



Fondement pour des architectures potentielles du texte numérique

Léa Fauquembergue

► To cite this version:

Léa Fauquembergue. Fondement pour des architectures potentielles du texte numérique. Art et histoire de l'art. 2013. dumas-00933584

HAL Id: dumas-00933584

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00933584>

Submitted on 20 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FONDEMENTS POUR
DES ARCHITECTURES POTENTIELLES
DU TEXTE NUMÉRIQUE

Master 2 Recherche
Design, Médias, Technologies
Option Design et Environnements

Recherches dirigées par Pierre-Damien Huyghe

Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne
UFR 04
Arts plastiques & Sciences de l'art

Léa Fauquembergue
2012/2013

Ce travail s'articule dans la pensée du passage d'un mode de la culture livresque à des modes de la culture numérique en questionnant les bouleversements dans le régime du texte et de l'écrit. Il s'agit avant tout de penser en terme spatial les expériences d'écriture et de lecture modalisées par la technologie numérique.

► littérature numérique
espace d'écriture
texte numérique
unité textuelle
architecture de l'écrit

Fondements pour des architectures potentielles du texte numérique

Présenter les architectures de l'écrit
déterminées par le passage
d'un mode de la culture livresque
à des modes de la culture numérique.

AVERTISSEMENT

Ce mémoire est le fruit du travail engagé cette année au travers des différents séminaires du Master 2 Design, Médias, Technologies. Les enrichissements et enjeux tirés de ces séminaires ne font pas l'objet d'un traitement spécifique en annexe mais sont investis de manière dilatée dans l'intégralité de l'écriture du mémoire.

J'attire votre attention sur le fait que la version imprimée du mémoire est celle de référence. L'exemplaire numérique ne peut en aucun cas laisser transparaître toute la subtilité graphique mise en jeu dans l'exemplaire papier. L'inscription de ce travail sur format numérique reste néanmoins essentielle à l'égard du champ de travail abordé et des questions et problématiques soulevées dans le mémoire.

S O M M A E R I A

p.13

Introduction

p.15

Qu'est ce que le numérique fait à l'architecture du texte ?

p.17

Des espaces d'écriture

p.17

La page, horizon du livre

p.18

Des noirs et des blancs

p.25

Mettre en texte

p.34

Des parcours

p.34

Segmentation et petite signalétique

p.47

Ménager des circulations

p.49

Linéarité et tabularité

p.55

Considérations de volume

p.55

Une surface profonde

p.57

Les conditions du lire et de l'écrire

p.61

Que se passe-t-il dans la culture de l'écrit si l'objet n'y est plus déterminant ?

p.63

La question du support

p.63

Des écrans

p.70

La tâche des designers

p.78

La déterritorialisation du texte

p.78

Le lieu de l'écrit

p.79

Le virtuel s'actualise

p.83

Le rendu public

p.87

Le numérique est-il une technologie qui disperse l'auteur ?

p.89

Coopération narrative

p.89

Écritures participatives

p.94

Modalités d'inclusion du lecteur

p.99

La mort de l'auteur ?

p.99

Un nouveau contrat de lecture

p.102

L'anéantissement de la figure

p.107

Conclusion

p.108

Bibliographie

p.110

Sitographie

S 2
O E
M R
M I
A

Ce second sommaire constitue
un autre cheminement possible
dans le texte du mémoire.

Ce dernier se doit inévitablement
d'intégrer un régime de lecture continu,
puisqu'il permet de faire la monstration
d'une recherche et d'un savoir.
Cependant, dans le champ et l'axe de travail
qui nous concerne, c'est à dire présenter
les architectures du texte numérique,
il n'était pas pensable d'omettre
une seconde visibilité de l'architecture du mémoire
se constituant non pas comme linéaire,
mais comme tabulaire.

Ce second sommaire met donc en avant
une autre manière de circuler dans le texte
sur le mode de la cartographie, de l'indexation
et de l'association d'idée,
faisant ainsi émerger des liens, des plis,
des réseaux et des reliefs inédits.

p.63
Des écrans

p.18
Des noirs
et des blancs

p.25
Mettre en texte

p.17
La page,
horizon du livre

p.17
Des espaces d'écriture

p.55
Une surface profonde

p.55
Considérations
de volume

p.57
Les conditions du lire
et de l'écrire

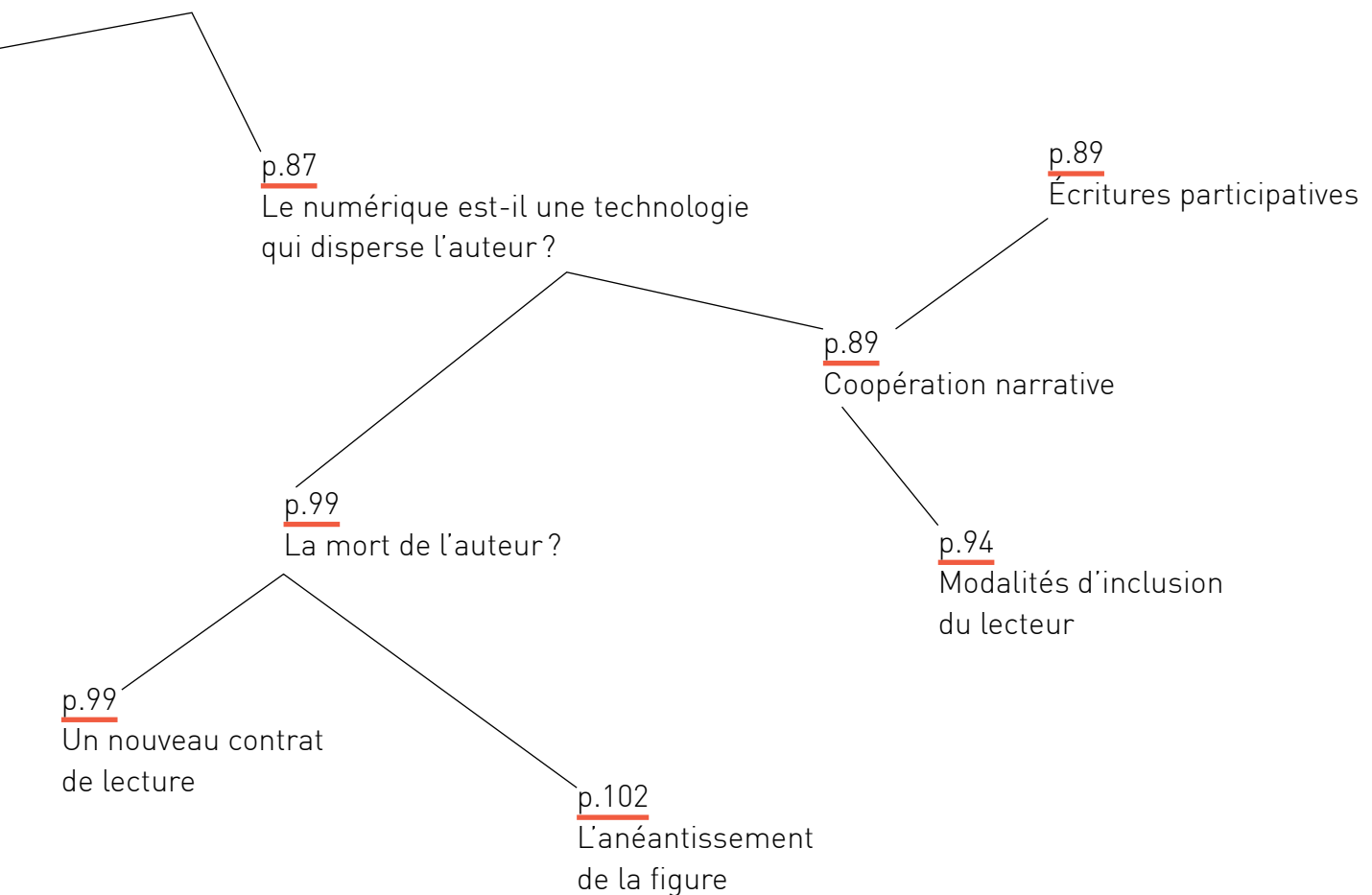
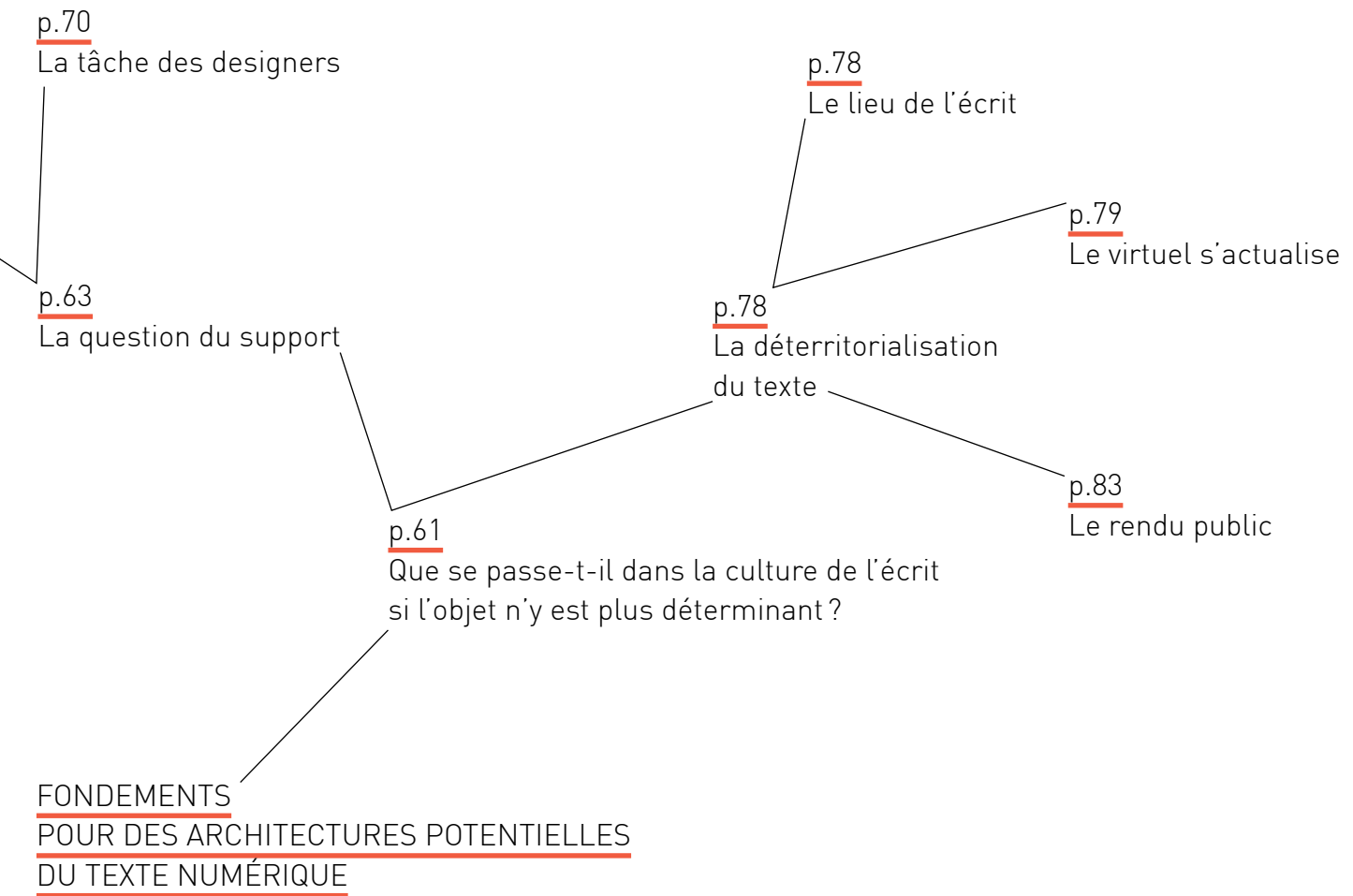
p.15
Qu'est ce que le numérique
fait à l'architecture du texte ?

p.49
Linéarité
et tabularité

p.34
Des parcours

p.34
Segmentation
et petite signalétique

p.47
Ménager
des circulations



INTRODUCTION

Le leitmotiv du travail de Master de cette année s'inscrit dans la volonté et l'attachement à travailler sur des fonctions modernisées ou en passe de le devenir. Ainsi en est-il de l'écriture et de la lecture. Le mouvement général de la révolution numérique touche désormais ces deux expériences. On aurait pu croire que l'avènement des technologies numériques ne concernerait que les seuls domaines scientifiques et techniques, Et pourtant cela va jusqu'à bousculer l'ensemble des médias culturels. La mutation qui s'inscrit aujourd'hui modifie profondément la nature du texte, ce même matériau, si fragile et précieux, qui structure le rapport de l'homme à soi et au monde. Une telle révolution est presque semblable à celle que la naissance de l'imprimerie moderne a fait subir à l'industrie du texte en Europe ; la galaxie Gutenberg laisse place à la galaxie numérique. Il s'agit ici de s'intéresser plus aux textes littéraires et à la littérature en général, plutôt qu'à l'ensemble des textes numériques, regroupant bien des types d'écrit. Le passage à des modes de la culture numérique pose des problèmes majeurs quant à la littérature et à ses conditions de possibilité, dans la volonté de dissoudre la forme livre, celle qui précisément a vu et permis la naissance d'un genre, le roman. Notons qu'il s'agit bien de questionner la littérature numérique et les expériences d'écriture et de lecture qu'elle génère, non pas la littérature numérisée qui ne fait état que d'une transposition en direction d'un nouveau support.

