

CHARLINE PLUVINET ET MYRIAM SUCHET

## **A1 DE DANIEL CANTY : UNE (NOUVELLE) AVENTURE DE LECTURE**

OU COMMENT MANIER LES OUTILS DU « MÉTA » DANS UNE  
PERSPECTIVE CANTYQUE

Nous avons écrit ce *renga* en échangeant pendant plus d'une année un cahier dans lequel chacun inscrivait une strophe qui répondait à la précédente et créait une attente de la suivante. Très tôt une troisième voix, qui n'était ni de l'un ni de l'autre, s'est fait entendre : le poème nous échappait. *Je* n'est ici ni Jacques Brault ni Robert Melançon ; nous signons pour couvrir son anonymat.

(Brault et Melançon, 1993 : 4)

Ce n'est pas que l'Auteur ne puisse « revenir » dans le Texte, dans son texte ; mais c'est alors, si l'on peut dire, à titre d'invité ; s'il est romancier, il s'y inscrit comme l'un de ses personnages, dessiné dans le tapis ; son inscription n'est plus privilégiée, paternelle, aléthique, mais ludique [...] le *je* qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi, qu'un *je* de papier.

(Barthes, 1984 : 77)

S1

En relisant l'article fondateur de Roland Barthes, on redécouvre combien « la mort de l'auteur » est liée à une double naissance : celle du lecteur, d'une part et, d'autre part, celle du *texte* en tant que « champ méthodologique » par opposition à l'œuvre entendue comme « fragment de substance » (Barthes, 1984 : 72). On comprend, dès lors, que l'interrogation lancée par Lise Gauvin sur les auteurs fictifs dans le roman après 1995 au Québec provoque un

questionnement sur notre propre posture critique et sur nos méthodologies. Quelles figures d'auctorialité critique, quelle *persona* critique (Rinck, 2004<sup>1</sup>) faut-il imaginer pour rendre compte des nouvelles figures d'auteurs fictifs ? Surtout, comment les élaborer ? L'expérimentation à laquelle nous nous sommes livrées consiste à installer une instance d'énonciation poreuse, et ce, doublement : au texte analysé, dont elle rejoue le protocole d'écriture ludique, et aux destinataires, considérés comme coénonciateurs ou partenaires de jeu (et de « je-s ») de la réflexion en train de se jouer non seulement sous leurs yeux, mais entre leurs mains. Notre « nous », pour le dire autrement, est aussi un « vous » et un dé – puisque comme son titre ne l'indique pas, *A1* de Daniel Canty, sous-titré « une aventure de *NextText* », met en scène un « D » joueur, à multiples facettes. Admettons que l'œuvre sur laquelle nous nous sommes penchées aura davantage ébranlé nos modes de lecture que ce à quoi nous nous attendions... C'est de cette aventure que nous nous proposons de rendre compte ici. Une aventure de Charline Pluvinet et Myriam Suchet lisant *A1* de Daniel Canty, donc. Une aventure qui sera aussi la vôtre, lectrices et lecteurs, si vous le désirez.

52 En guise de scène d'exposition et pour poser un cadre moins déroutant, précisons que nous avons coécrit cet article à la croisée de deux perspectives de recherche : un travail sur l'hétérolinguisme et la traduction « indisciplinaire » (Myriam Suchet) et une exploration des hétéronymies et autres inventions d'auteur entre fiction et réalité (Charline Pluvinet). Si nous disons « nous » tout au long de ce texte, ce n'est donc pas par convention académique, mais bien au nom d'un collectif que nous formons ensemble. Ce nous, décentré, cherche sa posture critique dans une analyse diffractée à coups d'hypothèses relatives à la constitution de la figure de l'auteur dans un objet littéraire non identifié : *A1* de Daniel Canty, publié en 2010. L'un des déploiements de cette œuvre consiste en un étrange « livre » de seize pages (le terme même de livre sera à interroger, nous le verrons) constitué de quelques feuillets de papier agrafés. Le texte déploie une brève narration autour d'un personnage nommé D en quelques sections qui reconstituent, de façon parcellaire, son enfance. L'intrigue y est minimaliste et exposée telle quelle dans une boucle « méta » :

D, l'auteur de cette fable, en est également le personnage principal. Il est aujourd'hui adulte. [...] Notre auteur affirme que dès qu'il a su ce qu'était un auteur, il a commencé à en devenir un. Son histoire commencerait donc ainsi, ou à peu près... (Canty, 2010 : 4<sup>2</sup>).

53 D se trouve d'emblée mis en scène, à la troisième personne, à la fois comme « auteur », « personnage principal » et... « adulte ». Anodine en apparence, cette distorsion des catégories est révélatrice : D ressemble moins à une personne biographique qu'à une formule logique, une figure au sens mathématique, aléatoire qui plus est. Pour le dire autrement et se figurer « D », au moins par provision jusqu'à ce que nous y revenions plus loin, disons qu'il ressemble moins à un personnage mimétique qu'à un dé, toujours susceptible

de changer de face. C'est de cette figure d'auctorialité pipée, donc, et de sa façon d'exiger en regard une posture critique singulière, qu'il sera question ici.

§4 Nous partirons des référentiels de lecture qui nous sont les plus familiers pour expliquer la présence de cet étrange *A1* dans ce collectif consacré aux nouveaux écrivains fictifs dans le roman québécois depuis 1995. Impossible, pourtant, d'en rester là : trop d'inconnues demeurent pour ne pas indiquer la nécessité de reposer les questions à partir d'un autre référentiel. Un deuxième temps de l'analyse s'attachera à mettre en évidence le caractère pluriel et prismatique d'*A1*, qui interroge à la fois le statut du texte et la place de la lecture. La troisième et dernière section de cet article s'efforcera de remettre en jeu les différentes pistes interprétatives en suivant ce qui nous sera apparu comme l'un des modes d'emploi actualisables du texte : sa règle du « je ».

## Premières pistes de lecture : l'hypothèse d'un roman de l'écrivain

§5 *A1*, livre aventureux, retrouve cependant des modes d'écriture reconnaissables et dialogue avec eux. Bien qu'il soit difficile d'arrêter une définition de ce que serait « le roman », et même « le roman québécois depuis 1995 », nous verrons à quelques caractéristiques que cette œuvre se démarque d'un horizon d'attente – tout en le mobilisant. De fait, le caractère inédit de la création de Daniel Canty joue avec une impression de déjà-dit, comme dans une combinatoire.

## L'ombre du roman et l'éclairage auto-bio-fictif

§6 À première vue, *A1* ne ressemble pas à ce que nous attendons habituellement d'un roman : le récit extrêmement court, de quelques pages, ne répond pas au critère de longueur conventionnel du genre tandis que l'histoire est à peine développée, esquissant le personnage de D sans construire d'épisodes narratifs, encore moins une intrigue ou un dénouement. Notons que la brièveté de *A1* n'est pas non plus celle d'une nouvelle. Nous avons plutôt affaire à un montage de plusieurs textes, pour une part narratifs (par bribes fragmentaires) et pour une autre discursifs ou métanarratifs. En effet, outre les pages illustrées, le livre se compose de sept sections (faut-il les appeler « chapitres » ?) d'une seule page *A4*, intitulées successivement : « *A1* », « ABC : D » (section narrative la plus longue, de trois pages), « 1, 2, 3 », « Archéologue », « Architecte », « Astronaute », « Examen » (qui se présente effectivement comme un examen en forme de questionnaire à choix multiples). Le fil rouge de ces différents textes est une voix narrative identifiée comme D, aussi personnage principal des bribes de récit, dont l'épaisseur fictionnelle reste minimale.

§7 Pourtant, en dépit de ces spécificités de structure et de forme, certains imaginaires du roman imprègnent *A1*. En effet, le livre porte en lui l'aspiration

à un (ou des) roman(s) en creux. D'une part, et non sans une légère ironie, le narrateur semble garder souvenir du roman réaliste, évoquant le « Grand Roman de la Terre », rêve d'enfant d'une œuvre majestueuse, mais déplacée depuis un point de vue extraterrestre : elle aurait été composée dans un « cratère » de la Lune où D installerait « son bureau d'écriture » (A1 : 13). Ce roman imaginaire évoque aussi les fresques romanesques science-fictionnelles et ses voyages interstellaires.

