rien l'intelligibilité des actions ; elle invite plutôt les lecteur·ices à une appréciation lente du propos, où la cognition doit combler les ellipses suggérées par le texte. Ce choix s'explique sans doute par le fait que ces éléments textuels s'inscrivent avant tout dans un projet documentaire plus vaste, dont la vocation est la transmission efficace des informations.

Il est dès lors difficile de dissocier le contenu du livre de sa forme médiatique parente, à savoir le documentaire sonore. Un dialogue intermédiatique se développe ainsi entre l'œuvre sonore et sa variation livresque. Par exemple, la retranscription des paroles de quelques individus interviewés — audibles dans le documentaire en ligne — est accompagnée, dans le texte, du nom de la personne interrogée, à la manière d'un documentaire cinématographique. Ces indications, disposées à la verticale dans le coin inférieur de la page, encouragent le désaxement physique du livre, soulignant que le support, inscrit dans un cadre interactionnel précis et culturellement situé, possède ses propres affordances.

Dans le cas présent, s'il est difficile d'affirmer avec certitude l'antériorité du documentaire sonore, puisque l'ensemble de *La Chasse interdite* aurait été vraisemblablement conçu comme un tout, le livre, par son contenu, traduit fidèlement ce que nous retrouvons dans le documentaire en ligne, comme s'il constituait une remédiatisation de celui-ci et des échantillons sonores qui le composent. Comme l'exprime Gaëlle Debeaux, la remédiatisation, plus qu'un simple processus adaptatif plaquant un texte issu d'un dispositif sur un autre, soulève plutôt les différences entre ces derniers :

> Loin de créer une continuité, la remédiatisation vers le livre papier accentue les écarts et les différences [...] La remédiatisation [...] serait plutôt à comprendre comme une mise en concurrence de deux expériences d'un même texte, et de deux dispositifs[12].

C'est particulièrement le cas de *La Chasse interdite*, où l'atmosphère sonore, dont l'attrait est de favoriser une certaine immersion, fait place, dans le livre, à un photoreportage où les dialogues du documentaire sont retranscrits presque dans leur intégralité. Nous pourrions également postuler que la place conséquente accordée aux espaces blancs en regard de la portion textuelle recrée l'effet de pause entre les interventions produit par l'ambiance sonore. Le blanc, en plus d'endosser une fonction organisatrice, revêtirait également un sens, à savoir celui d'un récit étalé sur un temps long, propice à la contemplation et à l'appropriation du propos partagé. C'est d'autant plus vrai lorsque certaines informations textuelles, sous la forme de dialogues, sont distillées au compte-goutte au fil des pages. Le cas suivant s'étale sur quatre pages :

Pourquoi tu m’avais invité ?
Le but était de montrer aux gens
Pourquoi on y va, à la chasse […]
Est-ce que des fois… je sais pas ?
As-tu l’impression que ça se perd ?
Oui, oui, de plus en plus.
Avant, on était, on était forts[13] […]

Une telle distribution de la parole semble créer un souffle entre les dialogues, souffle à la fois rendu possible par le blanc typographique et l’invitation à tourner les pages pour lire la suite, geste qui induit nécessairement un étirement dans l’opération de décryptage. Parallèlement, certaines des photographies sont plutôt suggestives, voire métaphoriques, présentant tantôt les ondulations de la neige sur le sol, tantôt un paysage blanc dont nous peinons à distinguer les reliefs, et ce, dans une sorte de tableau sur lequel nous serions invités à projeter nos propres réflexions.

En parcourant simultanément les deux sections du livre, il est parfois possible de remarquer une certaine adéquation le récit et les images, comme si, finalement, nous consultions de manière concomitante deux ouvrages liés par le sens (voir fig. 3). L’exemple de la figure 3 témoigne d’une approche simultanée appelée par des contenus correspondants, où la motoneige et les épinettes figurent autant dans le texte que sur les photographies. Ce phénomène de lecture multimodale n’a en soi rien de nouveau, mais nous suggérons que la configuration du dispositif, à savoir une reliure rassemblant deux sous-livres qui peuvent être abordés séparément ou simultanément, favorise un balayage visuel alterné entre les photos et le texte. Ce balayage, modulé par le dispositif et les stratégies graphiques exploitées, influe sur le temps de l’expérience. Si les lecteur·rices choisissent de consulter les deux sections du livre en parallèle, il n’est dès lors plus simplement question de lire : à l’instar d’une bande dessinée, il devient possible de *lire* et de *regarder* en même temps le contenu du livre. L’approche séquentielle laisse alors la place à une consultation alternée, oscillant entre les contenus textuels et photographiques[14].