Ce matériau sensible qu'est le texte est ici traité de manière spatiale. Aussi est-il possible de penser le texte comme une architecture, déjà par son inscription sur un espace donné et ensuite dans sa structure même, disposant d'accès et d'itinéraires, d'une signalétique qui lui est propre (numérotation, notes de bas de page, table des matières, organisation en chapitres et paragraphes). Travailler à une présentation des nouvelles architectures de l'écrit est d'autant plus important que les différents acteurs de la culture numérique n'ont pas pris l'entière mesure des problèmes épistémologiques que pose cette nouvelle textualité. Présenter les architectures de l'écriture et de la lecture, c'est avant tout les donner à voir sans voile ni masque à l'heure où la technologie numérique se fait adopter sourdement, sans se donner à voir pour ce qu'elle est. Un tel travail de présentation revient donc à légender, nommer, désigner ces objets et espaces d'écriture et de lecture en accord avec les spécificités des médias numériques. Il s'agira également de former les architectures littéraires liées au passage d'un mode de la culture livresque à des modes de la culture numérique, c'est-à-dire, les mettre au présent. De telles propositions architecturées seront toujours potentielles et se devront de questionner la manière dont on peut mettre au travail le matériau textuel de manière spatiale. Rappelons que l'usage qui est ici fait de la potentialité se rapporte moins à l'usage courant du terme qu'à la définition qu'en donne Raymond Queneau, rappelée par Jean Lescure dans sa « Petite histoire de l'Oulipo »¹ :

Le mot "potentiel" porte sur la nature même de la littérature, c'est-à-dire qu'au fond, il s'agit peut-être moins de littérature proprement dite que de fournir des formes au bon usage qu'on peut faire de la littérature.

Ainsi, dans le champ du texte numérique, les architectures que nous qualifions ici de potentielles se rapportent à la recherche prospective de ces formes et structures nouvelles qui vont permettre l'adoption de la technique, de la technologie numérique comme puissance d'écriture. Ce sont les différents fondements servant d'appui à cette démarche qui seront exposés dans le travail théorique qui suit. Il s'agira d'abord de questionner ce que le numérique peut faire aux architectures de l'écrit. Les interrogations quant au format et au médium, c'est-à-dire ce qu'il se passe dans la culture de l'écrit si l'objet n'y est plus déterminant, donneront matière à une seconde réflexion. Il s'agira enfin de se demander si le numérique est une technologie qui disperse l'auteur. Ces différentes réflexions synthétiseront des questions de finalité et de méthode, c'est-à-dire le quoi et le comment faire, mais s'attacheront aussi à exposer la manière dont le design peut mettre au travail le matériau textuel.

1 *La littérature potentielle*, Idées/Gallimard, 1973, p.38.

10

QU'EST CE QUE LE NUMÉRIQUE
FAIT À L'ARCHITECTURE DU TEXTE ?



Des espaces d'écriture

LA PAGE, HORIZON DU LIVRE

Quand Georges Perec¹ écrit sur l'espace, ou plutôt sur les espaces, c'est tout naturellement qu'il commence par celui de la page :

J'écris : je trace des mots sur une page. Lettre à lettre, un texte se forme, s'affirme, s'affermit, se fixe, se fige : une ligne assez strictement horizontale se dépose sur la feuille blanche, noircit l'espace vierge, lui donne un sens, le vectorise : de gauche à droite de haut en bas. Avant, il n'y avait rien, ou presque rien ; après, il n'y a pas grand-chose, quelques signes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et en bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso.

L'écrit n'a pas toujours été lié à une culture livresque, puisqu'il s'est successivement inscrit sur différents supports, de la tablette d'argile aux rouleaux de papyrus (ou volumen). Cet objet en volume qu'est le livre est avant tout un dispositif d'écriture, une forme formante qui est moins liée à son papier et à son encre qu'à sa mise en forme : ce qu'introduit le livre dans l'économie du texte, c'est la notion de page. La pagina latine désignait tout d'abord une colonne de texte de six à huit centimètres de largeur dans le rouleau, puis, dès l'avènement du codex, devint une unité normée avec les feuillets pliés successivement en deux puis en quatre et enfin reliés, correspondant ainsi à notre notion moderne de page. Le texte est cir-

¹ Georges Pérec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974/2000, p. 21-22.

conscrit dans cet espace normé s'organisant en pages et doubles pages, et valant unité de référence dans une culture livresque de l'imprimé. La page est comme un cadre, un champ délimité par une frontière fixe, clos et stable, labouré de mots et de phrases. Ce territoire enfermé dans le blanc des marges, avant tout caractérisé par sa finitude, est l'élément structurel du livre, sa colonne vertébrale par lequel le texte va assumer un ordre défini. Les pages sont compilées, superposées les unes aux autres, donnant naissance à un ordre séquentiel permettant une lecture par contiguïté. L'ordre séquentiel des pages, soutenu par la numérotation, déploie avec le fil du texte un horizon de sens et d'attente pour le lecteur, qui, par convention, trouvera page après page la suite du texte qu'il est en train de lire. Physiologiquement, l'activité de lecture renvoie au décodage de graphèmes et à l'interprétation des signes en mots, phrases, paragraphes qui vont structurer un contexte de réception. Un tel contexte cognitif va être mis en mémoire de manière à mettre en relation le contenu de chacune des pages. Ainsi, en tournant chaque page, le lecteur est assuré de trouver la suite du texte qu'il est en train de parcourir.

DES NOIRS ET DES BLANCS

La lecture est une activité créatrice de sens par le décodage de signes appelés graphèmes. Une telle opération implique un traitement spécifique de l'information graphique selon deux modes de représentation : l'espace graphique linguistique d'une part, et l'espace graphique figuratif d'autre part. Dans ces deux modes de représentation, l'œil du lecteur circule sur cet espace graphique qui est la page, dans lequel sont répartis des éléments graphiques en deux dimensions. Cependant, la discrimination de ces mêmes éléments graphiques s'effectue différemment. Dans le premier cas, le lecteur travaille à la perception et à l'interprétation des signes en forme de message. Dans le deuxième cas, l'attention du lecteur est portée sur le visuel, l'image que produit le texte une fois mis en scène. Choix de la police de caractère, des corps et des graisses, de l'espacement entre les mots, de l'interlignage et des césures : tous ces procédés visent à faciliter l'acte de lecture et les processus cognitifs qui y sont mis en jeu, par l'organisation et la mise en forme du matériau textuel. Loin d'être laissées au hasard, de telles opérations relatives à l'habillage du texte sont tout à fait décisives ; et ce n'est pas là l'unique affaire du designer, du graphiste ou du typographe. L'écrivain prête à la mise en forme de son texte une attention toute particulière, à l'image de Paul Valéry, comme le

relève Charles Peignot¹, fondateur de caractères :

... Croyez-moi, Paul Valéry, regardant les caractères, les jugeait plus ou moins lisibles et considérait que leurs dessins créaient autour de son message un climat susceptible de lui être favorable ou non.

En effet, à la lecture de *Les deux vertus d'un livre*², nous ne pouvons que remarquer l'intérêt et la sensibilité de Paul Valéry pour l'image que produit le texte. La lecture de cet extrait permet aussi d'éclairer la discrimination entre les deux espaces d'interprétation graphique décrits précédemment :

... Si j'ouvre un livre, le livre offre à mes yeux deux manières bien différentes de s'intéresser à lui. Il leur propose l'alternative de deux usages de leurs fonctions. Il peut leur suggérer de s'engager dans un mouvement régulier qui se communique et se poursuit de mot à mot le long d'une ligne, renaît à la ligne suivante, après un bon qui ne compte pas, et provoque dans son progrès une quantité de réactions mentales successives dont l'effet commun est de détruire à chaque instant la perception visuelle des signes, pour lui substituer des souvenirs et des combinaisons de souvenirs. [...] Mais à côté et à part de la lecture même, existe et subsiste l'aspect d'ensemble de toute chose écrite. Une page est une image. Elle donne l'impression totale, présente un bloc ou un système de bloc et de strates, de noirs et de blancs, une tache de figure et d'intensité plus ou moins heureuses. Cette deuxième manière de voir, non plus successive et linéaire et progressive comme la lecture, mais immédiate et simultanée, permet de rapprocher la typographie de l'architecture.

On peut donc distinguer deux modes d'accès au texte, l'un sémantique, l'autre visuel. L'organisation visuelle du texte en différents blocs, strates de noirs et de blancs, est une opération qui se concrétise déjà dans le processus d'écriture.

Ecrire, c'est avant tout remplir de mots et de signes un espace vide, bâtir un texte en un lieu donné (selon des méthodes explicites), une page vierge et blanche dans le cas du livre. L'écrivain pose sa plume en haut à gauche de la page, puis, dans un mouvement régulier, continue de noircir l'espace disponible selon une grille de composition héritée de l'invention du codex. C'est cette grille de composition que Mallarmé va éclater dans un coup de dés jamais n'abolira le hasard en déconstruisant la trame du texte. Il est d'ailleurs intéressant de noter que l'étymologie latine du texte, *textus*, désigne littéralement ce qui est tramé, tissé. Cela suppose donc le jeu sur un même plan de plusieurs fils donnés qui vont créer une texture. Et c'est précisément cette texture, cet enlacement de mots

1 Charles Peignot, « Préface », dans *De Plomb, d'encre et de lumière*, Centre d'étude et de recherche typographique, Paris, Imprimerie nationale, 1982, p. 11.

2 Paul Valéry, « Les deux vertus d'un livre », dans *Pièces sur l'art, Œuvres II*, Éditions Gallimard, 1960, p. 1246-1247.

et de phrases que Mallarmé déconstruit. Du fait de la hiérarchie induite par le choix des différents corps et graisses, de la mise en majuscule, les groupes de mots dispersés dans l'espace de la page peuvent être lu chacun de manière autonome ou bien être associés l'un à l'autre de manière à composer un régime de lecture continu [FIGURE 1.1]. Cependant, l'intérêt du poème qui nous est livré réside plus dans la qualité d'espace qui nous est proposée que dans cet éclatement. Alors que la lecture tend à être fondée sur l'oubli de l'espace, Mallarmé rend lisible ces espaces blancs qui rendent la lecture possible, qui la permettent et la facilite. Il nous livre ici une réflexion ontologique sur ce qu'est l'écriture : l'art de poser des blancs. Comme l'explique Anne-Marie Christin, le propos est avant tout de « troubler la donne en annonçant des vides. La volonté d'innovation qui est à l'origine du Coup de dés n'était pas de changer la langue, mais d'exploiter autrement l'espace occupé jusque-là en son seul "milieu" par les poèmes. [...] Telle est l'unique "nouveau" qu'il revendique : "un espacement de la lecture". "Les 'blancs', en effet, insiste-t-il, assument l'importance, frappent d'abord »¹. En exposant les espaces vides, considérés comme autant de silences et d'interstices, Mallarmé touche les limites du langage en écrivant ce qui ne peut être dit.

Dans les espaces vides se découpe la forme, ou ici les mots. Finalement, en architecture comme en design graphique, « l'art ne réside pas dans les matériaux, mais dans les espaces intermédiaires »², selon la formule d'Adrien Frutiger, typographe. Le texte est un espace de lutte entre les blancs et les noirs, dans une esthétique de la forme et de la contre forme. C'est exactement ce que donne à voir le travail de l'artiste plasticien Marcel Broodthaers [FIGURE 1.2] qui s'approprie le texte de Mallarmé en substituant aux caractères des blocs noirs de même dimension. Plus que simplement exhiber la structure du texte, il reprend et pousse à son paroxysme la démarche de Mallarmé de composer avec les noirs et les blancs, de donner à voir ces espaces vides où, finalement, il ne se passe pas rien. Une telle opération met en valeur le gris typographique, c'est-à-dire l'impression produite sur l'œil par la vision générale du texte, résultat optique de la juxtaposition des signes noirs sur le fond blanc. à première vue non quantifiable, il est pourtant possible de mesurer la valeur du gris typographique, comme le fait Caroline Fabès en analysant scientifiquement la surface occupée par le blanc et le noir des lettres. En questionnant la surface occupée par la lettre, et, plus globalement, par le texte dans la page, elle propose la notion de « superficie typographique » [FIGURES 1.3, 1.4 & 1.5]. La superficie typographique du Coup de Dés ne vaut que dans l'unité formelle que représente la page. Le poète explique lui-même dans la préface de son ouvrage³ :

⋮ L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui men-

1 Anne-Marie Christin, *L'image ou la déraison graphique*, Flammarion, 1995, p. 114.

2 Adrian Frutiger, *L'homme et ses signes*, Atelier Perrousseaux, 2004, p. 148.

3 Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », *La Nouvelle Revue Française*, 1914.

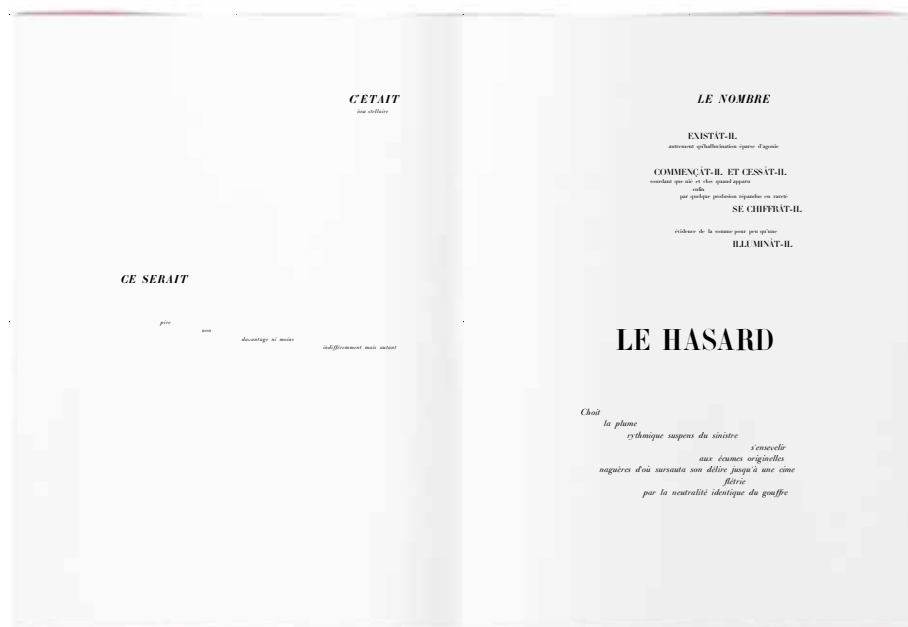


FIGURE 1.1

► Planche extraite de
Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard.
 Stéphane Mallarmé.

Composé en caractères Didot
 pour le projet d'édition Vollard de 1897.
 Restitué par Michel Pierson & Ptyx en 2002
 à partir des photographies
 des épreuves conservées à la BNF,
 en tenant compte des corrections
 ou vœux manuscrits de l'auteur.



FIGURE 1.2

► Marcel Broodthaers,
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.

Édition d'après le poème
de Stéphane Mallarmé,
90 exemplaires sur papier
mécánographique transparent,
1969.