- 58 D'autre part, A1 a également pour horizon le roman de formation et plus exactement peut-être le « roman des quêtes de l'écrivain » (Hubier, 2004) avec un personnage en recherche de lui-même et de réalisation artistique. Cependant, là encore, l'ampleur de certains modèles romanesques (Proust en particulier, ou bien Gide) se réduit dans les maigres pages de A1 à un écho non réalisé. Ce roman (non écrit donc, mais dont le texte est gros) serait l'histoire d'un écrivain, dont la dimension autobiographique est suggérée (ou du moins rendue possible) par quelques indices disséminés. Le cryptonyme D semble nous renvoyer au prénom de l'auteur, Daniel (comme le confirme la page 4 : « D, l'auteur de cette fable, en est également le personnage principal »). Le récit s'appuie par ailleurs sur des biographèmes (réels ?) qui donnent par petites touches, à ce personnage alphabétique, une profondeur temporelle. C'est le cas en particulier des trois récits de métiers, « Archéologue », « Architecte » et « Astronaute », où le narrateur déplie des images de l'enfance de D comme autant de vignettes :

Ce quartier ressemble drôlement à la banlieue de D.

D y retourne, allongé sur la banquette arrière du véhicule parental, qui file le long de l'autoroute 15. Oncle Jean habite Laval, avec tante Thérèse. J n'est pas vraiment l'oncle de D, pas plus que T sa tante. Ils sont seulement certains des meilleurs amis de ses parents (A1 : 11).

- 59 Cette image de l'autoroute qui défile sous les yeux de l'enfant est omniprésente dans les pages du livre : les mentions de l'autoroute A1 française (A1 : 3) et de l'autoroute A15 québécoise (A1 : 9, 11 et 13), mais aussi le dessin de quatrième de couverture où l'on peut voir le schéma d'une route en perspective. L'autoroute se lit alors comme une métaphore de la trajectoire de vie de l'enfant : la route à tracer devant lui (les métiers dont il rêve, « ses ambitions d'avenir » – A1 : 7) mais, dans le même temps, l'autoroute figure le chemin passé, tel l'enfant – et avec lui l'adulte qui raconte – regardant, depuis la banquette arrière de la voiture qui file en avant, la route déjà parcourue derrière lui.

- 510 Si la nature fictive ou non de ces souvenirs reste indéterminée, il faut du moins noter que l'ancrage québécois est mis en scène de manière récurrente dans A1. Daniel Canty insiste sur l'importance de ce qu'il appelle la *matter quebecensis*, et dont le statut n'est pas moindre que la « matière de Bretagne » dans le roman arthurien<sup>3</sup>. Entre les pages, on retrouve ainsi les villes de Montréal et de Laval, le maire Jean Drapeau et la construction du stade olympique en forme de « *vaisseau mère* » (A1 : 11), mais aussi « Henri, Henri ! », un des « plus

anciens chapeliers de Montréal » (A1 : 9). De l'aveu du narrateur, le « Grand Roman de la Terre » rêvé par D est lui-même un « sujet très québécois, et il semblera plus intéressant une fois gagné le ciel » (A1 : 13).

### Récit d'un devenir-auteur

§11 A1 retrouve par ailleurs la trame d'un roman de formation, le récit de la vocation littéraire d'un jeune homme du Québec qui cherche une reconnaissance dans la société et le monde des lettres. C'est le thème central de la section (du « chapitre » ?) « ABC : D » où l'on retourne dans la petite enfance de D (l'époque des ABC...), au moment où devenir *adulte* était une injonction scolaire, frappée néanmoins pour le jeune D d'incertitude. L'enfant se confronte alors aux « sanctions sociales » (A1 : 4) :

Quand il était petit, D avait un grand frère, qu'il a encore. Seulement, aujourd'hui, il est plus grand que son frère. D, qui ne s'en est jamais laissé imposer, a appris à écrire avant d'aller à l'école, en regardant faire ce grand frère gaucher. D, lui, est droitier, mais il tient encore et toujours son crayon comme un gaucher. Encore une preuve qu'on naît comme on est, si on peut dire. Ah, ah. [...] À l'époque, on regardait de haut le comportement de D, brave objecteur de conscience, visité par l'intuition de la vérité (A1 : 4).

§12 L'école apparaît comme un lieu de catégorisations fermées où les professeurs affirment qu'« un adulte est un homme qui exerce une profession utile » ou encore font venir dans les classes des graphologues dogmatiques pour qui « une écriture qui penche vers la gauche est pessimiste, alors qu'un penchant pour la droite dénonce l'optimisme » (A1 : 4-5).

Gauche, droite, les idées arrêtées sont dangereuses.

Déjà, D travaille fort à développer son esprit critique. D, qui après tout est droitier, s'applique à détourner le cours de son écriture, afin d'apparaître optimiste. Il n'abandonne pas ses aspirations, il ne fait que les ajuster à la réalité. Il faut faire des sacrifices pour arriver à ses buts dans la vie. Son style d'écriture s'accompagne d'une vague douleur au poignet. L'inclination de sa calligraphie parvient seulement à déplacer cet élan (A1 : 5).

§13 D détourne subtilement les injonctions sociales, introduisant dans l'imitation (de son frère, du groupe) un décalage, une part de déroboade par lequel s'affirme un devenir-auteur. La citation de Rimbaud, « Je est un autre », ouvre ce texte et se prolonge dans « l'image de la parité brisée » que construit D en miroir de son frère (le narrateur nous rappelle d'ailleurs combien la symétrie du corps humain, gauche et droite, manque toujours d'exactitude, « hémisphères désappariés, un pied plus grand que l'autre, distribution des poils, séparation des cheveux, yeux de Bowie » – A1 : 4). La volonté d'indépendance de D nourrit son désir d'être un auteur, ce « quelqu'un qui feint de savoir ce que les autres ignorent, et qui, en travaillant de ses deux mains, n'en fait qu'à sa tête » (A1 : 5). Et puisque « le métier d'auteur, à en croire l'opinion générale, n'est pas tout à fait un métier utile », D enfant sélectionne alors, pour ne « pas trop s'éloigner de ses ambitions d'auteur »,

« différentes professions en A » (A1 : 5) : archéologue, architecte, astrophysicien – métiers rêvés que l'adulte A ne réalisera pas.

§14 « ABC : D » fait ainsi la genèse – textuelle, ou alphabétique – d'un imaginaire auctorial placé sous la tutelle de Rimbaud. À la citation du poète, le narrateur répond, par une extension de l'étrangement intérieur qui distingue l'auteur : « A aussi est un autre, Arthur » et devient ainsi « D, l'auteur ». En écho, le poster qui accompagne la version papier du texte (nous reviendrons plus loin sur les déploiements multiples d'A1) représente un enfant avec un A dessiné sur le front : dessin du petit garçon D, qui est donc un autre A, en chemin vers un D(eventir) A(uteur). Cette image concentre d'ailleurs les éléments épars du récit de D : le stylo de l'écrivain ; l'astronaute et l'image de la Terre ; le compas de l'architecte ; le chapeau de l'archéologue et un masque, peut-être un vestige découvert par le chercheur – ou bien encore le masque *persona* de l'écriture. Se retrouvent ici tous les éléments qui configurent l'histoire du personnage inventant un portrait-signe de l'auteur qui tient ensemble image humaine, imaginaire et typographie.

### Décliner l'alphabet et trouver sa place

§15 C'est donc l'alphabet des commencements qui s'ouvre dans A1 : il raconte et met en forme, par la typographie et les images, l'entrée dans le jeu de l'écriture, dans l'espace de l'auteur – ou encore dans l'espace du A. En effet, cela se figure dans les dessins de A1 où la lettre A s'étend sur la page entière en première et dernière de couverture, mais aussi aux pages 8, 10 et 12. Par une réduction du récit de l'auteur à son initiale ou encore par une projection (géométrique) de sa figure sur le plan horizontal de la feuille, nous explorons ainsi la forme du A dans lequel tout doit se concentrer : point de départ et fin de l'œuvre, se dresse un A majuscule d'auteur.