Figure 3. Puisque les deux parties contiennent le même volume de pages, les lecteur·rices peuvent consulter les deux sections simultanément, comme si deux livres distincts, rassemblés sous une seule reliure, pouvaient se déployer côte à côte. Crédits : Criterium.

En raison de sa nature d'objet multimodal, l'organisation spatiotemporelle de *La Chasse interdite* serait donc en partie déterminée par sa matérialité. Il serait ainsi possible de parler d'une chronotopie de l'objet-livre. Le chronotope, selon Bakhtine, « détermin[e] l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité[15] ». La multimodalité, par les contraintes techniques qu'elle implique, façonne en partie cette unité de l'œuvre, en modulant des stratégies matérielles et graphiques adaptées au support. Bien que *La Chasse interdite* se distingue par son approche composite de la matérialité, celle-ci n'implique pas nécessairement les mêmes modalités de consultation, selon la manière dont l'objet-livre est manipulé. On observe une certaine corrélation entre les variables d'espace (celui du support, et non celui du récit) et le temps de consultation du récit (lui-même conditionné par le support). Le roman de Steven Hall exploite davantage ces rapports étroits entre temps et espace, ainsi que ceux de la représentation ainsi que de la réception.

2. *The Raw Shark Texts* : le caractère indissociable du temps représenté et du temps de la réception

The Raw Shark Texts de Steven Hall est un roman qui reprend notamment les codes du *thriller* et du roman psychologique, tout en abordant des thématiques métaphysiques. L'on y fait la rencontre d'un certain Éric Sanderson qui, un matin, se réveille en n'ayant plus le moindre souvenir de sa vie antérieure. Nous apprenons au fil des pages que sa perte de mémoire survient à la suite d'un grave accident ayant causé la mort de sa femme. Le protagoniste rencontre plusieurs indices tandis qu'il tente de reconstituer les souvenirs de son ancienne vie. Ces indices prennent parfois la forme de jeux typographiques, de structures visuelles ou de codes à décrypter du côté des lecteur·rices (voir fig. 4), si bien que la lecture du roman se transforme par moments en enquête qui doit se saisir d'éléments qui ne sont pas purement linguistiques. Comme l'exprime N. Katherine Hayles, qui a analysé le roman de Hall, « *the novel also slyly appropriates other media, including digital media, for its own purposes, instantiating itself as a distributed textual system*[16] ». Elle note par ailleurs que les signes, étant davantage destinés au décryptage qu'à la simple lecture, tendent à désinvisibiliser le texte pour le donner à voir plutôt qu'à lire :

> *To imagine a scene, a reader must first grasp the text through the decoding process of making letters into words, words into narratives. Reading an immersive fiction, the fluent reader typically feels that the page has disappeared or become transparent, replaced by the scene of her imagination. In* The Raw Shark Texts*, this process is interrupted and brought into visibility through elaborate encoding protocols, notably with the First Eric's flashback narratives*[17].

Si cette stratégie narrative de l'ordre du « codage » ou de la mise en image du texte est d'abord au service d'un mystère à résoudre, elle témoigne également du contexte technoculturel de création du livre, contexte où la littérature coexiste avec d'autres modalités médiatiques et entre en dialogue avec elles, à l'instar de ce que nous retrouvions dans *La Chasse interdite*. C'est notamment le cas du cinéma et de la culture numérique au sens large. Cette forme d'hétéroglossie sémio-technique fait du roman un objet contemporain de la culture numérique par le fait de ne pas recourir au seul cadre linguistique et dont le décryptage exigé à des fins de compréhension n'est plus exclusif à la strate linguistique.