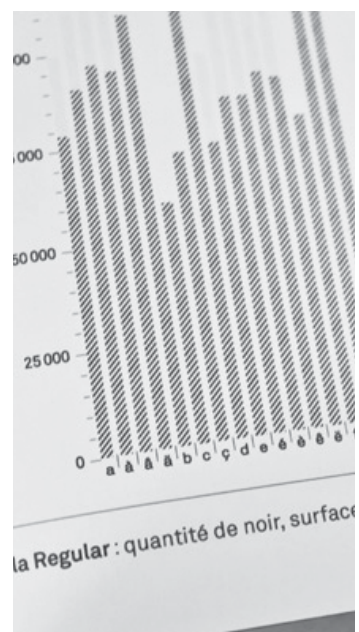


FIGURE 1.3

► Caroline Fabès,
Superficie typographique.

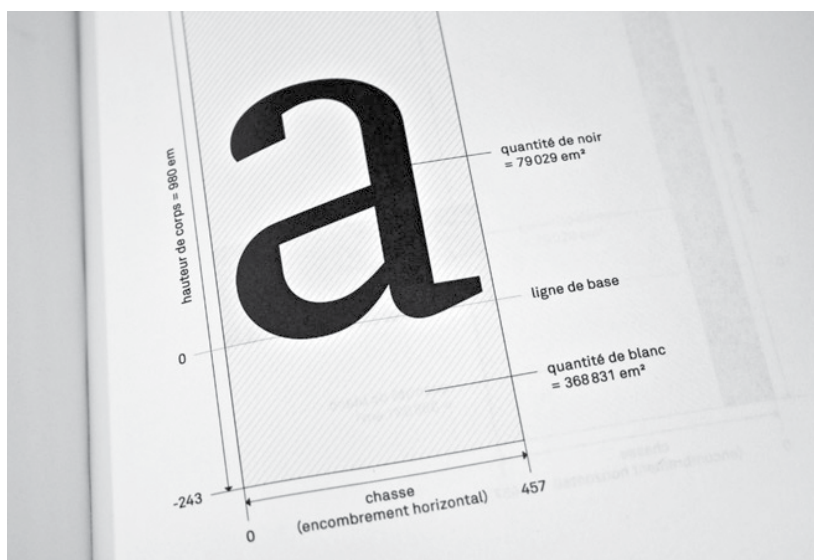


FIGURE 1.4

► Caroline Fabès,
Superficie typographique,
projet de recherche,
2010, laser printing,
15,5 x 23 cm, 184 pages.

De l'échelle de la lettre à celle du livre,
cette étude propose d'analyser
scientifiquement
la surface occupée par
le blanc et le noir d'une lettre
afin de mesurer la valeur
du gris typographique.





FIGURE 1.5

► Caroline Fabès,
Superficie typographique.

talement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite.

Cependant, avec le texte numérique, cette unité semble compromise. La page fait-elle toujours référence, et doit-elle toujours faire référence ? Si la page n'est plus l'unique horizon et espace d'écriture, que se passe-t-il alors pour le poème de Mallarmé, composé dans et pour la « Page » ?

METTRE EN TEXTE

La notion de page est l'un des problèmes épistémologiques majeurs que pose la textualité numérique. Loin de s'attacher à l'exploitation des spécificités et possibilités qu'offre ce nouveau médium, la technologie numérique se fait adopter de manière sourde, sans se donner réellement à voir, en empruntant les épistémè de l'écrit imprimé. En témoigne l'empâtement de vocabulaire dont nous faisons usage de manière erronée mais néanmoins courante : e-book, livre numérique, livre électronique. L'expression « livre numérique » nous livre d'ailleurs une parfaite oxymore ; comment un livre peut-il être numérique alors qu'il s'agit précisément d'un objet lié à la tradition de l'imprimé. Un tel paradoxe nous éclaire néanmoins sur la consistance de ce qu'est le « livre numérique », puisque ce dernier, si tant est que l'on puisse le nommer de cette manière se pare des allures du livre imprimé. C'est probablement par commodité d'usage que la culture numérique organise, dans un mimétisme total, un fac-similé du livre. On nous propose une superposition de pages que l'on peut tourner, offrant même l'illusion du bruit du papier. La technologie numérique tente de s'imposer dans la culture de l'écrit de manière fallacieuse. Ce problème relatif à l'adoption des techniques n'est pas propre à la question du texte, ni même au passage d'un mode de la culture livresque à des modes de la culture numérique. Il est transférable dans des problématiques liées à la production d'objets. Lors des grandes expositions universelles de la seconde moitié du XIX^e siècle, les produits de l'industrie étaient présentés au public comme des reproductions mécaniques de produits artisanaux. Andrea Branzi¹ constate alors un artisanat dévasté « par la concurrence commerciale des produits industrialisés, et par le pillage vulgaire de ses modèles

1 Andrea Branzi, *La Casa Calda*, Paris, L'équerre, 1985, p. 12.

formels». Une telle configuration laisse penser qu'il se joue la même chose avec l'avènement du texte numérique : il y a usurpation des modèles formels en usage depuis des siècles.

La page, forme stable et socialement établie, fait partie de ces modèles formels, et vaut encore comme unité normée des dispositifs d'affichage. L'immobilisme de ces derniers est d'autant plus flagrant concernant la page de format A4. L'espace de cette feuille de papier vaut modèle réglementaire international, en usage dans toutes les administrations, y compris celle de l'université, puisque celle-ci requiert justement le dépôt des mémoires dans ce format. Le blanc ou l'espace disponible de cette feuille est d'ailleurs parfaitement quantifié de manière à correspondre au standard, puisqu'il mesure exactement 623,7 cm². C'est cet espace de 623,7 cm² qui est réinvesti dans nos logiciels de traitement de texte : la disposition d'affichage qui nous est proposée par défaut est celle de la page A4, nommée par ailleurs « mode page ». Ce simulacre de page, à valeur tantôt métaphorique, tantôt indiciel, nous donne à voir ce que nous aurions en main suite à une éventuelle impression. Ainsi faut-il basculer en « affichage web » pour rompre réellement avec les codes du texte imprimé. Alors les marges et indices de dimensions disparaissent. Dès ce moment, l'acte d'écriture se déroule différemment. François Bon, écrivain particulièrement sensible aux questions du livre et du numérique, parle même de la nécessité d'« accorder son traitement de texte »¹ :

En musique, ce si beau moment où un musicien s'accorde. Mais pourquoi si peu d'utilisateurs, je le vérifie à chaque stage, à chaque cours, règlent-ils leur traitement de texte avant d'écrire ?

[...]La composition d'un texte sur une page se fait en fonction de sa destination : que ce soit votre imprimante de maison, votre iPad, ou le livre que proposera votre éditeur. Par défaut, vous êtes rangés dans la première catégorie : réglage sur format A4, caractère taille 12, exactement comme les anciennes machines à écrire, avec la feuille sur le rouleau. Alors entrez dans l'onglet " documents " et indiquez comme format la taille d'une page de livre et ses marges (il vous suffit de mesurer), ou bien la taille d'écran de votre liseuse ou tablette – de ce moment, on écrira autrement. Le déclic, ici, c'est qu'est déjà présent dans votre traitement de texte, sa destination supposée, et qu'elle prend pour norme la page photocopiée, le document de bureau. Or ceci ne nous concerne plus, depuis longtemps.

Orienté selon les dispositifs séculaires de l'imprimé, l'utilisateur est donc invité à visualiser le texte et à s'y déplacer dans une organisation verticale en pages. Cela peut sembler à juste titre fort étrange alors que nos écrans bénéficient, pour la plupart, d'une surface d'affichage horizontale. Qu'à cela ne tienne, les fenêtres d'affichage sont alors pourvues de flèches ou de barres de défilement, quasi systématiquement vers le bas et parfois vers la droite. La finitude de la page laisse

1 François Bon, *Après le livre*, Éditions du Seuil, 2011, p. 17-20.

place à la possibilité d'un défilement infini du texte dans la fenêtre. Alors que le défilement vertical n'est pas sans rappeler l'usage du rouleau ou volumen, la métaphore du codex est toujours bel et bien présente. Adobe Acrobat Reader nous propose avec les fichiers de format PDF une visualisation du document sous forme de double page, tout à fait symptomatique d'un attachement à une culture livresque.

Certaines fenêtres d'affichage sont également de dimensions fixes et proposent au lecteur de rafraîchir leur contenu par un clic. Ils se jouent alors quelque chose de tout à fait inédit ; chaque nouvelle page abolit la précédente. Le contact physique ou visuel avec les pages déjà lues est rompu, dans un mouvement chaque fois renouvelé. Andrew Piper l'explique en ces termes :

Le degré d'avancement dans le livre peut se mesurer grâce à l'ampleur variable des pages lues et à venir, comme autant de chemin parcouru ou à parcourir. Qu'y a-t-il après la page numérique ? Un abîme. Peu importe ce qu'indique le numéro de la page, nous n'avons aucun moyen de corroborer cet indice avec nos sens, ni aucune idée de là où nous en sommes dans notre lecture.¹

Effectivement, et contrairement au livre imprimé, l'affichage en fenêtres successives implique que le lecteur ne soit jamais certain de trouver la suite du texte qu'il était en train de lire lorsqu'il clique sur les boutons qui lui sont proposés. En plus de proposer une nouvelle manière d'accéder au texte pour le lecteur, le dispositif d'affichage en fenêtres introduit également de nouvelles possibilités d'écriture. Eastgate Systems s'en est notamment saisi en développant le logiciel d'écriture hypertextuelle Storyspace mis au point au MIT. Pour la première fois, les potentialités du médium sont pleinement réalisées, puisque le mode d'affichage qui est proposé à l'écrivain est organisé non pas en système de pages, mais autour de la notion d'espace d'écriture. Le détachement de la culture livresque est manifeste puisque l'approche de Storyspace n'est pas de donner une nouvelle forme à l'objet livre, mais justement d'explorer une nouvelle façon d'écrire et de lire, liée au passage au numérique. Ces espaces d'écriture qui nous sont proposés se matérialisent en fenêtres redimensionnables reliées entre elles par un réseau d'hyperliens [FIGURE 1.6] dont l'affichage se cristallise en différents modes : plan (outline view) [FIGURE 1.7], arborescence (treemap view) [FIGURE 1.8], cartographie (map view) [FIGURE 1.9] et organigramme (chart view). Ils comprennent chacun un encart dévolu au titre permettant de l'identifier, un espace pour écrire nommé « espace-texte », ainsi qu'un espace intérieur pouvant contenir d'autres

1 Traduit par nos soins de « Open books can be measured by the sliding scale of pages past and future, like steps, just off to the side of the page. What lies after the digital page ? An abyss. No matter what the page number says, we have no way to corroborate this evidence with our senses, no idea where we are while we read ». Andrew Piper, *Book was there, Reading in Electronic times*, The university of Chicago Press, 2012, p. 17.

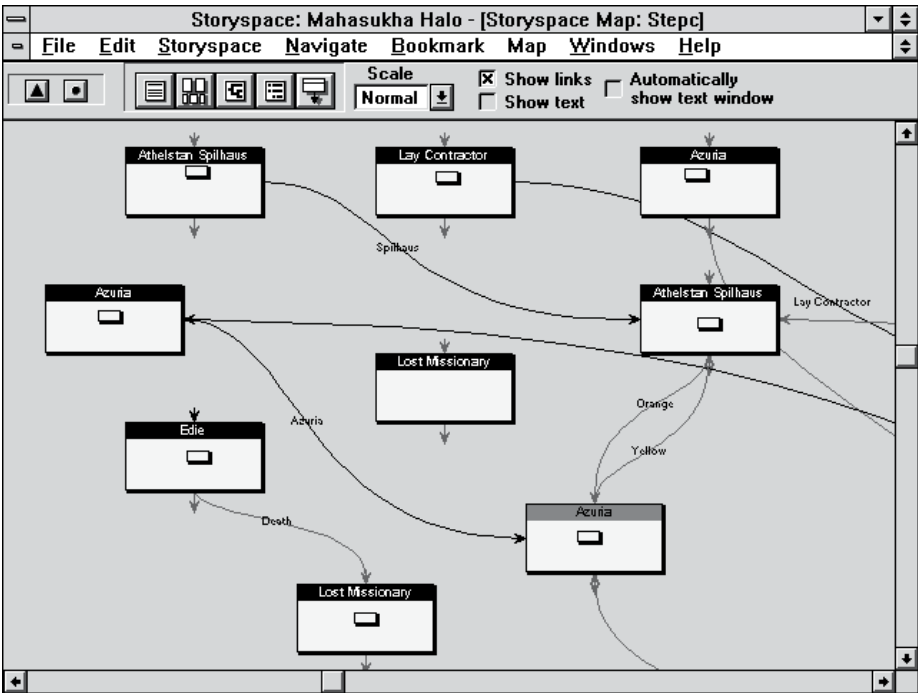
espaces d'écriture. Les différents espaces d'écriture ainsi interconnectés vont donner naissance à l'hypertexte, ce que l'on pourrait appeler l'au-delà du texte pour reprendre la distinction étymologique qu'établit le préfixe *hyper*. Informatiquement, l'hypertexte est défini comme étant un système contenant des nœuds liés entre eux par des hyperliens permettant de passer d'un nœud à l'autre. Dans le contexte qui nous intéresse, la notion de « nœud » est substituable à celle d'espace d'écriture ou d'unité textuelle, comme unité de construction de l'hypertexte. Ce dernier est donc avant tout une structure textuelle complexe, organisée sur le mode de réseau.