§16 Pourtant, le personnage D ne s'identifie jamais complètement au A : même s'il « accumule les A » à l'école (A1 : 5) et même s'il affirme « Arthur avait raison. / J'étais un A » (A1 : 6), l'écart alphabétique se maintient. Ce A rimbaldien se décrypte d'ailleurs davantage comme l'autre et non comme l'auteur : ainsi, il renvoie moins à la première place d'un poète lauréat qu'à la situation fragile de celui qui « est, à chaque fois, autre chose encore » (A1 : 16) sans s'incarner dans une figure auctoriale assurée. Les lettres, suggestives, disent les aspirations contradictoires de l'écrivain comme ses craintes. Il s'agit de se démarquer, mais aussi d'être reconnu : or D est la « bonne réponse », nous dit l'« examen » sur lequel se referme le livre, mais en même temps « D est la pire des notes » (A1 : 4-5). La page 16 le dit autrement : « D n'est pas dupe » et cependant « D demande la lune ».

§17 En cela, le jeu alphabétique semble se doubler d'un questionnement sur la réussite littéraire : quel devenir-auteur pour un petit D qui mêle dans son imaginaire Rimbaud et Indiana Jones (dont on comprend, par quelques allusions dans le récit, qu'il est l'archétype de l'archéologue pour l'enfant) ? S'agit-il de devenir un grand A lorsque l'on a une inclination pour les sauts

(dans le temps et dans l'espace) et les décalages : être un écrivain québécois qui aspire à la Lune pour écrire le « Grand Roman de la Terre » et qui choisit un format de papier européen (A1) que l'Amérique du Nord n'utilise pas ? Dans le tressage des références et dans la permutation indéfinie des lettres, A1 s'attache à faire entendre le D du A, l'altérité de l'auteur, sa quête d'une place littéraire à l'écart de toute identification fermée ou prétention illusoire.

§18 De fait, sous l'apparence d'un récit des commencements (A1 : 3), A1 expose l'enrayement d'une mécanique narrative de production d'un être-auteur. En effet, le narrateur ne cesse d'interrompre son propre récit dans les trois premières pages comme pour prévenir ses dérives, soulignant dès lors l'impossible linéarité du personnage, même à l'époque de ses ABC :

Assez. Cette histoire, qui parle de commencements, doit bien commencer quelque part (A1 : 3).

On ne comprend pas tout de suite tout, D ! Re commençons par le commencement. (A1 : 4).

Pour l'instant, mieux vaut revenir à notre histoire (A1 : 5).

§19 Mais l'histoire de D, rétive à l'univoque, se pluralise à partir de la page 7 en trois branches narratives (les trois métiers rêvés de l'enfant) avant de se conclure sur un étrange « examen », mi-ludique, mi-sérieux, qui se substitue en tout cas à la conclusion du récit de D. Il apparaît ainsi que le texte s'amuse à dérouter toutes les interprétations trop stables. Le jeu alphabétique le met suffisamment en évidence : A1 est une œuvre qui se pense à la lettre et interroge ainsi sans cesse son écriture et sa propre construction. Peut-être est-ce cette piste du commencement matériel du livre qu'il s'agit de suivre, davantage que la quête d'autoréférentialité stricte du récit ? Si la mise en scène de l'auteur dans A1 est à peine esquissée puis mise en suspens, sans mot de la fin puisque D, toujours fuyant, « ne correspond exactement à aucune des réponses proposées » (A1 : 16), le texte déploie un large éventail de ses propres matérialisations. La déroute de toute mise en fiction stable invite à envisager le support même de ces mises en scène mouvantes.

### **(Ré)apprendre à lire un objet littéraire non identifié et multiple : vous avez dit cantique, cantyque ou quantique ?**

§20 À regarder A1 de plus près – ou plus exactement de plus loin, en le prenant en main mais sans le lire –, on s'aperçoit qu'il n'est pas un mais triple (au moins). Dans le paradigme esthétique qui est encore le nôtre, par habitude de lecture, nous pourrions être tentées de parler d'*hypostase* et considérer que nous avons affaire à une œuvre qui se décline en différents avatars. Ou encore : nous avons affaire à une œuvre multicéphale, comprenant une interface de papier double (publiée par Obx Labs), une édition accessible sur Internet en format texte et image (à l'adresse : <http://ay-one.net/>), et une version elle aussi

accessible sur Internet, mais cette fois interactive (<http://ay-one.net/interactif.html>). Un examen plus détaillé révèle cependant l'insuffisance de ce modèle. Essayons donc de mieux rendre compte de ce que nous rencontrons sous l'aspect multiforme de A1 et, corollairement, du référentiel approprié à cet étrange objet littéraire.

### Version numérique (<http://ay-one.net/>)

§21 Logique dans le cadre d'une revue en ligne, la première rencontre avec A1 peut se faire via le Web. On découvre alors une œuvre numérique, qui se déroule de haut en bas et dans laquelle on peut naviguer à l'aide d'un bref sommaire en haut à gauche de l'écran et qui renvoie à des numéros de page. Des lignes pointillées matérialisent la séparation des pages virtuelles.

§22

```
Page 1.....1
0.....2
A1.....3
A1D1.....4
1,2,3.....5
A1D1D1.....7
A1D1D1D1.....9
A1D1D1D1D1.....11
Page 14.....13
Page 14.....14
Auteur.....17
```



§23

La première page de la version Internet présente l'œuvre comme « une aventure de *NextText* ». Cette indication, qui ressemble à un sous-titre, pourrait fonctionner de manière générique ou encore comme une indication de personnage ou de personnage-texte, comme si l'aventure qui allait nous être contée n'était pas celle de A ou de D mais de NextText, tel un nouveau héros numérique de lignée science-fictionnelle. Le portrait du petit garçon qui apparaît sur le même écran ajoute encore à cette confusion ou labilité des dénominations, avec le A qu'il porte au front. Un peu plus bas, soit à la page 2, on lit cependant cette explication :

A1 est une réalisation de Daniel Canty  
dans le cadre du projet NextText,  
une initiative du laboratoire de médias expérimentaux Obx Labs  
à l'Université Concordia de Montréal.  
A1 combine un volet imprimé et un volet interactif.

§24

Ce n'est, cependant, pas ce volet interactif que nous sommes en train de lire puisque le sommaire renvoie, sous l'intitulé correspondant, à une autre page.

## Volet interactif (<http://ay-one.net/interactif.html>)

S25

Lorsqu'on se rend à cette autre adresse, on apprend qu'« une version interactive d'A1 est en cours de développement ». Pour l'instant, ce volet interactif se limite à une brève séquence vidéo de démonstration. Sur cette séquence de 57 secondes, on voit voler un chapeau sur un espace qui semble figurer deux pages. Les mouvements du chapeau dessinent peu à peu, sur la page de gauche, un A majuscule et stylisé et, sur la page de droite, la partie du texte intitulée « Archéologue » – on reconnaît donc les pages 6 et 7 de la version numérique. L'animation se poursuit avec l'apparition de la tête Inca qui surplombe le A et dont les yeux s'allument, puis son explosion qui désagrège l'ensemble du A et, simultanément, disperse le texte de la page de droite en une pluie de lettres. Invitées à lire « en faisant semblant que notre chapeau est le vôtre », nous devinons que cette interface supposerait un lancer de chapeau ou un mouvement de souris de notre part pour véritablement acquérir sa dimension interactive.