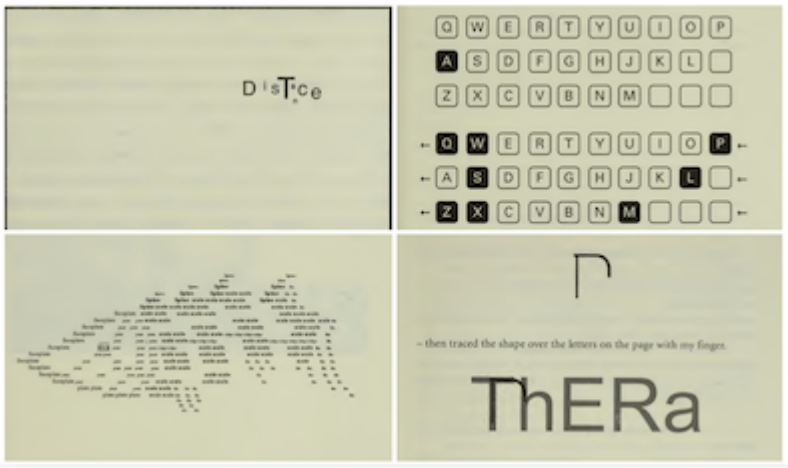


Figure 4. Quelques exemples de jeux typographiques et iconographiques présents dans le roman de Hall (pagination selon le sens des aiguilles d'une montre : pages 57, 75, 95, 227).

Nous retiendrons un passage précis pour observer des effets d'accélération ou de lenteur opérés par la matérialité de l'objet-livre et plus particulièrement par ses affordances : dans la deuxième partie du roman, de la page 328 à la page 373, le Ludovician « attaque » Éric Sanderson. La séquence n'est pas décrite, mais plutôt illustrée sous la forme d'un folioscope : lorsque nous faisons pression sur le coin du livre pour faire défiler les pages, l'image du requin conceptuel se met à grossir, comme s'il était sur le point de sortir de l'espace de la page pour dévorer les lecteur·rices (voir fig. 3). Plus encore, le requin est constitué d'un assemblage de textes amalgamés pour reproduire sa forme, écho direct aux illustrations en ligne de type ASCII (*American Standard Code for Information Interchange*). Ce passage, par l'arrimage entre le temps représenté et le temps de la réception qu'il induit, interroge la vitesse liée aux stratégies graphiques du roman ; il emprunte aux codes du cinéma d'animation ainsi qu'à la culture numérique, où le texte ne se donne moins à *lire* qu'à *voir*. Un tel passage pousse à l'extrême la notion d'« image texte » d'Emmanuël Souchier, selon laquelle un texte, culturellement situé, ne saurait, « pour advenir aux yeux du lecteur, [...] se départir de sa livrée graphique[18] ». À l'instar du montage cinématographique, l'assemblage visuel de différentes suites de caractères au profit d'un découpage séquentiel fait voir à celui ou celle qui regarde ce qu'il ou elle ne pourrait pas voir autrement : une suite de mots tantôt interrompus, tantôt complets, dont la forme confère un sens nouveau, celui d'un requin en mouvement. Pour fonctionner, un tel procédé implique que les pages paires soient laissées blanches.

Nous sommes ainsi pleinement dans la conception chronotopique de Bakhtine, à la fois sur le plan de l'indissociabilité de l'espace (ici, le support, représenté par le défilement rapide des pages) et du temps (soit la séquence d'un requin dont l'attaque est rendue possible par ce défilement). Évidemment, cette attaque n'a lieu qu'à condition que les

lecteur·rices fassent défiler rapidement les pages. Le rendu typographique du requin, en adéquation avec la matérialité du support, revêt donc ici une importance capitale pour rapprocher le temps de la narration de celui de la réception. Pour que l'action puisse se dérouler, il faut que les lecteur·rices « activent » le mécanisme cinétique du folioscope. Cela implique une manœuvre relativement complexe, relevant non plus de la lecture mais de l'animation. En d'autres termes, le régime de la lecture fait place à un régime cinétique ; le texte se donne à voir en *mouvement* et non à lire. Comme le souligne Hayles, « [*s*]*uch descriptions create homologies between action in the diegesis, the materiality of the shark as it appears within the story and the materiality of the marks on the page*[19] ».

Pour que les lecteur·rices puissent agir sur le livre en faisant défiler les pages, il faut préalablement qu'ils et elles comprennent qu'il s'agit en réalité d'un folioscope. Plus encore, les lecteur·rices se doivent d'en comprendre le fonctionnement, qui peut sembler évident de nos jours, mais qui n'est pas habituel dans le cadre d'un récit romanesque. En ce qui concerne le deuxième cas de figure, les phases manipulatoires iraient jusqu'à influencer la vitesse même du déroulé de l'action, notamment avec ce passage folioscopique où temps de la représentation et temps de la réception coïncideraient au profit d'une représentation cinétique du déroulé des événements.