L'hypertexte est un type d'écrit organisé sur le mode du réseau, destiné et composé à l'écran, ayant comme cadre de multiples fenêtres d'affichage interconnectées. Succédant au travail de composition du texte, la mise en page influence de manière considérable les dispositifs d'affichage et les modes de visibilité de l'écrit en conditionnant la manière dont nous recevons le texte. Une telle mise en scène du texte et de son péri-texte (titres, chapitres, notes de bas de page...) reste néanmoins soumis aux antiques dispositions de la culture livresque, ou en tous cas d'une culture de l'imprimé. La mise en page désigne l'opération de disposition graphique d'un contenu informationnel dans un espace donné, terme vaste et générique, regroupant une diversité de supports, des fenêtres web aux feuilles de papier. Il semble pourtant difficile de s'obstiner à parler de « mise en page » quand cette même page n'est plus une unité formelle et structurelle pertinente ni même plausible. Ne serait-il pas plus convenable de parler de « mise en écran », ou, en tous cas, d'introduire des différenciations de supports, puisque dans sa définition, la « mise en page » prend en charge l'idée, d'un espace, d'un cadre de réception donné ? Ou peut-être vaut-il mieux plutôt parler de « mise en texte » pour désigner le statut auquel accède le texte une fois sa mise en forme effectuée. Le texte devient réellement texte dès lors qu'il est formé, mis en scène dans un espace donné où il accède à l'ordre du visuel. Présenter le texte, c'est avant tout le rendre présent. Nous utiliserons donc, par commodité, le terme de *mise en texte* pour désigner l'activité de mise en forme graphique du contour, en le substituant à celui de mise en page. Que deviendrait alors la mise en texte, ou la mise en écran du poème de Mallarmé, dès lors que la page n'est plus l'unité qui structure la mise en texte ? On pourrait imaginer un accès au texte par strates selon la ségrégation opérée entre les groupes de mots par l'utilisation des différentes graisses et des différents corps. On lirait donc d'abord dans l'espace du texte les mots mis en majuscules, puis, par un clic, on accéderait aux autres groupes de mots inscrits en filigrane.

Les tentatives de Storyspace avec le découpage en espaces-textes ainsi que l'approche de Mallarmé, ou d'autres poètes comme André du Bouchet, concernant la mise en ordre des mots relèvent d'un principe de segmentation dans la composition prouvant qu'il est possible d'écrire autrement que de manière purement et strictement livresque. L'art de l'écrivain, c'est de poser des coupes. C'est

FIGURE 1.6
► *Storyspace*,
Eastgate Systems.

Capture d'écran.



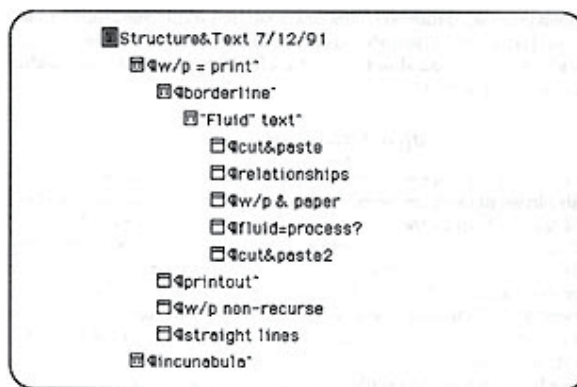


FIGURE 1.7

► Storyspace,
Eastgate Systems.

Capture d'écran,
outline view.

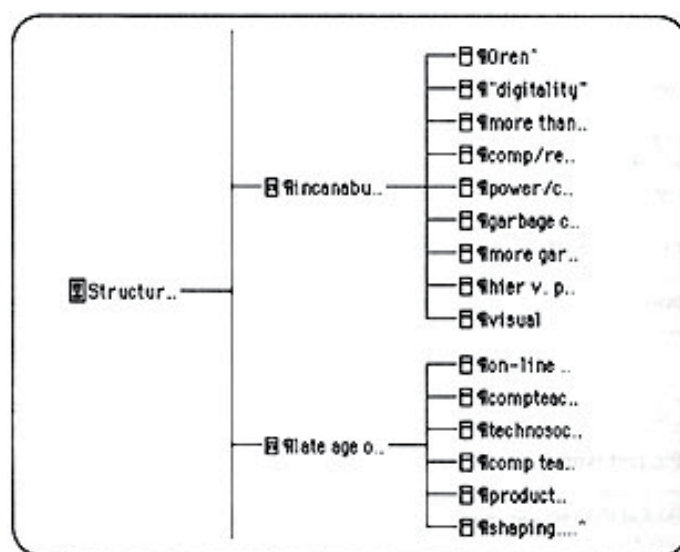


FIGURE 1.8

Storyspace,
Eastgate Systems.

Capture d'écran,
treemap view.

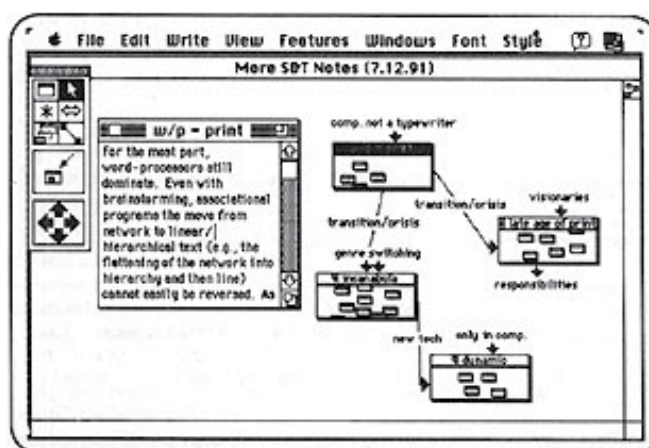


FIGURE 1.9
Storyspace,
 Eastgate Systems.
 Capture d'écran,
 network view.

précisément cette segmentation qui va induire un ou des parcours possibles pour le lecteur. Aussi est-il possible d'emprunter les épistémès de l'architecture pour analyser et interpréter l'espace de l'écrit en terme d'itinéraires et de circulations dans un espace donné.



Des parcours

SEGMENTATION ET PETITE SIGNALÉTIQUE

- Écriture fragmentée et procédurale :
pour une compilation des ruptures
dans la construction du texte

Le travail de l'écrivain est de délimiter des segments, de manière tout à fait étudiée, à la manière de la scansion des vers en poésie. Le livre est découpé en différents tomes et chapitres. L'hypertexte est découpé en lexies, groupes de mots ou groupes de phrases de dimensions variables. Cette nécessaire fragmentation de l'écrit semble néanmoins préalable à l'assemblage et l'unité de l'ensemble. Ainsi en est-il du texte comme du cinéma, dans l'utilisation de moyens de composition comme le montage. Les plans sont montés, les uns après les autres, de manière à créer une histoire, une trame narrative, une esthétique et un discours. Dans le cas du texte, la succession des divers chapitres et paragraphes va permettre le déploiement de cette même trame narrative en créant un horizon d'attente, pour reprendre la terminologie de Jauss liés à la théorie de la réception. Chaque paragraphe, chaque chapitre, ou chaque plan pour utiliser le langage cinématographique, structure un contexte de réception qui va conditionner la lecture et l'interprétation de l'unité textuelle suivante. Ces différentes articulations sont d'avance planifiées et font souvent l'objet de stratégies raffinées de la

Pour une géographie de l'acte d'écriture

Jack Kerouac,
Sur la route.

Ce roman a été écrit d'un seul jet en trois semaines sur un rouleau de papier de 36,50 mètres de long, dans de longues sessions de prose spontanée et enfiévrée. L'écrivain tapait son texte au kilomètre, sans aucune hiérarchie : ni chapitres, ni paragraphes, ni retours à la ligne. Le manuscrit a été dactylographié sur des feuilles de papier à calligraphie japonaise, collées bout à bout et non sur un rouleau de papier à télétype.

Georges Pérec

L'oeuvre de Georges Pérec s'articule majoritairement autour de l'analyse du quotidien. Aussi, les textes de Pérec sont rongés de listes, autant dans leur version finale que dans leur version préparatoire.

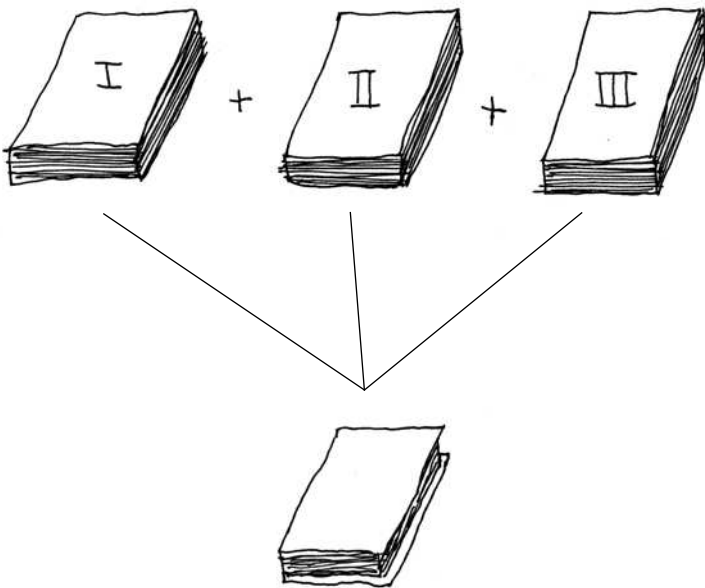
Marcel Proust

Proust structure son processus d'écriture autour de paperolles. Les corrections effectuées dans les cahiers manuscrits grignotaient tellement les marges, que l'écrivain ajoutait des morceaux de papier collés aux marges qui étaient susceptibles de se déplier.



Honoré de Balzac

L'architecture des textes de Balzac se compose dans une division traditionnelle entre « Livre I », « Livre II »... Ainsi, l'unité du livre est due à ces blocs séquentiels ensuite rassemblés en livre à titre unique.



Stéphane Mallarmé

Mallarmé écrivait souvent des bribes de textes sur des morceaux de papiers et autres marges de journaux et bouts d'enveloppes découpés, conservés ensuite précieusement dans une boîte à thé.



part de l'auteur. Celui-ci, par sa manière de composer le fil du texte, va créer une certaine architecture. Aussi peut-on penser, un certain égard, que l'écrivain est un architecte. Il est celui qui est capable de voir d'avance et de planifier la construction. Il va déterminer des orientations, des itinéraires, des entrées et des sorties, tout cela dans l'optique d'un volume de texte organisé. On peut même parler ici d'une *architexture*. Ce néologisme met en jeu la métaphore étymologique du texte comme tissu, ce qui est tissé, entrelacé. Le texte a toujours une texture, puisque celle-ci désigne justement la disposition et le mode d'entrecroisement des fils dans un tissage¹. Or, ce que l'écrivain voit d'avance, c'est précisément cette organisation, ce mode d'entrecroisement des mots, phrases, paragraphes, chapitres, unités textuelles dans la trame du texte. Une telle manière de mettre au travail le matériau textuel et langagier confère ainsi une géographie, un certain relief à l'œuvre. Il n'y a aucune commune mesure dans la façon de mettre au travail le matériau textuel entre Balzac, Proust, Mallarmé et Pérec. Ces derniers nous proposent «la concrétisation d'une forme architecturale»² à chaque fois bien différente, pour reprendre les termes de Pierre-Damien Huyghe, pour qui «un livre, avant d'être un dispositif matériel, est une sorte de présupposé mental où se configure non seulement l'expérience à venir de la lecture, mais déjà celle de l'écriture»³.

Une telle disposition est valable non seulement pour le livre, mais également pour l'hypertexte, puisque l'écriture produit une succession de textes, découpés en fenêtres, fichiers, ou unités textuelles. L'auteur définit là aussi certaines modalités d'écriture et de traitement du matériau textuel, souvent dans l'esthétique du labyrinthe ou du rhizome. Dans *Afternoon: a story*, une des premières fictions hypertextuelles, Michael Joyce met en place un séquençage textuel spécifique : certains passages du texte ne sont accessibles aux lecteurs qu'en fonction des passages déjà lus. Cela entraîne une architecture mouvante, changeante au cours des lectures successives, où l'auteur a dû prendre en compte un certain nombre de possibles. Si la segmentation de l'écrit revient à l'auteur, l'assemblage du texte revient ici au lecteur, comme dans *Composition n°1* de Marc Saporta. Cette dernière œuvre a été rédigée en 148 fragments narratifs ou pouvant être lus dans n'importe quel ordre. Sa conception ainsi que sa lecture ne sont pas basés sur un ordre chronologique, mais aléatoire, créant de multiples combinaisons et autant de versions possibles du roman engendrées par la succession des différents modules romanesques. Chacun de ces modules romanesques décrit une scène centrée sur un seul personnage, puis tous les personnages du roman interviennent ensuite dans une conclusion unique. La chronologie des événements et des situations se recompose donc différemment à chaque lecture. Lancée en 2011, la version numérique de *Composition n°1* est en fait une adaptation de

1 Définition donnée par le Trésor de la Langue Française Informatisé pour « texture ».

2 Pierre-Damien Huyghe, *Modernes sans modernité (éloge des mondes sans style)*, Éditions Lignes, 2009, p.93.

3 Ibid., p. 94.

l'œuvre imprimée, publiée en 1963 par Visual Editions. Dans son site web *Liminaire*¹, Pierre Ménard décrit la manière dont l'ouvrage pour tablette tactile se présente au lecteur :

Les 150 pages défilent sans s'arrêter à très grande vitesse, les mots, les lettres à peine visible forment un rideau qui ondule sous nos yeux et nous donne envie de l'arrêter. Pour en arrêter le défilement et commencer à lire, il faut cliquer dessus. On pose son doigt et la page se fige, apparaît. Si on lâche la pression le défilement reprend. On ne tourne donc pas les pages, on les fige, les maintenant du bout du doigt (non pas en les mettant à l'index mais en les pointant du doigt, les désignant). C'est ainsi que l'on commence sa lecture. On appuie une fois, en levant et rabaissant le doigt de la page on passe à la page suivante, et ainsi de suite. Le compteur défilant sous nos yeux, indiquant alors que l'on construit notre lecture dans un ordre chronologique qui est notre version aléatoire de la lecture de cet ouvrage.

Dans sa version sur papier [FIGURES 1.10 & 1.11], le livre se présente en coffret de 150 feuillets non reliés, ou fragments narratifs, sous forme de pages non numérotées. En l'absence de foliotage, Marc Saporta n'impose aucun ordre stricte à son lecteur mais il lui laisse néanmoins quelques instructions dans la préface de son ouvrage :

Le lecteur est prié de battre ces pages comme un jeu de cartes. De couper, s'il le désire, de la main gauche, comme chez une cartomancienne. L'ordre dans lequel les feuillets sortiront du jeu orientera le destin de X. Car le temps et l'ordre des événements règlent la vie plus que la nature de ces événements.

Un tel type de combinatoire n'est cependant pas nouveau, puisque la proposition de Marc Saporta est postérieure de seulement deux ans au *Cent mille milliard de poèmes* de Raymond Queneau, même s'il plus d'un roman que d'un recueil de poésie. Néanmoins, l'écriture procédurale y joue un rôle majeur.