S26



S27

D'autres crédits sont indiqués au-dessus de la vidéo :

Production : Jason Edward Lewis, Obx Labs  
Réalisation, écriture et scénarisation : Daniel Canty  
Illustration et scénarisation : Stéphane Poirier  
Programmation et design d'interaction : Bruno Nadeau, Obx Labs

S28

On découvre que NextText et A1 sont tous deux des projets du laboratoire Obx (*Laboratory for Experimental Media*), qui explore les possibilités qu'offre l'informatique pour renouveler la typographie et l'objet texte (<http://www.obxlabs.net/>). NextText est une bibliothèque Java permettant l'animation de textes à l'aide de polices de caractères dont on peut programmer le mouvement et la dynamique. La meilleure façon de saisir la

nature de cette ressource consiste à regarder la vidéo de présentation sur le site Internet (<http://nexttext.net/>).

### Interface(s) de papier

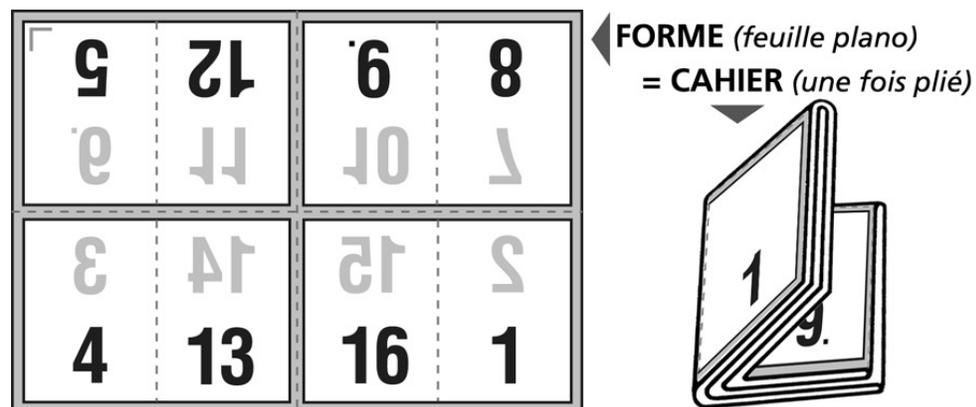
§29 La version papier se présente comme un livret de format étrange : il porte bien un ISBN, déposé légalement à la BANQ en 2010, mais ne ressemble pas à un livre. Il s'agit en fait d'un papier de dimension A1, comme le raconte la page 3 :

Un ingénieur allemand, Walter Porstmann, en 1922, a établi le format international de papier, A1, où la relation de la longueur à la largeur de la feuille est égale à la racine carrée de 2 ( $A1 : \sqrt{2}$ ).

§30 Une exploration un peu plus approfondie révèle que l'œuvre papier est double : au livret s'ajoute un poster au mode d'emploi flou. A1 est donc, en fait, 2 puisqu'il combine deux formats A1, dont l'un, sur lequel le texte a disparu, ne présente plus que les chiffres (de 1 à 16), les lettres (ABCD) et les dessins.

§31 S'agit-il d'un mode d'emploi crypté ou d'un secret de fabrication ? Lorsqu'on plie le poster, en respectant les chiffres, il se transforme en effet en livret. Les chiffres peuvent donc fonctionner comme des indicateurs infographiques des faces à imprimer. Aucune prescription, cependant, à interpréter le poster de cette manière : s'il y a imposition, c'est strictement au sens technique du terme (on appelle, précisément, imposition ce travail qui suit la mise en page et la maquettisation) et non parce qu'un mode d'emploi serait imposé...

§32



Source : <http://flashinformatique.epfl.ch/IMG/jpg/4-5-page3-4.jpg>

§33 Un second dédoublement de l'interface papier est opéré par le rapport du texte aux dessins. Ceux-ci sont essentiels, sans qu'on sache s'ils illustrent ou s'ils programment le texte. Le dessinateur est Stéphane Poirier, qui est devenu illustrateur après une formation en architecture. D'abord issu des milieux du Web, de l'animation et des installations interactives, il participe à des projets variés : installations permanentes dans des musées, livres, éditoriaux, animations, designs interactifs, signalétique et affichage

(<http://www.spoirier.com/>). Peut-on lire sa présence comme un Autre de l'Auteur, le D(essinateur) de l'Auteur – ou encore et inversement la face A de D?

§34

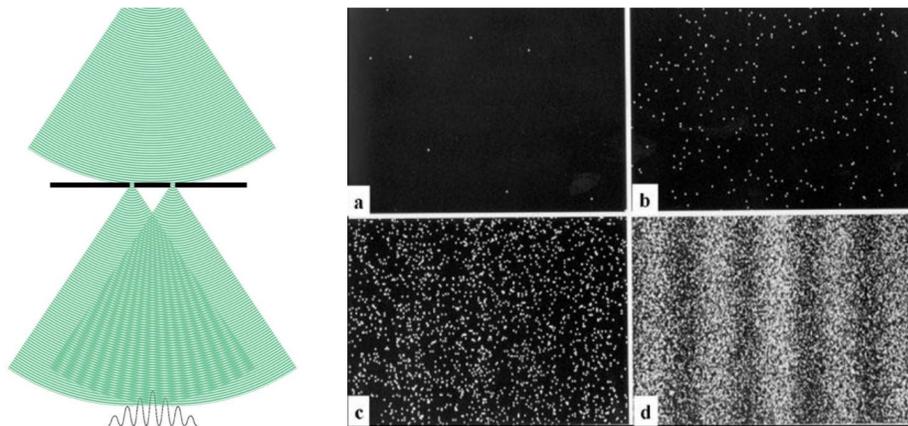
A1 est donc à la fois une œuvre de papier et une œuvre numérique, un texte et un dessin – dépendamment de la façon dont on l'observe. Toutes choses égales par ailleurs, nous nous trouvons dans une position similaire à celle du physicien lorsqu'il s'aperçoit que son observation modifie le comportement des électrons qu'il observe. On ne connaît que trop bien la vulgate du chat de Schrödinger, qui reste à la fois mort et vivant dans sa boîte tant que nul ne l'observe. Irréaliste à une telle échelle, l'expérience est beaucoup plus troublante si l'on suit de plus près la démonstration physique. Voici en quoi consiste la manipulation réalisée par Akira Tonomura dans les laboratoires d'Hitachi en 1989 – décrite dans *L'actu des sciences* par Daniel Suchet (2013):

[...] en envoyant des électrons un à un sur une paroi percée de deux fentes, Tonomura observe des impacts ponctuels (comme si les électrons étaient de petites billes), mais qui s'accumulent petit à petit jusqu'à former des franges d'interférences (phénomène caractéristique des ondes) (voir figure 3). Les électrons sont donc bien capables de se comporter à la fois comme des ondes et comme des corpuscules.

§35

Voici l'illustration empruntée au même article, et sa légende :

§36



« Figure 3 : l'expérience des fentes de Young (à gauche) met en évidence un phénomène caractéristique des ondes : l'apparition de franges d'interférences lorsque les ondes issues de deux fentes se superposent. La même expérience menée avec des électrons (à droite) donne des résultats analogues, ce qui montre la nature ondulatoire des particules. » (Suchet, 2013)

Source des images : Wikicommons,  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Dualit%C3%A9\\_onde-corpuscule](https://fr.wikipedia.org/wiki/Dualit%C3%A9_onde-corpuscule) (Licence CC BY 3.0)

- §37 L'expérience prouve que les électrons se comportent à la fois comme des ondes et comme des particules. Au moins aussi étrange, elle montre encore que les électrons sont passés simultanément par les deux trous. La régularité des franges prouve, en effet, qu'ils se superposent ou interfèrent avec eux-mêmes. Pourtant, il est impossible d'observer ce passage simultané par les deux trous à la fois. En effet, l'installation d'un instrument à mesurer à l'entrée des fentes permet bien de détecter si chaque électron passe à droite ou bien à gauche, mais alors... la figure d'interférence disparaît ! C'est ce qu'on appelle un « effondrement de la courbe d'onde ».
- §38 Le recours à la physique, ici, ne permet pas seulement de faire image pour mieux comprendre ce dont il est question : il s'agit de transformer la manière de poser les questions en acceptant de changer de référentiel. L'approche indisciplinaire vise à ceci : non pas s'inventer spécialiste d'un autre domaine, ni promouvoir un dialogue entre disciplines identifiées et reconduites dans leurs domaines respectifs, mais bousculer les modalités d'élaboration du savoir pour l'envisager et le pratiquer aussi comme une forme d'action et de création. Aussi précises que soient nos descriptions littéraires, elles continuent à reproduire un certain mode d'appréhension du « texte » et un fonctionnement du discours critique attendu, là où *A1* semble exiger de ne pas être saisi soit comme interface(s) de papier, soit comme interface numérique, ni même comme une combinaison des deux à la fois, mais autrement que selon une telle ligne de partage. La dualité onde-particule peut-elle nous accompagner dans notre effort pour ne pas provoquer un effondrement des possibles du texte ? Est-il possible d'inventer une posture critique qui prolonge le geste de mise en scène de D ?