Les nombreuses références explicites à l'imaginaire du numérique au sens large et à des films comme *Les Dents de la mer* (*Jaws*) témoignent d'une volonté de faire dialoguer diverses modalités expressives, et ce, au service d'une organisation spatiotemporelle du récit tantôt régie par l'enquête des lecteur·rices, tantôt par des stratégies matérielles empruntant au cinéma d'animation. C'est d'autant plus vrai que le roman est, en soi, incomplet, puisque l'auteur a annoncé qu'il existait trente-six chapitres « négatifs » ou « perdus » dissimulés à la fois sur Internet et ailleurs (notamment dans des éditions spéciales). La plupart n'ont toujours pas été retrouvés ou sont à ce jour inaccessibles[20]. Nous entrons ici pleinement dans une perspective paralivresque, où la totalité narrative du roman ne peut s'envisager qu'à l'aune de sa déclinaison hors de lui-même. Le fait que certains de ces chapitres, ou plutôt de ces « non-chapitres » (« *unchapters* »), soient perdus à jamais témoigne par ailleurs d'un aspect propre à la culture numérique, à savoir la fragilité archivistique et la question de l'éphémère.

Conclusion

Si nous proposons une étude chronotopique de l'objet-livre, il est difficile de ne pas constater qu'une telle analyse devrait toujours se concevoir au cas par cas, en fonction des spécificités des projets étudiés et où nous aurions toujours affaire à des propositions dont le propre est de bouleverser les codes du support livresque conventionnel. Alors que *La Chasse interdite* le fait notamment à travers sa composition graphique et matérielle, *The Raw Shark Texts* possède plusieurs passages dont les modalités de mise en texte dépassent la strate purement linguistique. Si, pour *Raw Shark Texts*, ce rapprochement se réalise au profit d'une expérience accélérée, allant jusqu'à joindre le temps représenté au temps de la réception lors de la séquence folioscopique de l'attaque du Ludovician, c'est tout le contraire pour *La Chasse interdite,* dont la logique matérielle exploite des stratégies propices à une appréciation en profondeur (et donc potentiellement plus lente) des matériaux soumis. L'étude de l'objet-livre à l'aune du chronotope permet de dégager des caractéristiques matérielles propres à des objets-livres qui, par le dialogue intermédiatique qu'ils développent, témoignent plus que jamais de pratiques littéraires et médiatiques propres à un contexte sociotechnique donné, là où littérature, photographie et cinéma se côtoient dans un ensemble polyexpressif et hétéroglossique. L'étude chronotopique aurait donc une double fonction : elle a ceci de pertinent qu'elle met au jour la circonstanciation d'œuvres littéraires dans un bassin médiatique et culturel plus large. De plus, elle permet de comprendre les interactions conditionnées par le support ainsi que leur impact sur l'organisation spatiotemporelle de la narrativité. Enfin, puisque le chronotope est, selon Bakhtine, « une catégorie littéraire de la forme et du contenu[21] », une telle notion aurait, dans l'avenir, le potentiel de concilier des approches structurales et médiatiques de la narrativité.

Notes

[1] Note d'édition : le livre culte de Mark Z. Danielewski a été publié pour la première fois en français en 2000 par les éditions Denoël sous le titre *La Maison des feuilles* dans une traduction de Christophe Claro, puis republiée en 2002 aux éditions Points et enfin en 2022 aux éditions Monsieur Toussaint Louverture dans une édition remastérisée. Cependant, pour son étude, l'auteur de l'article s'appuie sur l'édition originale en anglais de l'ouvrage et a choisi de traduire lui-même en français les citations qu'il en donne. C'est pour cette raison que les mentions de l'ouvrage font toutes référence à l'œuvre sous le titre original anglais *House of Leaves* et dans l'édition originale publiée en 2000 à New York par Pantheon Books.

[2] Pour une étude approfondie de l'œuvre, voir le texte de René Audet dans le présent

dossier.

[3] Voir Olivier Lussac, *Happening et Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004.