De telles architectures combinatoires et rhizomiques impliquent un mode de composition très structuré de la part de l'auteur qui doit ainsi construire un système préalable de contraintes élaborées pour le séquençage de l'œuvre. Ce mode de structuration du récit par la contrainte a notamment été mis en œuvre par Georges Perec pour l'écriture de *La Vie mode d'emploi*. La métaphore du texte comme architecture ne s'arrête pas là, puisque les différents principes de construction et de rédaction du roman ont été détaillées dans un cahier des charges, termes empruntés aux épistémès de l'architecture. L'architexture du roman de Perec (ou plus exactement « romans », comme l'indique le sous-titre de l'œuvre) est assez remarquable puisqu'elle coordonne dans le temps d'un instant – un 23 juin 1975 vers 20 heures – dans l'espace d'un immeuble parisien – au 11 rue Simon-Crubellier – une multiplicité d'histoires, de personnages, d'époques

1 liminaire.fr/livre-lecture/article/composition-no1-marc-saporta



FIGURE 1.10

► Marc Saporta,
Composition n°1.

Visual Editions.

FIGURE 1.11

► Marc Saporta,
Composition n°1.

Visual Editions.



et de mondes. Pour aboutir à une telle structure romanesque, Perec s'est en effet constitué tout un système de contraintes autour de règles de composition et de formules mathématiques lui permettant de distribuer et de définir les contenus et longueur des chapitres et parties de son ouvrage. Les programmes permettant l'élaboration des contraintes, décrits dans les manuscrits préparatoires de la *Vie mode d'emploi*, comprennent d'une part les différents modèles mathématiques permettant la mise en forme du roman (ou des romans) et d'autre part 99 listes d'éléments (soit une liste par chapitre), répertoires de matériaux narratifs et fictionnels à partir desquels sera rédigé le chapitre correspondant [FIGURE 1.12]. Tout d'abord, l'ordre de circulation dans les pièces de l'immeuble – dont chacune correspond un chapitre – n'est pas laissé au hasard, mais relève d'une programmation très élaborée de la part de l'auteur. L'immeuble est ramené à un plan en coupe, composée sur un damier de 10 cases sur 10 [FIGURE 1.13] où chaque case équivaut à une pièce de l'immeuble et où Perec va utiliser une énigme mathématique propre aux échecs : la polygraphie du cavalier [FIGURES 1.14 & 1.15]. En présentant et transcrivant les notes de Perec dans *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Hartje, Magné et Neefs décrivent ce problème qui consiste « “en partant avec un cavalier d'échec d'une case désignée à lui faire parcourir les 63 autres cases par 63 sauts consécutifs, donc sans répétition ni omission” ». Adapté aux 100 cases du plan damier, ce parcours détermine l'ordre dans lequel seront décrites les 100 pièces de l'immeuble et fixe du même coup l'ordre des chapitres du roman, puisque chaque chapitre correspond à la description d'une pièce. Accessoirement ce même parcours règle la division du roman en six parties : “chaque fois que le cheval est passé par les quatre bords du carré commence une nouvelle partie” »¹. Quant à la définition de la longueur des chapitres et à la distribution des éléments narratifs, elles se font là aussi de manière non fortuite mais procèdent d'une programmation établie à partir d'un algorithme mathématique. Perec a même établi dans ses manuscrits une représentation graphique de la distribution de la longueur des chapitres, exemple même de la fragmentation de l'architecture du texte.

► Tabularité fonctionnelle,
tabularité visuelle

Au-delà de l'architecture du texte, le matériau textuel lui-même est séquencé, fragmenté. Division en paragraphes, ponctuation, foliotage sont autant d'indices visuels permettant au lecteur de mieux s'orienter dans la masse textuelle, et donc de faciliter sa lecture. Il n'en a cependant pas été toujours ainsi. Les Romains séparaient les mots par des points, puis après l'adoption de la *scrip-*

1 *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 15.

tio continua grecque, les mots furent collés les uns aux autres. Il n'existait presque aucun signe de ponctuation, et les pages des premiers livres ne connaissaient aucune foliotation. Il aura fallu attendre longtemps pour que la notion de paragraphe, d'abord symbolisée par la marque du pied-de-mouche (¶) se transforme en un alinéa pour faciliter la saisie des unités de sens. Le développement de la ponctuation au moment du Moyen-Âge coïncide avec la prise de conscience du caractère visuel de l'activité de lecture. Celle-ci était auparavant une activité strictement orale. L'écriture était alors considérée comme l'extériorisation du parler humain. Christian Vandendorpe explique que «le texte, jusque-là perçu comme une simple transcription de la voix»¹ va quitter l'oralité première pour accéder à l'ordre du visuel, soumis à la primauté de l'œil. C'est pourquoi, à cette époque, la page s'enrichit de nombreuses enluminures : le texte va désormais cohabiter avec l'image.

Le texte revêt cependant toujours un vieil attachement à la parole. Il y a hésitation quant à savoir si l'aspect visuel prime sur l'oralité. L'introduction de la ponctuation n'est d'ailleurs pas sans référence à la parole : les divers types de signes dénotent des pauses plus ou moins longues ou prononcées. La virgule est l'un de ces signes qui posent le problème de notre rapport au texte. Reproduit-elle à l'écrit des pauses qui relèvent de la diction ou bien sépare-t-elle des propositions ou groupes de mots de manière à rendre compte visuellement de relations d'ordre logique ? Initialement, la virgule était inféodée à la parole puisqu'elle était aussi appelée «soupir». Cependant, et d'un point de vue grammatical, l'usage est de séparer des unités d'informations par une virgule de manière à faciliter le découpage sémantique du texte. Il semblerait que ce soit cette conception de la virgule comme indicateur de segmentation purement logique qui se soit maintenue dans les conventions. Et pourtant, cette disposition n'a été prise en compte par les ouvrages spécialisés que de manière récente, comme dans celui de Jacques Drillon², publié en 1991. En accédant à l'ordre du visuel, le texte s'émancipe de la linéarité de la parole. Il est segmenté en divers blocs ou unités d'information permettant d'organiser la lecture. Ainsi, l'architecture de l'écrit, ou plutôt l'écrit architecturé, c'est-à-dire formé, dispose de sa petite signalétique qui recouvre l'ensemble des indices de tabularité. Christian Vandendorpe discrimine alors deux moyens d'organiser et d'architecturer l'écrit : d'une part «la tabularité fonctionnelle, dénotée par les tables des matières, les index, la division chapitres et en paragraphes», et d'autre part «la tabularité visuelle, qui permet au lecteur de passer de la lecture du texte principal à celle de notes, de gloses, de figures, d'illustrations, toutes présentes sur l'espace de la double page»³. Dans un même espace, on verra alors se juxtaposer différents niveaux de texte. Les allers et retours effectués entre ces divers niveaux vont créer autant d'itinéraires, de che-

1 Christian Vandendorpe, *Du Papyrus à l'hypertexte, Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, La Découverte, 1999, p. 54.

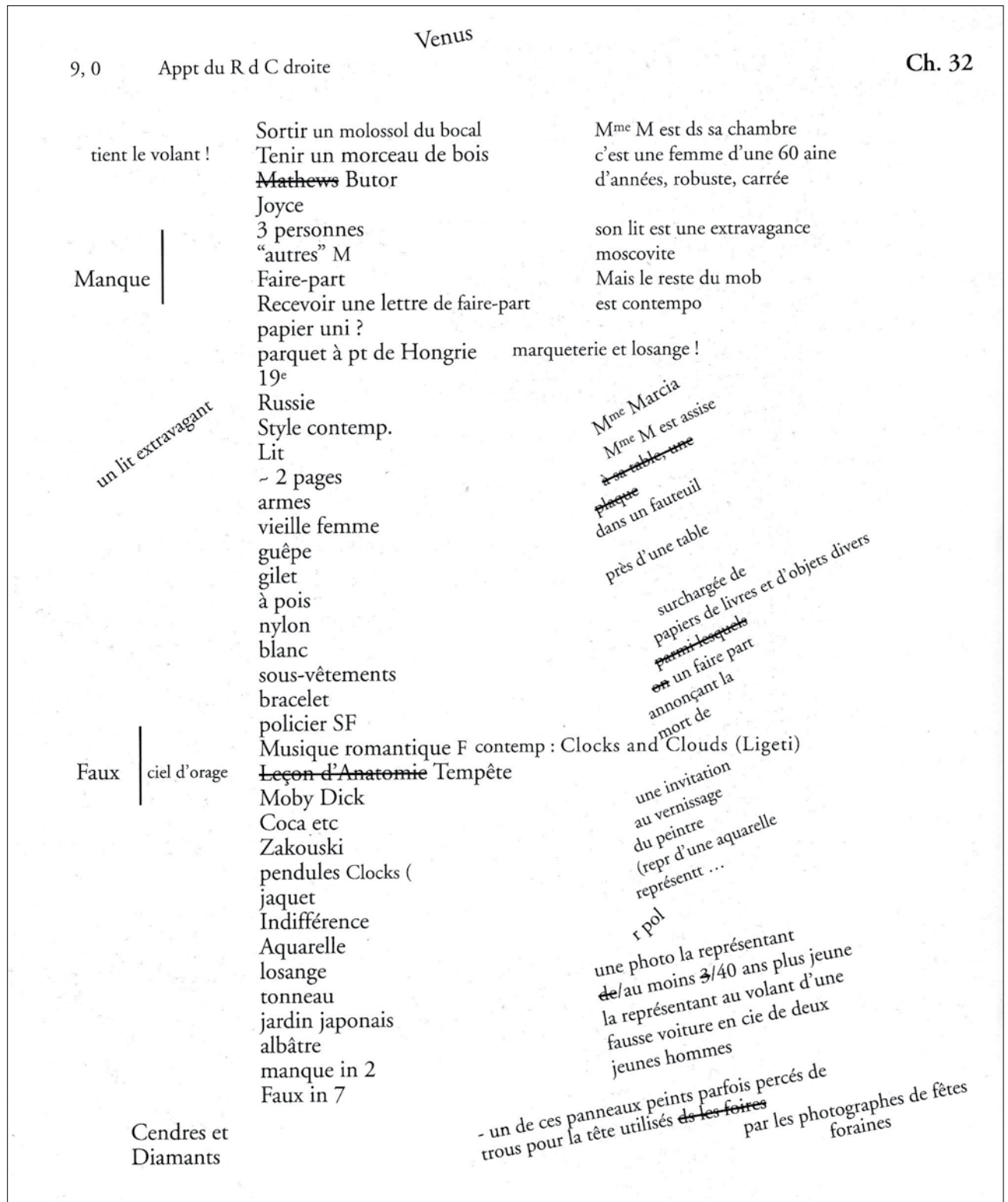
2 Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1991.

3 Op. cit., Christian Vandendorpe, p. 65.

FIGURE 1.12

► Liste d'éléments
correspondant
au chapitre 32 de
La Vie mode d'emploi.

Retranscrit par Hans Hartje,
Bernard Magné et Jacques Neefs
d'après les manuscrits de Pérec.



fin 4°				2°					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
59	83 Les Honoré	15 5 Smautf.	10 ex étud vers de Viandox 4 Jane Sutton	57 M ^{me} Orłowska	48 8 M ^{me} Albin	7 2 Morellet	52/anc UHQD Simpson	45 anc libraire Trojan	54 anc Troquet
97	11 Hutting	58 Olivier Gratiolet [ancien propriétaire]	82 Mademoiselle CRESPI	16 6 Joseph Niéto Ethel Rogers	9 3 anc M ^r Jérôme 7	46 anc M ^r Fresnel	55 anc M ^r Fresnel	6 Béatrice Breidel	51 9 Valène
84	60 5 ^e partie Cinoc Hélène Brodin Gratiolet → 1947	96 Dr Dinteville	14 47	56 6	49 6	8 de 25 à 32 M ^r Jérôme Winckler	53 44		
12	98 Reol anc. Mme Hourcade	81 ancien ^r Emile GRATIOLET puis François et Marthe	86 95	17 5	28 5	43 Geneviève Foulerot anciennement Hébert	50 S d B		
61	85 Berger anc : le Russe anc : vieille dame au petit chien	13 Rémi Rorschach et (H) Olivia anc Grifalconi	18 27	79 4	94 4	4 Marquiseaux anc : Echard [dont la fille épouse M.]	41 S d B		
99	70 Bartlebooth bureau s à m antich Sa cham ch	26 Salon anc : Danglars	80 87	1 3	42 3	19 ex M ^r Colomb 3 lendemain 93 de fête 6 ^e partie Propriétaire Fourreau loc inconnu	93 3		
25	62 Catherine/S a M boud	88 Gd salon ch Altamont anc : Appenzell avant : Hardy	69 19 fumoir (H) /petit salon	36 2	78 2	2 M ^{me} de Beaumont	31 40		
71	65 Moreau	20 23 89	68 1	34 1	37 Louvet	77 92			
63	24 Entrée Service	67/8 73 Marcia Antiquaire	35 ARANA anc. CLAVEAU M ^{me} Nocher	22 rdc	90 rdc	75 ancien Massy Marcia	39 32		
	72 Caves Bart.	64 21 chaufferie	67 cave RORS	cave DINT	74 machinerie ascenseur	33 cave ALTAM	cave GRATI	91 cave MARCIA	cave MARQ UISEAU
						76 cave BEAUM	cave HUB SABOT		
3			1						

FIGURE 1.13

► Plan en coupe de l'immeuble
composé sur le damier
de 10 cases sur 10
avec la correspondance
des pièces aux chapitres.

Retranscrit par Hans Hartje,
Bernard Magné et Jacques Neefs
d'après les manuscrits de Pérec.