## Déjouer-rejouer l'analyse littéraire : perspectives d'un ludisme sérieux

- §39 Il doit être possible d'inventer une analyse qui joue le jeu du texte au lieu de chercher à le contrôler. Dans *A1*, la présence du jeu est si récurrente qu'on peut y voir une matrice ou un programme – en tout cas un mode de fonctionnement structurel. L'examen ludique qui occupe la page 15 se présente comme une succession de quatre questions, chacune précédée des lettres A, B, C puis D. Tout se passe comme si cette lettre initiale donnait la règle : le soulignement suggère qu'il faut repérer dans la phrase le retour de la lettre qui lui a donné son impulsion, selon l'équation (A = cherchez A, B = cherchez B) :

### Question 1

- A. Un astronaute est américain.
- B. Un architecte bâtit.
- C. Un archéologue ne perd jamais son chapeau.
- D. D n'est pas dupe.

§40 La véritable (?) réponse se trouve tout en bas de la page 16, juste en dessous de la dernière image de l'autoroute, inscrite à l'envers dans la version papier. Dans la version en ligne, elle figure à l'endroit mais cachée, puisqu'elle est visible seulement lorsqu'on passe la souris sur l'emplacement (<http://ay-one.net/index.html> - examen). Voici la citation intégrale :

Surtout, ne soyez pas déçus. La bonne réponse est en D. D, pourtant, ne correspond exactement à aucune des réponses proposées. D'ailleurs, il n'est ni archéologue, ni architecte, ni astronaute. Il est, à chaque fois, autre chose encore, D (A1 : 16).

§41 La rupture syntaxique de la dernière phrase accentue le refus des identifications présentées comme autant de restrictives (« ni, ni »). Tout se passe donc effectivement comme si D s'ingéniait à s'imaginer de manière aléatoire. Davantage qu'une figure ou qu'un portrait, plus qu'un personnage ou un *alter ego*, D ressemble donc bien à un dé (« Ah, ah », comme dit aussi le texte...). La spécificité de ce jeu de D est qu'il ne conduit pas à discriminer une réponse, mais à multiplier les arborescences des possibles. C'est ce ludisme du texte que nous souhaitons reconduire, par une analyse qui ouvre l'espace des interprétations. Une telle expérimentation ne sera possible qu'avec votre participation, sans laquelle aucun jeu ne pourra advenir ici ; nous vous invitons donc à vous munir d'un dé – idéalement d'un dé à quatre faces<sup>4</sup> –, et à vous rendre à la sous-partie correspondant à votre lancer (A1, B2, C3, D4). Si vous n'avez pas de dé et encore moins de dé à quatre faces sous la main, vous pouvez recourir à l'un de ces artefacts virtuels<sup>5</sup>.

### A1 : Texte-image

§42 Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de cet article, A1 fonctionne à la manière d'une combinatoire de texte et d'image, agencée selon différentes interfaces. Loin d'être illustratifs, les dessins invitent à envisager la manière dont le texte lui-même peut faire image. De la première page (papier) où figure un grand A jusqu'à la dernière, avec son (A)utoroute en perspective qui prend elle aussi la forme d'un A et se superpose, de ce fait, parfaitement à la page de couverture, A1 s'ingénie à déployer l'épaisseur du signe dans toute sa matérialité. En serait-il de même pour D ?

§43 « D » existe peut-être moins dans la profondeur d'un récit narratif qu'à la surface d'un caractère typographique. Le texte, en effet, semble généré par sa propre écriture davantage qu'imaginé en amont du récit ou raconté selon une logique de cause à conséquence. En voici un exemple, qui évoque précisément le futur du récit comme un présent de l'écriture :

Voilà comment D imagina, avec un grand A, son Avenir. Il ne l'avait pas remarqué avant d'en faire une phrase, ce qui tend à confirmer son choix de carrière. [...] Archéologue. Anarchitecte. Astronaute.

ça n'existe pas vraiment, comme on dit.

On ne peut pas toujours faire semblant (A1 : 6).

- §44 La forme infinitive « faire une phrase » est une forme indéfiniment ouverte de temporalité. Les néologismes (« Archéologue. Anarchitecte. Astronaute ») résultent d'une espèce de court-circuit de la chaîne d'écriture, d'une collusion de lettres dont la matérialité travaille en permanence ce qui est énoncé. Les aventures sont celles du texte lui-même et non celles d'un personnage – le sous-titre l'annonçait déjà. « D » émane du matériau même du texte-objet, il est généré par la typographie bien plus qu'il n'est génétiquement descendant de l'auteur biographique. Au lieu de lire « D » comme une lettre pour crypter Daniel, on peut le déchiffrer comme l'émanation d'un ABC prolongé en ABCD – selon le titre même de la deuxième section du livre.
- §45 Le texte affiche d'ailleurs son attention à la typographie en précisant dès la troisième page que « dans une typographie sans sérif, AI peut être lu comme les initiales d'*artificial intelligence*, ou *ai* (*ey-i*) ». La famille typographique dite des « linéales » (ou « grotesques » selon la terminologie allemande) se caractérise en effet par l'absence d'empattement (police « sans sérif »). Est-ce pour cela que le personnage est tout sauf empâté ? Est-ce une manière d'expliquer que ce texte est libéré de toute figure d'autorité, comme le serait une police sans sérif ? Ce qui est moins douteux, c'est qu'un an après la parution d'*A1*, *Wigrum* (Canty, 2011) confirme l'importance de la typographie dans l'œuvre de Canty. Ce livre a donné son nom à une police de caractère : *Wigrum* a été conçue par Anouk Pennel et Raphaël Daudelin en s'inspirant du personnage éponyme du livre de Canty, qui évolue aux frontières du réel et de l'imaginaire.
- §46 L'importance accordée à l'image, aussi bien dans les illustrations que dans la typographie, rapproche *A1* des livres d'artistes. Héritier de cette pratique artistique (dans son développement depuis les années 1960), *A1* le montre également par sa fabrication matérielle (Bénichou, 2010). Émanation de cet espace manipulable contre les fétiches de l'objet-livre, l'Auteur se dessine comme *hauteur*, dimension de papier, taille des caractères, travail de mise en page et rapport texte/image. Déjouant les figures attendues, Daniel Canty invente ainsi un graphisme auctorial qui met à plat la majuscule (sur le papier ou sur l'écran) pour l'explorer.

## **B2 : Logiques**

- §47 « D » n'est pas davantage un écrivain fictif qu'*A1* n'est un roman – dans quels termes poser leur relation ? Faut-il la penser comme monde possible, virtuel, potentiel ? Nous envisagerons successivement chacune des options.

### **Mondes possibles (?)**

- §48 « D » peut se lire comme une projection de la figure de A (l'Auteur) dans différents mondes possibles : on explore successivement l'univers non actualisé mais imaginé de l'architecte, de l'astronaute, etc. Cette hypothèse pourrait s'étayer sur la coexistence d'interfaces multiples pour former l'œuvre. On se trouverait donc devant un cas de fiction mettant en scène l'auteur *en*

*tant qu'autre* en fonction de différents mondes possibles. L'interprétation est plausible, mais pas tout à fait satisfaisante. Si l'on suit Françoise Lavocat, en effet, « la seule limite à la stipulation des mondes possibles est la violation du principe de non-contradiction » (Lavocat, 2009). *A1*, au contraire, joue à loisir de ne pas choisir. On lit par exemple :

A n'est pas ce qu'il n'est pas, ou ce qu'il n'a pas pu être. Aussi, on ne peut pas être partout à la fois, mais quand même. Il faut revoir ses attentes, comme ses leçons autrefois. Ce que je vous dis est vrai, et ce n'est pas de ma faute.