[4] Ces régimes impliqueraient une manipulation de l'objet-livre qui produirait du sens, manipulation dont l'incidence se remarquerait sur la saisie narrative des œuvres.

[5] Hans Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, vol. 152, n° 4, 2007, p. 440.

[6] Voir Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 84.

[7] Toute représentation chronotopique comporte deux aspects essentiels. Elle relie les représentations du temps à celles du lieu et de la personnalité. Elle s'inscrit dans un cadre participatif : l'acte de produire ou d'interpréter une représentation chronotopique comporte en soi une organisation chronotopique (du temps, du lieu et de la personnalité) qui peut être transformée par cet acte (ma traduction), dans Asif Agha, « Recombinant selves in mass mediated spacetime », *Language & Communication*, vol. 27, n° 3, 2007, p. 321.

[8] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978, p. 391.

[9] Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 83.

[10] Si, du côté des structuralistes, cette notion de vitesse (ou de durée) concerne davantage la dimension textuelle des œuvres littéraires, le rythme a tout de même été étudié en narratologie cognitive à l'aune de l'intrigue, de ses effets de rythme (voir Karin Kukkonen, « The speed of plot. Narrative acceleration and deceleration », *Orbis Litterarum*, n° 75, 2020, p. 73-85) ou encore de la production d'un intérêt de lecture qu'exploite une réticence informationnelle (voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Le Seuil, 2007). Nous nous intéresserons dès lors à la vitesse dans une perspective autant phénoménologique que formelle, puisque c'est la place du sensible et de la corporéité qui retiendra notre attention lors de cette expérience esthétique.

[11] Nicolas Lachapelle, *La Chasse interdite,* Montréal, Le Noroît, 2024, n. p. À noter que le livre n'est pas paginé, même si le texte invite à une lecture séquentielle. Un tel choix motiverait selon nous le souhait de privilégier les aléas et la déambulation au sein des deux volets.

[12] Gaëlle Debeaux, « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de *253* de Geoff Ryman et Luminous Airplanes de Paul La Farge », *Itinéraires*, 2016, n° 2. URL : http://journals.openedition.org/itineraires/3405

[13] Nicolas Lachapelle, *op. cit*.

[14] Par ailleurs, rien n'empêche les lecteur·rices de consulter le livre en synchronicité avec le documentaire sonore, faisant en sorte que le rythme de consultation serait conditionné par la trame audio d'une durée de 54 minutes.

[15] Mikhaïl Bakhtine, *op. cit*., p. 385.

[16] « Le roman s'approprie également subtilement d'autres médias, y compris les médias numériques, à ses propres fins, s'instanciant comme un système textuel distribué » (ma traduction), dans N. Katherine Hayles, art. cit.

[17] « Pour imaginer une scène, les lecteur·ices doivent d'abord saisir le texte à travers le processus de décodage qui consiste à transformer les lettres en mots, et les mots en récits. Lorsqu'il lit une fiction immersive, les lecteur·ices fluides ont généralement l'impression que la page a disparu ou est devenue transparente, remplacée par la scène

issue de son imagination. Dans *The Raw Shark Texts,* ce processus est interrompu et rendu visible grâce à des protocoles de codage élaborés, notamment avec les récits de flashback du premier Éric » (ma traduction), dans N. Katherine Hayles, *art. cit*.

[18] Emmanuel Souchier, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les Cahiers de médiologie*, vol. 6, n° 2, 1998, p. 138. DOI : https://doi.org/10.3917/cdm.006.0137

[19] De telles descriptions créent des homologies entre l'action dans la diégèse, la matérialité du requin tel qu'il apparaît dans l'histoire et la matérialité des marques sur la page (ma traduction), dans N. Katherine Hayles, « Material Entanglements : Steven Hall's *The Raw Shark Texts* as Slipstream Novel », *Science Fiction Studies*, vol. 38, n° 1, 2011. DOI : https://doi.org/10.5621/sciefictstud.38.1.0115

[20] On en trouve la trace sur les archives du web, qui référencent l'ancien site de Steven Hall, comme le montre la page internet « What are Raw Shark Texts Negatives ? », Steven-Hall.org [archive]. URL : https://web.archive.org/web/20090422170527/http://forums.steven-hall.org/yaf_postst52_What-are--Raw-Shark-Texts-Negatives.aspx

[21] Mikhaïl Bakhtine, *op. cit*., p. 237.