Polygraphie
du Cavalier
(ordre 10x10)

59	84	15	10	57	48	7	52	45	54
98	11	58	83	16	9	46	55	6	51
85	60	87	14	27	56	39	8	53	44
12	99	82	87	96	17	28	43	50	5
61	86	13	18	27	80	35	4	41	30
100	71	26	81	98	1	42	29	94	3
25	62	89	70	19	36	38	2	31	60
22	65	20	23	90	64	34	37	78	93
68	94	67	74	35	21	91	76	39	32
66	83	86	81	89	75	38	83	92	77

1.17
21.22
28
33, 36 38
42
49
56
63 64
66 68 69
73 75 77
91 92 79
95 80

FIGURE 1.14

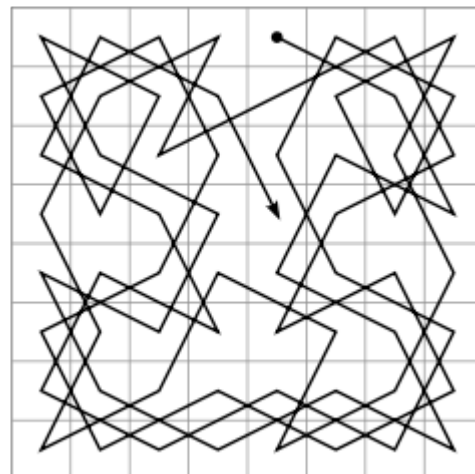
Répartition des chapitres
dans le damier
de 10 cases par 10
en utilisant
la polygraphie du cavalier.

Image issue
du cahier des charges
manuscrit de Pérec.

FIGURE 1.15

► Illustration
du problème du cavalier.

Déplacement possibles
du cavalier aux échecs.



minements possibles. Condillac joue de cette stratégie en offrant au sein de son ouvrage un parcours alternatif au lecteur dans un jeu subtil de renvois. Comme pour doubler l'ordre apparent du texte, une autre circulation possible nous est proposée dans les notes de bas de page.

MÉNAGER DES CIRCULATIONS

Le travail de l'écrivain est de ménager des parcours, des chemins possibles. S'il semble que la culture livresque contraigne la composition et la lecture du texte selon l'ordre séquentiel des pages, l'auteur, en jouant sur les différents niveaux de texte, peut néanmoins s'affranchir du fil chronologique qui se déroule. Dans la lignée de Condillac, Gérard Wajcman utilise également les notes de bas de page dans son roman *L'interdit* pour créer un parcours spécifique de lecture. Cependant, chez Wajcman, il s'agit plus d'interroger l'intertexte que de proposer une alternative de lecture. Pour composer son récit, Wajcman ménage des blancs et joue sur la disparition du texte. La quatrième de couverture l'annonce ainsi¹ :

Il y eut ici un récit. Ne subsistent plus que des notes en bas de page dont les renvois invitent le lecteur, d'une part à imaginer ce qu'était – ou ce qu'aurait pu être – ce texte et, de l'autre, à s'interroger sur les raisons de cette inexplicable disparition.

En effet, l'espace du texte est désert, le corps du texte est absent. Ne restent plus qu'un titre courant, un espace blanc et des notes infrapaginales, excepté pour les pages de conclusion de l'ouvrage, seules à présenter un texte continu. Les notes de bas de page se situent ici entre le texte et le hors-texte. Elles ne font pas réellement parti du péri-texte, ni même de l'intertexte, comment en voudrait l'usage, puisqu'elles vont permettre, mises bout à bout, le déploiement de la trame narrative :

Les notes de *L'interdit* sont de longueurs variables et elles comprennent des remarques éditoriales sur le « texte » (absent), des commentaires hétérodiégétiques sur le personnage présumé de celui-ci, ainsi que maintes citations, littéraires ou autres.²

1 Gérard Wajcman, *L'interdit*, Éditions Nous, 2002.

2 « L'écriture "extime" de Gérard Wajcman : blancs, notes et intertextes dans *L'interdit* », Fransiska Louwagie, *Études françaises*, vol. 45, n° 2, 2009, p. 132.

Néanmoins, elles ne font pas non plus partie de l'espace du texte, puisque ce dernier est volontairement laissé vacant. Ce qui caractérise L'interdit, c'est un *devenir texte* des notes : les notes font partie intégrante du roman, puisque, par l'acte de lecture, elles sont intégrées à la fiction et ne demeurent plus de simples remarques éditoriales. C'est ce qui se passe dans les dernières pages du roman. La dernière note, seule à ne pas être numérotée, devient véritablement texte : l'écrit s'émancipe alors de la zone infrapaginale pour s'étendre sur l'espace de la page. Les renvois en bas de page ne sont plus le seul et unique territoire de l'éditeur et des conventions d'écriture, mais deviennent aussi le lieu du texte, habitées à la fois par l'auteur et ses lecteurs.

Le texte est un espace qui se parcourt. À la manière d'un architecte, l'auteur s'emploie à construire un ou des chemins qui vont prendre en charge les circulations potentielles des lecteurs à l'intérieur de son ouvrage. Un tel dispositif se complique nécessairement pour l'hypertexte où les unités de lecture sont reliées entre elles selon des configurations variables. Reprenons l'exemple d'*Afternoon : a story*, première fiction hypertextuelle publiée sur disquette : l'intégration de la possibilité d'un choix opéré par le lecteur impose à l'auteur de prévoir une multiplicité de parcours de lecture potentiels. L'écrivain doit alors composer autant de dénouements possibles correspondant aux différentes bifurcations narratives. Une telle structure textuelle, propre à l'hypertexte, n'est pas sans rappeler l'idéal borgesien mis en place dans *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, où un littérateur chinois a écrit un roman incohérent, qualifié par Borges de « labyrinthe de symboles » ou d'un « invisible labyrinthe de temps ». L'incohérence de ce dit roman s'explique par la juxtaposition de divers possibles à l'intérieur d'un même texte. L'auteur y a effectivement intégré tous les dénouements imaginables, relatifs à chacun des événements survenant dans la trame narrative. Borges imagine ici une dérive sans fin dans le texte, à travers une infinité de possibles, qui se réalisent pourtant à partir d'un objet unique : le livre. La force du paradoxe réside justement dans le fait que ce même livre est une architecture orientée, répondant à des principes organisateurs et structurels précis, et caractérisée par sa finitude. C'est ce concept du récit à embranchements multiples imaginé par Borges qui va se concrétiser avec l'hypertexte, bien qu'il ne soit plus possible concrètement de parler de livre. Sous couvert d'un roman policier, le poète et écrivain argentin va donc anticiper l'essence de l'hypertexte. En plus d'aborder le caractère structurel d'une telle proposition, il met en évidence une temporalité inédite :

- Précisément, dit Albert. Le jardin aux sentiers qui bifurquent est une énorme devinette ou parabole dont le thème est le temps ; cette cause cachée lui interdit la mention de son nom. Omettre toujours un mot, avoir recours à des métaphores inadéquates et à des périphrases évidente, est peut-être la façon la plus démonstrative de l'indicer. C'est la façon tortueuse que préféra l'oblique Ts'ui Pên dans chacun des méandres de son

infatigable roman.¹

Avec l'hypertexte, les unités d'écriture s'organisent en différents parcours de lecture possibles, tantôt parallèles, tantôt convergents, formant plusieurs lignes de temps. Elles peuvent former autant d'incises ou d'ellipses dans la trame narrative. La progression du lecteur va ainsi structurer une temporalité particulière. Dans la culture livresque, l'expérience de la lecture, et déjà celle de l'écriture doit « se concevoir comme une forme cumulable du temps »². Le livre, dans sa configuration la plus traditionnelle et la plus courante, s'organise selon une ligne de temps chronologique permettant au lecteur de cumuler des informations, dont chacune est éclairée par la précédente. Ce parcours linéaire serait donc celui qui est suggéré par l'auteur. Avec l'hypertexte, la façon de planifier, de composer le texte est tout-à-fait différente. Il n'y a plus une seule, mais plusieurs lignes de temps, qui croissent de manière exponentielle, proportionnellement aux bifurcations narratives proposées au lecteur. Et si l'expérience de lecture reste cumulative, elle n'est plus nécessairement continue, selon la façon qu'a l'auteur, et dans un second temps le lecteur, de mettre bout à bout les différentes unités textuelles.

LINÉARITÉ ET TABULARITÉ

Il semblerait que soient opposables deux modes d'organisation du texte, l'un linéaire, propre à une culture livresque, et l'autre tabulaire, propre à une culture numérique. La première idée reçue consiste à considérer le livre comme une architecture strictement linéaire. Cela peut sembler juste du fait de sa soumission à l'ordre séquentiel des pages, numérotées qui plus est. On peut néanmoins facilement y objecter que le texte se conçoit comme unité fragmentée. C'est le cas lors de l'expérience d'écriture, comme nous l'avons vu précédemment, pour ne citer que l'exemple du découpage en chapitres chez Balzac. De la même manière, l'expérience de lecture peut se révéler autre que forcément continue ou chronologique, comme pour les parcours de traverses organisées dans les notes de bas de page. Mieux, les différents indices de tabularité visuelle instaurés dans l'espace de la page (découpage en chapitre avec titre courant, paragraphes...) peuvent être considérés comme autant d'entrées ou de sorties possibles. Roland Barthes signale que « le texte classique est donc bien tabulaire (et non pas li-

1 Jorge Luis Borges, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », *Fictions*, traduction de P. Verdevoye, Paris, Gallimard, 1983/1988.

2 Op. cit., Pierre-Damien Huyghe, p. 94.

néaire), mais sa tabularité est vectorisée, elle suit un ordre logico-temporel »¹. Le lecteur peut toujours commencer par un autre chapitre que le premier et dans un même mouvement sauter volontairement les préfaces et autres avant-propos, puis glaner quelques lignes dans la quatrième de couverture avant de revenir au texte. Le mode d'organisation d'un livre, s'il peut être contraignant, n'est jamais totalitaire : l'ordre suggéré par le scripteur n'est pas un ordre absolu. Combien de lecteurs affirment-ils d'ailleurs parcourir un livre en diagonale, ou bien sélectionner un ou deux chapitres seulement ? Des dispositifs comme la mise en place d'un index ou d'une table des matières permettent justement de telles lectures sélectives. On peut notamment penser à la mise en place de l'index thématique dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Pérec permettant au lecteur de choisir de parcourir les chapitres en fonction de l'occurrence d'un même personnage. L'expérience de lecture en elle-même découpe également l'entité du livre : quand j'arrête ma lecture un point donné que je fige à l'aide d'un marque-pages pour m'y retrouver et que je referme le livre, je fais indéniablement quelque chose à la continuité de la lecture. L'expérience de lecture n'est d'ailleurs jamais tout à fait continue, puisqu'elle est faite de perpétuels sorties et retours au texte. Je tourne la page, relis plusieurs fois une même phrase, là je m'arrête et lève la tête pour digérer les propos de l'auteur et les confronter à ma propre pensée, toujours mouvante. Roland Barthes décrit une lecture « à la fois irrespectueuse, puisqu'elle coupe le texte, et éprise, puisqu'elle y revient et s'en nourrit »² :

Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par des intérêts, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitation, d'associations ? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire en levant la tête ?³

De telles formes de lecture liées à la culture livresque, que Barthes désigne comme « lire en levant la tête », ne sont jamais absolument linéaires et s'appuient toujours sur des indices tabulaires. Et si le livre était pensé comme une architecture linéaire, que dire alors de la parole ? Nous l'avons vu, le texte a longtemps été lié à l'oralité, le livre n'étant qu'une partie temporellement limitée de la grande histoire des formes et supports du texte et de l'écriture. L'oralité, ou le texte lu, relève quant à lui d'une structure absolument linéaire et dispose de multiples niveaux de contraintes. D'abord, l'auditeur n'a pas la possibilité de sélectionner les segments qui l'intéressent (chapitres, paragraphes) ni d'en choisir l'ordre. Il est assujéti au flux de paroles et au temps de la lecture qui lui est faite. D'autre part, il ne peut opérer aucune projection en avant, ni retour en arrière dans le texte, ni même opérer aucun ralentissement dans le rythme de la lecture. Toutes ces circulations annexes sont permises dans le volume du livre grâce aux différents

1 Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 37.

2 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, 1993, p. 33.

3 Idem.

FIGURE 1.16

► Illustration du frontispice du
Novum Organum.



indices de tabularité.

Il n'en est pas moins vrai que l'économie de la lecture est tout à fait différente concernant l'hypertexte. Peut-on même seulement parler de lecture? D'aucuns préfèrent les termes naviguer ou surfer pour désigner l'acte de parcourir un hypermédia. Cette idée de navigation, que l'on peut au premier abord penser comme étant liée à l'avènement du Web, n'est pas nouvelle. On la trouve déjà chez Francis Bacon, à travers la métaphore de l'océan de la connaissance. Dans le *Novum Organum*, le savoir est représenté comme un océan sur lequel on navigue vers des terres lointaines. C'est d'ailleurs ce qu'illustre le frontispice de l'ouvrage, donnant à voir un navire franchissant les colonnes d'Hercule, symbole antique des limites du monde connu [FIGURE 1.16]. C'est en s'appuyant sur la comparaison avec les grandes expéditions que le philosophe affirme la nécessité de cheminer plus loin dans le savoir et les sciences, selon un idéal de progrès. Il n'est donc pas étonnant de retrouver la métaphore de la navigation pour désigner les activités de recherche et d'exploration dans les médias numériques. Des outils et des dispositifs comme la barre de recherche ont même été intégrés à ces espaces dans le but de s'orienter plus facilement dans un dédale d'informations. De telles structures labyrinthiques regroupent une multitude de liens informatiques, non seulement entre les différents fichiers, mais aussi au sein d'un même document, permettant ainsi une organisation non linéaire du contenu sous forme d'arborescence. Cette caractéristique permettrait-elle donc de justifier que l'hypertexte serait par essence tabulaire?