Arthur avait raison.

J'étais un A (*A1* : 6).

#### Tiers inclus et *exit* Aristote (?)

§49 Tout en feignant d'énoncer des lapalissades, le texte introduit du doute (avec la formule canonique de dénégation : « mais quand même ») et surtout réintègre le tiers exclu des logiques héritées d'Aristote. La logique dite du tiers exclu, résumée par la table de vérité ontologique, pose en effet que, soit un énoncé *p*, si *p* est vrai alors non-*p* est faux et inversement :

§50

<b>p</b>	<b>non-p</b>
<b>V</b>	<b>F</b>
<b>F</b>	<b>V</b>

§51 *A1* ne se contente pas de contredire les cases de cette table ontologique : il s'agit plus radicalement d'une bascule dans un autre paradigme. La citation ci-dessus l'énonce en creux et par contradiction (« Ce que je vous dis est vrai ») : il ne s'agit pas tant de vérité ou de réalité, ni même de possible, que de potentialité. Stéphane Lupasco propose une table des valeurs dynamique, où *A* signifie Actualisation et *P*, Potentialisation. L'actualisation de « *e* » est conjointe à la potentialisation de « non-*e* » (Lupasco, 1951 : 37) :

§52

<b>e</b>	<b>ē</b>
<b>A</b>	<b>P</b>
<b>P</b>	<b>A</b>

§53 Contrairement au possible, qui n'a pas d'actualité et ne perturbe en rien le réel, le potentiel interfère avec l'existant, il en transforme la texture, la consistance, la nécessité.

§54 Selon la logique aristotélicienne du tiers exclu, il faudrait que D soit ou ne soit pas Daniel Canty, et encore : si dire que A = Architecte est vrai, alors prétendre que A = Auteur est faux. Selon la table de Lupasco, le devenir-architecte s'actualiserait à mesure que se potentialiserait le devenir-astronaute. Le texte, lui, semble se tenir sur le fil où les colonnes se rejoignent et même bifurquent vers d'autres dimensions que celle d'un tableau à double entrée : il tient ensemble la potentialité de tous les devenirs et, mieux encore, il les actualise en tant que matière imaginaire. A1 permet ainsi à D, qui est et n'est pas Daniel Canty et aussi un autre – Arthur, mais pas que –, de pouvoir être tout à la fois architecte, astronaute, archéologue et auteur et même « Archéologue. Anarchitecte. Astronaute »... Ici, la logique du tiers inclus ouvre des arborescences qui ne sont pas exclusivement des expériences de pensée : l'œuvre les dote d'un mode d'actualité déterminé. On comprend que D ne veuille pas devenir un Auteur, majuscule auteur, si cela suppose d'abandonner tous les petits « p » des propositions potentielles. Disons-le encore autrement, dans les termes de la mécanique quantique mobilisée plus haut : D se situe à un point d'effondrement de la courbe des possibles qui, loin de les annuler, les matérialise tous en une seule figure.

§55 A1 opère donc une actualité nouvelle de l'auteur (qui est D et A), une actualité qui se situe en dehors de la question de la réalité (« on ne peut pas être partout à la fois ») et de la vérité (l'être et le non-être contradictoire de A : « ce que je vous dis est vrai, ce n'est pas de ma faute »). L'étonnante consistance de « D » vient peut-être de ce mode d'être refusant la distinction vrai/faux tout autant que potentiel/actuel pour engager un autre mode d'être – et donc, aussi, une autre temporalité<sup>6</sup>.

### **C3 : Time is out of joint : « les années lumières passent trop vite »**

§56 La deuxième partie de cet article a mis en évidence la difficulté qu'avait A1 à commencer. La suite ne s'améliore guère, comme le montre la page 4 :

*Je est un autre.*

— Arthur Rimbaud

A aussi est un autre, Arthur.

D, l'auteur de cette fable, en est également le personnage principal. Il est aujourd'hui adulte. À l'âge où l'on apprend ses leçons, les professeurs lui disaient quelque chose comme : « Un adulte est un homme qui exerce une profession utile. » Dans l'avenir, D deviendrait un homme. Aujourd'hui, lorsque D considère l'avenir qu'il a vécu, il se demande parfois comment il en est arrivé là.

On ne comprend pas tout de suite tout, D ! Re commençons par le commencement. Notre auteur affirme que dès qu'il a su ce qu'était un auteur, il a commencé à en devenir un. Son histoire commencerait donc ainsi, ou à peu près... (A1 : 4).

§57

Tandis qu'une narration suppose, du moins le plus souvent, un déroulement, *A1* fonctionne davantage comme une arborescence de possibles simultanés. L'autoroute suggère que les sentiers qui bifurquent sont tous actualisés ou potentialisés simultanément comme dans un univers où les possibles ne seraient pas exclusifs, ni la potentialisation l'envers de l'actualisation. Ce qui revient à dire que A est D et non-A tout à la fois (pour revoir ces termes de logique, retour à la case B2). L'expression de la succession (« À l'époque de ses ABC, D, qui ne voulait pas trop s'éloigner de ses ambitions d'auteur, a tour à tour choisi différentes professions en A » ; *A1* : 5) cède sans cesse devant une simultanéité de possibles contradictoires et pourtant actualisés. D'où, sans doute, le traitement singulier de la temporalité : les temps perdent leur étanchéité et les repères se perturbent lorsque passé et futur se superposent dans un présent de la création.

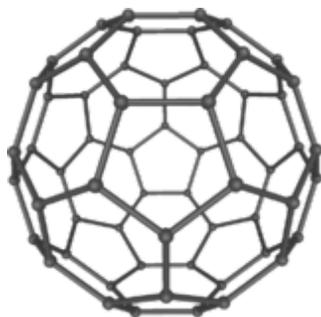
§58

*A1* développe en apparence une structure rétrospective où D fait retour sur son enfance et reconstruit une généalogie auctoriale depuis son présent d'écrivain. Or tout se passe comme si le texte racontait en fait l'ensemble des possibles du passé (les métiers rêvés de l'enfant que D n'a pas réalisés) advenus ici au présent, mais en même temps non advenus. Il en découle en effet dans le texte la projection au futur (mais depuis le passé de l'enfant) d'un présent (adulte) qui n'est finalement jamais celui qu'on a imaginé quand il arrive : projection du futur depuis le passé et temps présent ne coïncident plus. Mais c'est aussi le souvenir du passé que l'on garde à partir du présent et même du futur – celui qu'on s'imagine qu'on se dira être devenu. Drôle d'autobiographie que celle qui imagine un passé non arrivé, ou encore un passé recomposé ou un futur du passé : le portrait de l'homme (adulte) se présente alors comme un devenir potentiel du petit garçon tandis que le passé de ce futur potentiel, corrélativement, se virtualise comme possiblement non advenu. Cette étrangeté chronologique qui indique la collusion entre possible, actuel, potentiel et virtuel revient dans le projet *Buckyball*, éloquentement sous-titré « *Auto-science-fiction transtemporelle* ».

Quelques décennies plus tard, ces faits fournissent à l'auteur qu'il est devenu l'alibi à un roman d'auto-science-fiction transtemporelle, dont la structure emprunte à la physique des buckyballs, qu'on retrouve à toutes les échelles de l'être, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, en passant par les ballons de soccer de notre enfance. Le langage du roman, entre poésie narrative et récit d'aventure B, s'inspire de la « prose ventilée » chère au visionnaire américaine [*sic*]. Le récit revisite les motifs science-fictionnalisants d'une enfance québécoise vécue durant la guerre froide. La *Buckyball* s'y voit transformée en un véritable aleph montréalais, existant au carrefour des temps, entre le moment utopique de son avènement et les ruines du possible (Canty, 2014).