Bibliographie

Agha Asif, « Recombinant selves in mass mediated spacetime », *Language & Communication*, vol. 27, n° 3, 2007, p. 320-335. DOI : https://doi.org/10.1016/j.langcom.2007.01.001

Baetens Jan & Hume Kathryn, « Speed, rhythm, movement : A Dialogue on K. Hume's Article "Narrative Speed" », *Narrative*, vol. 14, n° 3, 2006, p. 349-355. URL : https://www.jstor.org/stable/20107396?seq=1#metadata_info_tab_contents

Baetens Jan, « Rythme / Rythm », *Glossaire du RéNaF*. URL : https://wp.unil.ch/narratologie/2021/01/rythme-rythm/

Bakhtine Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 235-398.

Baroni Raphaël, *La Tension narrative*, Paris, Le Seuil, 2007.

Danielewski Mark Z., *House of Leaves*, New York, Pantheon Books, 2000.

Debeaux Gaëlle, « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de *253* de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge », *Itinéraires*, 2016, n° 2. URL : http://journals.openedition.org/itineraires/3405

Färnlöf Hans, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, vol. 152, n° 4, 2007, p. 439-456. DOI : https://doi.org/10.3917/poeti.152.0439

Färnlöf Hans (2023), « Chronotope / Chronotope », *Glossaire du RéNaF*. URL : https://wp.unil.ch/narratologie/2023/01/chronotope-chronotope/

Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

Gouvernement du Québec, « La situation du caribou au Québec », *Gouvernement du Québec*, 2024. URL : https://www.quebec.ca/agriculture-environnement-et-ressources-naturelles/faune/gestion-faune-habitats-fauniques/situation-caribou

Hall Steven, *The Raw Shark Texts*, Edinburgh, Canongate U.S, 2007.

Hall Steven, « What are Raw Shark Texts Negatives ? », *Steven-Hall.org* [archive], 2007. URL : https://web.archive.org/web/20090422170527/http://forums.steven-hall.org/yaf_poststt52_What-are--Raw-Shark-Texts-Negatives.aspx

Hayles N. Katherine, « Material Entanglements: Steven Hall's *The Raw Shark Texts* as Slipstream Novel », *Science Fiction Studies*, vol. 38, n° 1, 2011, p. 115-133. DOI : https://doi.org/10.5621/sciefictstud.38.1.0115

Hume Kathryn, « Narrative speed in contemporary fiction », *Narrative*, vol. 13, n° 2, 2005, p. 105-124. DOI : https://doi.org/10.1353/nar.2005.0010

Kukkonen Karin, « The speed of plot. Narrative acceleration and deceleration », *Orbis Litterarum*, n° 75, 2020, p. 73-85. DOI : https://doi.org/10.1111/oli.12251

Lachapelle Nicolas, *La Chasse interdite*, Montréal, Le Noroît, 2024.

Lussac Olivier, *Happening et Fluxus : polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Panko Julia, « "Memory Pressed Flat into Text" : The Importance of Print in Steven Hall's *The Raw Shark Texts* », *Contemporary Literature*, vol. 52 n° 2, 2011, p. 264-297. DOI : https://dx.doi.org/10.1353/cli.2011.0025

Souchier Emmanuel, « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Les cahiers de médiologie*, vol. 6, n° 2, 1998, p. 137-145. DOI : https://doi.org/10.3917/cdm.006.0137

Wurth Kiene Brillenburg, « Posthumanities and Post-Textualities : Reading "The Raw Shark Texts and Woman's World" », *Comparative Literature*, vol. 63, n° 2, 2011, p. 119-141. URL : http://www.jstor.org/stable/41238503

Auteur

Étudiant en doctorat d'études littéraires à l'Université Laval (Québec), **William Charest-Pépin** s'intéresse notamment à la narrativité contemporaine, aux arts littéraires et à la culture numérique. Il a été auxiliaire de recherche pour Littérature québécoise mobile (LQM), journaliste étudiant et récipiendaire de la bourse d'études supérieures du Canada Joseph-Armand-Bombardier (CRSH) et de la bourse de formation

à la maîtrise du FRQSC. Il est actuellement co-rédacteur de la revue *Voix Plurielles*.