Le terme hypertexte a été employé pour la première fois en 1965 par Nelson, suite à la création de *XANADU*, premier logiciel à fonctionnement non linéaire exploitant un système d'interconnexion entre les informations, à la fois inter et intra-documents. Par extension l'hypertexte désigne donc le type de documents dont le contenu est organisé de manière non linéaire, interconnectant des ensembles de matériaux textuels et graphiques par un système de liens informatiques. Étymologiquement, le terme hypertexte signifierait l'au-delà du texte, par son préfixe *hyper*, du grec *huber*, « au-dessus, au-delà ». Cependant, comme le remarque Claire Bélisle, cette signification étymologique de l'hypertexte « ne se réfère pas à une taille imposante, excessive, mais à des liens internes spécifiques, dit hyperlien permettant des circulations “transverses” dans le document »¹. Une telle structure autorise effectivement de multiple parcours, autant d'écriture que de lecture. Chaque notion convoquée dans l'hypertexte, une fois associée à un hyperlien, est même susceptible de constituer une entrée distincte dans l'ouvrage. Il suffit d'un seul clic du lecteur pour que cette entrée puisse engendrer de nouvelles ramifications. L'hypertexte permet donc une lecture suivant un fil associatif. Cette dernière, compilant différents segments d'information et unités

1 Claire Bélisle, « Lire à l'écran : les enjeux de la lecture numérique », dans *La lecture numérique : réalités, enjeux et perspectives*, coordonné par Claire Bélisle, Presses de l'ENSSIB, 2004, p. 164-165.

textuelles sur le mode de l'association d'idées, n'est pas sans rappeler certains moyens de compositions propres au cinéma dans l'esthétique du montage. On peut justement penser à *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann. Après un premier travail de collecte d'images, le cinéaste assemble les différents plans les uns aux autres par un système d'analogies visuelles et de répétitions de certains motifs. Cet effet de discontinuité est dû au fait que la trame narrative se constitue par un fil associatif et non par un fil chronologique. C'est également à ce titre que les parcours qui se créent dans l'hypertexte se caractérisent par un sentiment de discontinuité, ou la tabularité est surtout synonyme d'une multiplicité de choix. La tabularité, visuelle dans le cas du livre, est plutôt fonctionnelle dans le contexte des hypermédias. L'accès aux unités textuelles peut se faire selon différents modes : par association, comme décrit précédemment, ou bien par sélection ou même par stratification. Le principe de sélection permet au lecteur d'accéder aux textes à travers une table des matières, ou une représentation arborescente où la hiérarchisation des divers segments s'affiche. Un accès par stratification dénote, quant à lui, une accumulation de diverses couches de texte. De nombreux documents complémentaires gravitent ainsi autour des unités textuelles de base, pouvant être accessibles au lecteur à n'importe quel moment : à côté d'une fenêtre principale peuvent s'ouvrir en parallèle plusieurs fenêtres secondaires. Les différentes sections qu'il est possible d'ajouter au texte, comme les commentaires, notes et autres renvois, peuvent même parfois occuper plus d'espace que le texte lui-même. Il n'est alors pas étonnant que de tels hypertextes stratifiés amènent différents niveaux de texte, donc d'écriture et de lecture, et posent la question de l'existence d'une nouvelle dimension dans les écrits numériques, celle de la profondeur.



Considérations de volume

UNE SURFACE PROFONDE

Le livre, en tant qu'objet, est un volume que je tiens dans ma main, dont je peux éprouver physiquement l'épaisseur. Cette épaisseur est précisément liée à l'empilement des pages, des différentes surfaces sur lesquelles va venir se déposer l'écrit. Cet élément décisif dans l'économie du livre se trouve totalement dissous quand il s'agit d'un texte numérique. Le lecteur ne peut plus éprouver physiquement l'épaisseur de l'objet dans lequel se dépose le texte. Un tel repère physique est substitué par nombre de repères visuels, comme la numérotation des pages. Néanmoins, peu importe ce que le lecteur peut voir, il ne peut plus le sentir. Le nombre de pages tenant dans la main pouvait facilement indiquer le degré de progression dans l'ouvrage, le milieu, le début ou la fin (dans le cas d'une lecture contiguë). L'épaisseur permettait notamment de mémoriser un passage ou en tout cas de s'y retrouver plus facilement : on peut se souvenir avoir lu tel ou tel passage à un certain moment du livre, c'est-à-dire un certain degré d'ouverture, ou d'épaisseur, de celui-ci. C'est bien la spatialisation qui permet la mémorisation. Dans la culture numérique, cette forme de prothèse mémorielle est absente, puisque la lecture ne passe plus par un volume mais par ce que l'on peut appeler un cadre. Mais où est alors le relief, la géographie du texte et l'architecture du texte, si l'écrit n'a plus à voir qu'avec la surface ? C'est là qu'il semble que l'épaisseur laisse place à une certaine profondeur, liée à l'empilement cette fois des unités textuelles. Un livre est bien un objet, ou en tout cas un ensemble, à trois dimensions de surface à deux dimensions (les pages), alors qu'un hypertexte

est «un agrégat à n dimensions (dont une est le temps) d'objets disparates»¹. L'hypertexte se construit autour d'hypermots – souvent repérés par une couleur différente – ou d'hyperliens pointant chacun potentiellement vers d'autres hypermots et hyperliens, créant ainsi un ensemble spatial complexe. Ce n'est plus le support du texte qui est en volume mais le texte lui-même. Cette dimension était déjà en germe dans la réflexion de différents écrivains dont on peut citer Proust, qui concevait son œuvre comme une cathédrale, c'est-à-dire un espace à trois dimensions où tous les éléments étaient organiquement reliés et se répondaient tous de manière symbolique. C'est ce que décrit Christian Vandendorpe en expliquant que «fondamentalement, tout écrivain vise à créer dans l'esprit du lecteur un réseau – hypertextuel avant la lettre – où se répondent des dizaines, voire des milliers, d'éléments»². Dans l'hypertexte, l'exemple en est donné par la stratification comme mode d'accès à l'écrit.

Une telle différenciation des niveaux de texte matérialisée dans la lecture, grâce à la technologie numérique, existe déjà dans l'expérience d'écriture elle-même. Lorsque l'écrivain prend sa plume, il compose et recompose, en superposant les couches de texte en fonction des réécritures successives. Pour *Madame Bovary*, Flaubert écrit les dix feuillets du chapitre des comices agricoles un premier soir, puis les recopie le lendemain et produit à nouveau une nouvelle version les trois jours suivants. La tradition du manuscrit et du brouillon d'écrivain met en exergue ces effets de strates. On peut alors lire les hésitations de l'auteur, avec les phrases rayées, puis réécrites et à nouveau rayées, les annotations dans la marge et autres corrections apportées au premier jet d'écriture. La technologie numérique est-elle susceptible de rendre compte de ses différentes strates dans le temps d'écriture? C'est en tout cas ce dont François Bon a fait l'expérience en ayant été sollicité pour tester *Genèse*, un logiciel permettant de sauvegarder les traces successives de l'écriture, à l'occasion de l'exposition *Brouillons d'écrivains* à la BNF en 2001. Il a alors choisi de recopier trois pages d'*Espèces d'espaces* de Georges Perec en y ajoutant, de manière exhaustive, toutes les pensées et réflexions lui venant à l'esprit lors du recopiage. En dernière phase, ces différentes adjonctions ont été supprimées une par une de manière à ce que seul le texte de Perec reste visible. La surface de l'écrit affichait donc le texte de Perec mais contenait en profondeur le travail de François Bon. Un tel type d'écrit dépliant, ou du moins augmenté, suppose donc l'existence d'une profondeur avec la superposition de différents niveaux de texte, présents à défaut d'être visibles. Et c'est là l'une des manières dont il est possible de travailler avec le numérique. Il s'agit bien d'un changement dans l'économie du texte, passant de l'épaisseur à la profondeur. Cette profondeur, matérialisée par les unités textuelles se répondant les unes les autres ainsi que par les traces successives de l'écriture, existante en puissance dans la culture livresque, se réalise en acte dans la culture numérique.

1 Jacques André et Alain Paccoud, «Écrire pour l'écran», dans *La lecture numérique : réalités, enjeux et perspectives*, coordonné par Claire Bélisle, Presses de l'ENSSIB, 2004, p. 121.

2 Op. cit., Christian Vandendorpe, p. 48.

Elle se matérialise néanmoins à travers la planéité d'une surface. C'est pourquoi on peut parler d'une surface profonde, à la manière dont, en peinture, la planéité peut donner l'illusion d'une cavité cubique.

L'épaisseur du livre appelle bien à la manipulation. On ne peut cependant pas affirmer le contraire pour les écrits numériques du fait de la perte de l'épaisseur. C'est d'ailleurs le livre que l'on manipule, c'est-à-dire l'objet dans lequel s'est déposé le texte, et non l'écrit lui-même. Il en est de même pour le texte numérique qui est consultable à travers différents appareils. Ces machines à lire demandent également à être manipulées, bien qu'elles n'impliquent pas les mêmes schèmes sensori-moteurs que ceux engagés avec le livre. Ceux-ci ont par ailleurs une importance non négligeable dans les expériences d'écriture et de lecture où il est aussi question du corps et de sa posture.

LES CONDITIONS DU LIRE ET DE L'ÉCRIRE

On aurait tort de penser que les dispositions corporelles et les configurations spatiales importent peu dans l'acte d'écriture. Si la manière dont le scribe compose le texte, c'est-à-dire défini des parcours et des orientations, influe sur l'architecture de l'ouvrage, il est naturel que les conditions permettant cette composition en définissent des modalités particulières. On peut d'ailleurs penser en termes de disposition des outils, pour reprendre le vocabulaire du séminaire de théorie des techniques et du design concernant le design et l'économie. Car il y a ici un certain rattachement à l'économie de la technique : comment l'auteur peut-il disposer des outils ou instruments du travail ? Il s'agit là d'un moment décisif qui concerne les conditions de possibilité de l'acte d'écriture. Comment ces outils sont-ils mis au travail ? Il est évident qu'il existe plusieurs dispositions possibles des instruments de la production du texte et de l'architecture du texte auxquelles correspondent différentes écritures. Stendhal dictait en marchant : l'importance de la parole se rencontre d'ailleurs encore chez de nombreux auteurs qui affirment s'entendre parler en écrivant ; on peut également penser à Flaubert pour qui une phrase n'était considérée comme achevée que lorsqu'elle était passée par le « gueuloir ». Rilke écrivait debout derrière son lutrin, alors que d'autres préfèrent encore se trouver assis. Cette posture résulte aussi souvent des contraintes liées à l'utilisation de certains outils, comme la machine à écrire, qui nécessitait une table de travail. Valère Novarina couvrait le mur qui faisait face à cette même table de travail des tirages imprimante du premier jet d'écriture afin

d'organiser l'architecture du texte dans un système de rosaces et d'accumulation. Les premières générations d'ordinateurs nécessitaient notamment de rester en position assise, face à l'écran, pour composer le texte. C'est moins le cas aujourd'hui avec la portabilité des appareils qui permettent d'adopter des postures corporelles moins contraignantes. François Bon raconte ne jamais écrire assis à sa table, mais plutôt s'allonger confortablement, avec son ordinateur portable, une couverture sur les genoux, assis ou allongé. Pour corriger son travail de premier jet, il lui suffit d'exporter son texte en format ePUB pour le transférer sur des supports tablette et liseuses permettant d'annoter facilement les documents.

L'enjeu de la posture corporelle et des conditions spatiales jouent aussi un rôle majeur dans l'expérience de lecture ; elles constituent autant de modalités différentes de réception des textes. S'installer : voilà la condition préalable à toute activité de lecture. C'est exactement ce qu'Italo Calvino propose à ses lecteurs dans l'incipit de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*¹ :

Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, si par une nuit d'hiver un voyageur. Détends-toi. Concentre-toi. Écarte de toi tout autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. La porte, il vaut mieux la fermer ; de l'autre côté, la télévision est toujours allumée. Dis-le tout de suite aux autres : "non je ne veux pas regarder la télévision !" Parle plus fort s'ils ne t'entendent pas : "je lis ! Je ne veux pas être dérangé." Avec tout ce chahut, ils ne t'ont peut-être pas entendu : dis le plus fort, crie : "je commence le nouveau roman d'Italo Calvino !" Ou, si tu préfères, ne dis rien ; espérons qu'ils te laisseront en paix. Prends la position la plus confortable : assis, étendu, pelotonné, couché. Couché sur le dos, sur un côté, sur le ventre. Dans un fauteuil, un sofa, un fauteuil à bascule, une chaise longue, un pouf. Ou dans un hamac, si tu en as un. Sur ton lit naturellement, ou dedans. Tu peux aussi te mettre la tête en bas, en position de yoga. En tenant le livre à l'envers, évidemment.

Et il continue jusqu'à proposer aux lecteurs d'enlever ses chaussures et d'allonger ses jambes, « avoir les pieds levés et la première condition pour jouir d'une lecture »² nous dit-il, de régler la lumière de manière à ne pas fatiguer la vue. De telles configurations spatiales propres au livre sont pensées pour ne pas interrompre une lecture contiguë. Le corps doit être confortablement installé, de manière à pouvoir facilement tourner les pages, la lumière doit être convenable. Les postures de lecture sont effectivement multiples, sans aller jusqu'à la position de yoga que nous propose Italo Calvino, et dénotent chacune une pratique de lecture différente. Et à chaque fois, le corps est investi d'une manière particulière. Le rouleau de papyrus, par exemple, pour être convenablement ré-enroulé, mobilisait non seulement les deux mains affairées en haut du parchemin, mais aussi

1 Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par Danièle Salleva et François Wahl, Éditions du Seuil, 1981, p. 7.

2 Ibid., p. 8.

le menton en bas pour exercer une tension. La lecture s'en faisait souvent debout. Aujourd'hui, la station debout et surtout empruntée pour une activité de feuilletage, où l'œil balaye rapidement l'information, ou bien pour compter oralement un texte, alors que la lecture attablée est plus utilisée pour des lectures analytiques et studieuses. La lecture en station assise ou allongée dénote plus, quant à elle, une lecture cursive, pour le plaisir. Le contexte spatial y est aussi pour beaucoup : on ne peut que lire différemment dans son salon, dans une bibliothèque, dans une salle d'attente, dans une salle de classe, ou dehors sous un arbre.