Je suis celui que j'étais, et celui que je serai, et je suis aussi, un peu, celui que j'aurais pu être. En d'autres mots, je ne suis que moi-même et j'imagine les autres en moi. Et vous aussi (Canty, 2014b : 15).

§59



Source : Wikicommons, <https://en.wikipedia.org/wiki/Fullerene> (licence CC-BY 3.0)

#### D4 : Mathématiques

en continuant ma lecture du *Grand Robert* j'apprends que l'adjectif « imaginaire » est aussi utilisé en mathématiques pour désigner les nombres dont la forme générale est  $a + bi$ . Dans cette formule  $a$  et  $b$  sont des nombres réels ; la valeur de  $i$  quant à elle est définie par l'égalité  $i^2 = -1$ . Autrement dit, les nombres imaginaires sont ce qu'on appelle plus couramment aujourd'hui les « nombres complexes ».  
(Schaeffer, 2002)

- §60 Dans la version en ligne, l'onglet « Auteur » n'est pas paginé et apparaît dans la table des matières numérique comme (NP). En mathématiques, la classe NP est une classe très importante de la **théorie de la complexité**. Un problème de décision est dans NP s'il peut être décidé sur une machine de Turing non déterministe en temps **polynomial** par rapport à la taille de l'entrée. L'un des grands problèmes de l'**informatique théorique** est le problème  $P = NP$ .
- §61 Peut-on dire que *A1* pose un problème du type  $D = NP$  ou encore que  $D$  est nombre imaginaire, porté au carré dans la fiction non pour faire un  $+1$  d'auteur mais un  $-1$ , un masque en creux ? Nous touchons ici aux limites de notre « nous » : c'est une équipe au complet qu'il faudrait pour continuer ce travail indisciplinaire<sup>7</sup> !

#### Peut-on conclure une critique cantyque ?

- §62 Au terme de cette exploration, que pouvons-nous dire de la figure d'auteur mise en scène dans *A1* et de ses répercussions pour les auteures de cet article ?  $D$  nous apparaît moins comme une émanation de l'Auteur (qui signerait plutôt  $A$ , comme l'autre) qu'une figure (typo)graphique générée par le texte lorsqu'il se met à faire image et, faisant image, se diffracte. Émanant d'un ABCD sur un papier dont le format donne son titre à l'œuvre,  $D$  est comme une police sans « shérif », un auteur sans autorité, et aussi la trace d'une foule de devenir-

autres qu'il incarne tout à la fois – et pourquoi pas. La surface de D n'est donc pas celle d'un visage mimétique d'une personne biographique, ni un point, mais une porte d'entrée vers des arborescences. Ou encore : D est, comme *A1*, une interface où se déploient des mondes qui s'actualisent et se potentialisent sans contradiction, en dehors des tables de vérité et des cadres de réalité ontologique. L'autorité de l'auteur cède la place au ludisme des potentialités et des possibles. En cela, *A1* est fondamentalement une œuvre littéraire qui, sans penser par concepts à la manière de la philosophie ni expérimenter comme la physique, invite à une aventure de pensée. Pour répondre à cette invitation, nous avons tenté de renouveler notre pratique d'analyse et notre propre posture de critiques. L'interprétation littéraire est, ce n'est pas nouveau, une manière d'ouvrir les possibles. Notre travail est non seulement de lancer les dés, mais aussi d'inventer de nouvelles règles aux jeux au lieu de les appliquer. Pouvons-nous aller plus loin encore dans la piste d'une recherche-action-création afin d'articuler les expérimentations textuelles d'auteur fictif et celles d'auteurs critiques ? Il s'agit en tout cas de jouer le jeu de ce texte pour relier la réflexion qu'il porte sur l'auteur, la création, l'imaginaire littéraire et artistique à notre pratique d'écriture critique : inventer en regard du geste tout à la fois ludique et sérieux de Daniel Canty une auctorialité critique décalée, par refus d'une autorité auctoriale unique et d'une pratique disciplinaire fermée. Penser à plusieurs et plus encore devenir plusieurs comme *A1* : il y a là une tentative d'un positionnement contemporain d'une écriture critique. L'enjeu, dans le contexte actuel de mutations institutionnelles, sociales et culturelles, était d'investir différemment la forme même de l'article scientifique pour frayer la voie à des manières de penser qui seraient encore inédites – ne serait-ce qu'en articulant différemment le déjà-pensé et le déjà-écrit. La recherche pourrait-elle s'inspirer de la création pour imaginer des protocoles d'action, des dispositifs et des formats susceptibles de paramétrer différemment nos logiciels de pensée ?

563

Cette expérimentation, redisons-le, n'est possible que partagée. C'est dans un esprit collectif ou une intelligence participative que de nouvelles connexions pourront naître. En ce qui concerne cet article et sa rédaction, l'une se souvient que l'autre a risqué telle interprétation, mais très vite la plupart des idées sont nées du frottement de nos hypothèses, sans qu'on se souvienne ni que le document de travail partagé ne garde la trace de qui a pensé quoi. Nous avons joué, aussi, avec Daniel Canty lui-même, non pas pour valider ou verrouiller nos hypothèses, mais en tant que participant à son propre jeu – et bon tricheur d'ailleurs ! Il nous explique qu'*A1* est le détournement d'une commande, émise par Jason E. Lewis de NextText pour une typographie. Daniel Canty, lui, veut « faire livre » et détourne le multimédia pour pouvoir créer un objet littéraire. À l'inverse de la fascination multimédiatique, *A1* est bien avant tout une interface de papier, une manière de poser un geste littéraire y compris en contexte non littéraire et d'envisager la littérature comme une plastique. C'est l'Auteur, aussi, qui transforme notre audace quantique en proposition cantyque ! Pour le reste, c'est à vous de jouer en relançant le dé d'un « nous » inclusif et ouvert<sup>8</sup>...

---

## NOTES

1. Voir aussi Faury (2011) et Faury (s.d.).
2. Désormais, les renvois à l'œuvre seront signalés par la mention A1, suivie du numéro de page.
3. Tel que confié par l'auteur dans un entretien avec Myriam Suchet.
4. Le dé à quatre faces est fréquemment employé dans les jeux de rôle et tout aussi adapté au lancement de D. Voici les recommandations de Wikipédia : « Ce type de dé ne roulant pas facilement, il est simplement jeté en l'air. Contrairement aux autres dés, le résultat n'est pas donné par la face supérieure. Un dé à quatre faces possède trois nombres sur chaque face ; lorsque le dé repose sur une surface plane après un jet, un seul des trois nombres est vertical, le même sur les trois faces visibles, c'est le résultat du lancer. »
5. Des dés virtuels sont disponibles sur <http://de.virtuworld.net/?cotes=4>.  
Si vous n'aimez vraiment pas les jeux de dés et préférez les livres dont vous êtes le héros, vous pouvez choisir votre sous-partie selon le questionnaire suivant :
  - si vous avez apprécié le travail texte-image et voulez en savoir plus, continuez en A1 ;
  - si vous préférez la logique allez en B2 ;
  - si la dimension temporelle vous intéresse particulièrement, allez en C3 ;
  - si vous aimez les modèles mathématiques, rendez-vous en D4 (fin de la bataille navale).
6. Nous le démontrons ci-dessous à partir du texte, mais la logique pourrait aussi être de recourir ici à la philosophie. Marsile d'Inghen (élève de Jean Buridan mort en 1396) a proposé de résoudre la question des « non existants » en supposant une autre dimension du temps (De Libéra, 2002 : 103) : « Il y a donc pour lui cinq – et non pas seulement quatre – classes d'objets, ou, comme on dit, cinq "différences" » (*differentiae*) ou "dimensions du temps" : le présent, le passé, le futur, le possible, et l'impossible. La Chimère – "animal composé de la tête d'un lion, du ventre d'une chèvre, de la queue d'un dragon, et ainsi de suite" – habite donc la "cinquième dimension du temps". L'expression est surprenante. Elle est employée par Jean Mair, quand il résume la position de Marsile, devenue à l'époque, i.e., dans les années 1500, position standard ("communis") à Paris. Que le possible soit la quatrième différence ou dimension (ou détermination) du temps passe encore ; que l'imaginaire ou l'imaginable impossible en soit la cinquième déconcerte. »
7. Si vous êtes en mesure de compléter cette section sur les problèmes NP complets, merci de prolonger la piste en complétant le document partagé à l'adresse : <http://piratepad.net/JC7GAfFesc>
8. (Re) voici l'adresse du document partagé : <http://piratepad.net/JC7GAfFesc>

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus de départ

CANTY, Daniel (2010), *A1*, Montréal, Obx Labs.

CANTY, Daniel, *A1*, [en ligne]. URL : <http://www.ay-one.net/> [Site consulté le 9 octobre 2015].

### Références secondaires

BARTHES, Roland (1984), « De l'œuvre au texte », dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil (Points), p. 71-80.

BÉNICHOU, Anne (2010), *Ouvrir le document. Enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*, Paris, Presses du réel.

BERTHIER, Denis (2005), « Virtuel », dans *Dictionnaire international des termes littéraires*, Paris, Éditions Jean-Marie Grassin, [en ligne]. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00005477> [Site consulté le 3 février 2017].

BRAULT, Jacques, et Robert MELANÇON (1993), *Au petit matin*, Montréal, L'Hexagone.

CAÏRA, Olivier (2011), *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris, Éditions de l'EHESS (En temps & lieux).

CANTY, Daniel (2011), *Wigrum*, Montréal, La Peuplade.

CANTY, Daniel (2014), « *B pour Buckyball*, un projet de Daniel Canty et Stéphane Poirier avec Studio Feed. Texte de présentation », dans *B pour Buckyball*, Montréal, [en ligne]. URL : [http://www.cca.qc.ca/abc\\_pdfs/39-CantyPoirier.pdf](http://www.cca.qc.ca/abc_pdfs/39-CantyPoirier.pdf) (document maintenant indisponible).

CANTY, Daniel (2014b), « Dans la galerie : Daniel Canty — Bucky Ball », dans *Artexte*, [en ligne]. URL : <http://artexte.ca/daniel-canty-bucky-ball/lang/fr/> [Site consulté le 9 octobre 2015].

DE LIBÉRA, Alain (2002), *La référence vide. Théories de la proposition*, Paris, Presses universitaires de France.

FAURY, Mélodie (s.d.), « Catégorie : pratiques de recherches numériques », dans *L'infusoir*, [en ligne]. URL : <http://infusoir.hypotheses.org/category/billets-thematiques/pratiques-de-recherche-numeriques> [Site consulté le 3 février 2017].

FAURY, Mélodie (2011), « À travers champs — Sciences sociales 2.0 », dans *L'infusoir* (19 novembre), [en ligne]. URL : <http://infusoir.hypotheses.org/1878> [Site consulté le 3 février 2017].

HUBIER, Sébastien (2004), *Le roman des quêtes de l'écrivain (1890-1925)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon.

LAVOCAT, Françoise (2009), « L'œuvre littéraire est-elle un monde possible ? », dans *Fabula*, [en ligne]. URL : [http://www.fabula.org/atelier.php?L%27oeuvre\\_litt%26acute%3Braire\\_est-elle\\_un\\_monde\\_possible%3F-\\_edn44](http://www.fabula.org/atelier.php?L%27oeuvre_litt%26acute%3Braire_est-elle_un_monde_possible%3F-_edn44) [Site consulté le 9 octobre 2015].

LUPASCO, Stéphane (1951), *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*, Paris, Hermann.

NEXTTEXT, [en ligne]. URL : <http://nexttext.net/> [Site consulté le 9 octobre 2015].

OBX LABS (2001), [en ligne]. URL : <http://www.obxlabs.net/> [Site consulté le 9 octobre 2015].

POIRIER, Stéphane, *Stéphane Poirier illustration*, [en ligne]. URL : <http://sproirier.com/> [Site consulté le 9 octobre 2015].

RINCK, Fanny (2004), « Écrire au nom de la science et de sa discipline : les figures de l'auteur dans l'article en sciences humaines », dans *LASELDI (Laboratoire de sémiolinguistique, informatique, didactique)*, Université de Franche-Comté, [en ligne]. URL : [http://elliadd.univ-fcomte.fr/archives\\_laseldi/document/colloque/sciences\\_ecriture/documents/preactes/Rinck.I](http://elliadd.univ-fcomte.fr/archives_laseldi/document/colloque/sciences_ecriture/documents/preactes/Rinck.I) [Site consulté le 9 octobre 2015].

SCHAEFFER, Jean-Marie (2002), « De l'imagination à la fiction », dans *Vox poetica*, [en ligne]. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html> [Site consulté le 9 octobre 2015].

SUCHET, Daniel (2013), « L'actu des sciences – juin 2013 », dans *Actusf.com*, [en ligne]. URL : <http://www.actusf.com/spip/L-actu-des-sciences-Juin-2013.html> [Site consulté le 9 octobre 2015].

## NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

**Charline Pluvinet** est maître de conférences en littérature comparée à l'Université Rennes 2 et membre du CELLAM – Groupe Phi. Ses travaux portent sur les représentations de l'auteur dans la fiction romanesque, la mise en scène de soi, l'interrogation des postures ainsi que de l'autorité de l'auteur. Elle a publié sa thèse aux Presses universitaires de Rennes en 2012, dans la collection Interférences, sous le titre *Fictions en quête d'auteur*.

**Myriam Suchet** est maître de conférences en littératures francophones à la Sorbonne nouvelle-Paris 3, où elle dirige le Centre d'études québécoises (UMR Thalim). Elle a mené une thèse de littérature comparée et traductologie entre les universités Lille 3 et Concordia (Montréal). Son dernier ouvrage, *Indiscipline ! Tentative d'université à l'usage des littégraphistes, artistechniciens et autres philopraticiens* a paru en août 2017 chez Nota Bene, Montréal, et lance la nouvelle

collection « indisciplinée ». *L'imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues* paru en 2014 chez Classiques Garnier (Paris). Une étape antérieure avait paru aux Archives contemporaines en 2009 : *Outils pour une traduction postcoloniale*. D'autres articles sont accessibles en ligne dans les revues *Cousins de personne*, *Quaderna* et *LHT* – dossier « La langue française n'existe pas », coordonné avec Samia Kassab.

---

#### POUR CITER CET ARTICLE :

Charline Pluvinet et Myriam Suchet (2017), « *A1* de Daniel Canty : une (nouvelle) aventure de lecture . ou comment manier les outils du « méta » dans une perspective cantyque », dans *temps zéro*, n° 11 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1507> [Site consulté le 31 mars 2017].

## RÉSUMÉ

Coécrit à l'intersection de nos travaux sur l'hétérolinguisme et l'hétéronymie, cet article explore les pistes ouvertes par la mise en scène de la figure « D » dans *A1* de Daniel Canty. Cryptonyme de l'auteur, dérivation d'un ABCD, génération typographique du texte ? L'ouverture des possibles interprétatifs nous invite à rejouer (avec) le texte en lui empruntant son protocole de fonctionnement, résolument ludique et relativement vertigineux... Si vous avez aussi envie d'expérimenter la fiction d'auteur comme une aventure des sens et de la pensée hors cadre, venez jeter un œil et lancer le... dé!

*We co-wrote this essay at the junction of our respective researches on heterolingualism and heteronymy. It explores the avenues opened up by the staging of "D" in Daniel Canty's A1. Should we consider this figure as a cryptonym for the author, the derivation of an ABC, or a typographical generation of the text itself? To what extent can we follow, within our scientific framework, the text's vertiginous game? If you are also eager to experiment the fictionalized author as an adventure and a way to think out of the box, give it a try and roll the "D"-ice!*