En ce qui concerne le texte numérique, l'importance d'un tel contexte spatial existe toujours, non seulement dans ce qui entoure l'appareil, mais aussi dans la configuration interne de ce même appareil. L'écran d'accueil de mon ordinateur est bien appelé bureau, sur lequel je peux d'ailleurs ranger des dossiers contenant des fichiers divers. Et dans cet espace, je peux aussi multiplier les activités. Rien ne m'empêche, quand je lis un livre dans mon salon, de mettre en même temps un fond sonore : musique, radio ou télévision. Cela restera toujours indépendant du livre. Cette dernière machine à lire, car il s'agit bien là d'un appareil lié à une technicité qui est celle de l'imprimé, ne permet que de lire. En revanche, un ordinateur permet non seulement de lire mais de rester connecté à nombre d'autres activités. C'est le même appareil qui va me permettre de lire, d'écrire, d'écouter de la musique, etc.... Et toutes ces activités peuvent aussi bien être simultanées : rien ne m'empêche d'interrompre la lecture d'un chapitre pour aller chercher des informations concernant l'auteur sur Internet, consulter une vidéo le concernant, ou même concernant tout autre chose, écrire un e-mail à envoyer à un ami, puis revenir au texte. Avec les outils du texte numérique, en plus de l'acte de lecture, il y a toujours la possibilité de la subversion de cette lecture. Et le corps dans tout ça ? On pouvait autrefois critiquer à juste titre le déficit psychomoteur qu'engendrait notre relation à l'écran. Le corps était figé, assis face à l'écran. La seule gestuelle se limitait à des mouvements et des clics de souris, et à des frappes sur le clavier. Ce n'est plus vraiment le cas aujourd'hui. La portabilité des appareils permet non seulement de pouvoir les déplacer au sein de notre environnement personnel, de la chambre au salon, de la cuisine à l'espace de travail, mais aussi de les déplacer dans un environnement public, dans le métro, sur notre lieu de travail, à la bibliothèque, chez un ami. C'est cette même portabilité qui permet d'engager des postures corporelles autres que la station assise dans un rapport de frontalité. Là aussi, comme avec le livre, je peux choisir de m'installer allongé dans mon lit, ou assis dans mon fauteuil. Cependant, le choix de ces postures corporelles ne relève pas des mêmes schèmes sensori-moteurs. Je ne m'installe plus de façon à pouvoir convenablement tourner les pages, puisque la manipulation se fait différente. Il me suffit d'effectuer des mouvements de doigts sur un écran tactile. De la même manière, je n'ai plus besoin de régler convenablement la lumière, puisque les écrans rétro éclairés des tablettes et liseuses peuvent me permettre de lire dans l'obscurité la plus complète si je le souhaite. Le confort de lecture sur supports numériques s'est accru

de manière significative grâce à l'augmentation de la définition des écrans, au lissage des typographies, de manière à ce que la qualité d'affichage soit presque égale à celle d'un support papier.

Ce qui change profondément le dispositif de lecture, dans le passage d'un mode de la culture livresque à des modes de la culture numérique, c'est la valeur d'objet des machines à lire. Avec le livre, le texte s'incarne dans un objet unique, tandis qu'avec les outils de lecture numérique, un même texte peut être transposé dans une multiplicité de supports. De plus, la machine à lire n'est plus une machine à lire un texte comme c'est le cas pour le livre, mais devient une machine à lire des textes. La technologie numérique permet de transporter en puissance l'intégralité de sa bibliothèque avec soi, remettant ainsi en question non seulement les supports d'inscription du texte, mais aussi la valeur d'objet qui les caractérise.

QUE SE PASSE-T-IL
DANS LA CULTURE DE L'ÉCRIT
SI L'OBJET N'Y EST PLUS DÉTERMINANT?

◆

La question du support

DES ÉCRANS

L'écran est l'un des modes d'incarnation de la culture numérique. Toutefois, le terme d'écran correspond à une notion bien plus vaste et significativement antérieure à toute forme de technologie numérique ou informatique. L'écran, c'est avant toute une surface plane et rectangulaire, placée à une certaine distance de nos yeux, et permettant de présenter un certain nombre d'informations visuelles. Une telle définition confère à l'écran une consistance bien plus large que celle qui a émergé avec l'informatique. On peut aussi bien parler d'écran pour de la peinture ou du cinéma. C'est ce que propose Lev Manovich :

La culture visuelle de l'époque moderne, de la peinture au cinéma, se caractérise par un phénomène assez intrigant : l'existence d'un autre espace virtuel, d'un autre monde tridimensionnel circonscrit par un cadre est situé à l'intérieur de notre espace normal. Le cadre sépare deux espaces totalement distincts et qui, en quelque sorte, coexistent. Ce phénomène est ce qui définit au sens le plus général du terme l'écran, ou ce que j'appellerai l'« écran classique ».¹

Nous retrouvons donc cette notion de cadre, formulation déjà évoquée plus haut. Et ce cadre ouvre sur un espace, un espace autre, celui de la représentation. Ce

¹ Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, traduit de l'anglais par Richard Crevier, Les Presses du réel, 2010, p. 204.

cadre matérialisé par l'écran représente en effet ce que nous avons déjà analysé comme une surface profonde, c'est-à-dire offrant l'illusion d'une cavité cubique. Cette idée existait déjà dans la peinture de la renaissance ; Alberti définissait le tableau comme une fenêtre ouverte encadrant une représentation narrative, où l'illusion de la profondeur se crée parfaitement grâce à la perspective. Le tableau en lui-même est déjà un écran. Il peut aussi en être de même pour le livre où la page assume également le rôle d'écran, ou plutôt d'«écran classique» pour reprendre la dénomination de Lev Manovich. La page est une surface plane, rectangulaire, destinée à une vision frontale. Elle existe « dans notre espace normal, celui de notre corps, et sert de fenêtre ouvrant sur un autre espace »¹. Cet autre espace, c'est celui du texte. L'écran, c'est aussi la surface sur laquelle un quelque chose est projeté. Ce quelque chose est un film, dans le cas du cinéma. Dans le cas de la littérature, ce quelque chose est un texte. Le texte fait lui aussi l'objet d'une projection : projeter, c'est avant tout faire le dessein d'une chose, tracer des plans. C'est bien là ce que fait l'auteur : il projette, il voit d'avance, planifie des articulations, des parcours, des entrées et des sorties. Le texte est donc, en quelque sorte, toujours apparu à l'écran.

Il est néanmoins nécessaire de distinguer les écrans dits classiques, propres à un mode de la culture livresque, des écrans que l'on pourrait qualifier de dynamique, propre à des modes de la culture numérique. Avec les écrans dynamiques, le dispositif de représentation n'est plus statique, enclos et stable, mais toujours mouvant où la quantité d'informations n'est plus limitée. Une telle représentation se cristallise par l'intermédiaire de l'interface, permettant d'organiser des échanges entre différents acteurs. On parle souvent d'*interface homme-machine* pour désigner la ou les manières dont l'utilisateur interagit avec l'ordinateur. Dans le champ qui nous intéresse, il est possible d'étendre la notion d'utilisateur à la fois aux lecteurs et aux auteurs, par leur utilisation des différentes machines, qu'elles soient à lire ou à écrire. Ces dernières consistent en autant d'écrans et d'interfaces différents. Dans le cas de l'ordinateur, l'interface se matérialise par des périphériques d'entrée et de sortie : un moniteur, un clavier, une souris. Il en va tout autrement de la tablette où la manipulation des données s'effectue par l'intermédiaire d'un écran tactile et mobile. Cependant, l'interface ne se réduit pas à un simple appareillage mais regroupe aussi, à travers différents logiciels ou applications, un répertoire de commandes déterminées permettant d'avoir accès à un certain nombre d'actions. C'est d'ailleurs plus souvent avec ces différents logiciels et applications (de lecture et d'écriture dans le cas qui nous concerne) que nous interagissons plutôt qu'avec les écrans en eux-même. L'interface des liseuses intègre par exemple un dispositif d'affichage dynamique : le lecteur peut choisir d'augmenter ou de diminuer le corps de la police de caractère. Le texte va alors se recomposer automatiquement dans la surface d'affichage, faisant alors émerger des phrases de longueur nouvelle ainsi que de nouvelles césures. De

1 Ibid., Lev Manovich, p. 205.

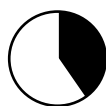
Les supports de lecture

The rise of e-reading

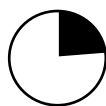
Étude quantitative américaine
réalisée par le Pew research Center
sur les habitudes de lecture
depuis la révolution du numérique
en décembre 2011.
Elle met en évidence l'usage croissant
des liseuses qui arrivent presque
à concurrencer l'ordinateur
comme mode d'accès au texte numérique.



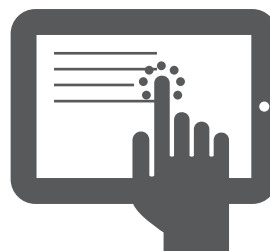
42 %
lisent sur ordinateur



41 %
lisent sur liseuse



23 %
lisent sur
tablette tactile



29 %
lisent sur
téléphone portable





FIGURE 1.16

► Jeffrey Shaw
The legible city (Manhattan),
1989.

Visuel de l'installation.

telles interfaces dynamiques proposent une manière inédite d'accéder au texte, et plus largement aux données culturelles, à travers une architecture instable. Pour modaliser ces types d'accès au texte, dans un contexte où les formes de culture s'informatisent, Lev Manovich introduit le terme d' « interface culturelle »¹ :

J'emploierai l'expression interface culturelle pour désigner une interface homme-machine-culture ; c'est-à-dire les manières dont l'ordinateur nous présente les données culturelles et nous permet d'interagir avec elle. Les interfaces culturelles comprennent les interfaces utilisées par les concepteurs de sites Web, CD-ROM et DVD, encyclopédies multimédias, musées et magazine en ligne, jeux vidéo et autres objets culturels néomédiatiques.

Seulement, et de plus en plus souvent avec le numérique, l'expérience d'écriture se cristallise déjà en fonction de l'organisation de l'interface, comme nous l'avons vu avec les logiciels de traitement de texte ainsi que différents outils d'écriture hypertextuelle comme *Storyspace*. Avec ces nouveaux objets néomédiatiques que sont les sites Web et les blogs, l'auteur doit aussi travailler à une certaine adoption de la technique. Il doit se saisir de nombreux outils qui lui sont de prime abord étrangers. Pour travailler avec le numérique, l'écrivain investit parfois le champ du développeur, du programmeur, du graphiste ou même du typographe, puisque de nombreux outils et logiciels autrefois réservés à un cercle d'initiés sont maintenant mis à la disposition du grand public. Écrire sur le net, par exemple, n'est jamais indissociable d'une certaine technique : l'acte d'écriture ne se limite pas à la composition du texte, mais se doit aussi d'intégrer tout un système de codage pour le rendre visible. Il est significatif de voir combien de pures instructions de code sont nécessaires pour organiser la mise en texte. L'écrivain qui souhaite organiser ou composer ses textes sous forme de blog ou de site Web doit savoir manipuler le code HTML. Ce dernier, abrégé d'*HyperText Markup Language*, est le format de données conçu pour représenter les pages Web. Il se matérialise sous forme de différentes balises. Ce sont ces mêmes balises qui vont permettre de marquer la fin et le début d'un texte, son corps et sa police de caractère, etc... C'est avec un tel système que l'écrivain va structurer sémantiquement et mettre en forme son texte ainsi que les diverses ressources multimédias qui s'y trouvent incluses. En ce qui concerne les sites web, le code HTML est souvent associé à différents protocoles de programmation pour engendrer des types d'actions et d'interactions spécifiques au sein du document. Il est vrai que dans ce cas, le travail de l'écrivain s'associe avec celui du programmeur. Même si cette collaboration peut sembler inédite en littérature, elle a déjà été bien souvent exploitée dans l'art, où certaines œuvres proposent en amont un travail de création logicielle ou de programmation. Avec *The Legible City*, Jeffrey Shaw propose aux visiteurs de pédaler sur un vélo pour circuler virtuellement dans une ville (Manhattan) formée par des lettres en 3D à partir d'un plan au sol [FIGURE 2.1]. Ce qui fait œuvre, c'est finalement beaucoup moins l'installation

1 Ibid, Lev Manovich, p.166.

que l'interface, programme informatique de génération d'algorithmes conçu spécialement pour l'occasion. De nombreux écrivains restent frileux quant à investir l'espace du web et à ouvrir leur conduite artistique à une certaine adoption de la technique, plus précisément des technologies numériques, comme si ces dernières étaient susceptibles de porter atteinte à l'intégrité de la littérature. Et pourtant, il existe bien une cyberlittérature. Les propos éphémères et littéraires de Bertrand Gervais, écrivain et essayiste, sont par exemple regroupés dans un espace de création virtuel, *Ce n'est écrit nulle part*¹, dans une temporalité d'écriture fragmentée, expérimentant l'idée d'ouverture de l'écrit au web comme archive. De tels traitements du matériau textuel, prenant en compte la part de codage, de programmation, mais aussi l'inscription sur un ou des supports multimédias font irrémédiablement quelque chose à la nature du texte et à sa lecture.

LA TÂCHE DES DESIGNERS

Lire, c'est ramasser, cueillir, extension du *legere* latin. Ce que le lecteur cueille, ce sont différents matériaux, des mots. Avec le numérique et ses supports multimédias, de nombreux autres éléments se mêlent à ces mêmes mots. Et pourtant, la présence de matériaux d'une nature autre que purement textuelles existaient déjà au sein de la culture livresque : aux textes imprimés pouvaient se joindre images, photographies ou illustrations diverses. Ce qui change, c'est la nature de ces différents matériaux. Avec les possibilités amenées par les écrans du numérique et leur dispositif d'affichage dynamique, ils ne sont plus fixes mais peuvent désormais être en mouvement : éléments audio ou vidéo. Le contenu de l'objet texte trouve alors une consistance nouvelle. Peut-on alors toujours parler de texte quand bien même se mêlent aux mots des éléments multimédias ? Le texte, et plus précisément le *textus* latin pour reprendre la définition étymologique, est ce qui est tramé, tissé. Dans le contexte qui nous intéresse, les matériaux visuels, audios et vidéos, sont tissés, entrelacés avec les mots. Ils font donc également partie de ce tissu qui le texte, ils sont en quelque sorte cousus avec les mots. Les outils d'écriture contemporains et autres traitements de texte proposent d'ailleurs l'insertion de ces divers matériaux au sein d'un même fichier. Certains des éléments multimédias peuvent même être importés à l'intérieur des blocs de texte. Lors de l'exportation finale et de l'enregistrement du document,

1 blogue.nt2.uqam.ca/cenestecritnullepart/

il n'y a cependant aucune différenciation entre un fichier texte contenant des éléments multimédias et un fichier texte en contenant pas : il s'agit toujours d'un unique fichier texte possédant une extension de type .doc, .txt, .pdf ou .epub, selon les paramètres définis par l'auteur.

La problématique de l'intégration dans le texte d'éléments multimédias ne se limite pas aux seuls écrans. Le passage d'un mode de la culture livresque à des modes de la culture numérique ne peut d'ailleurs pas se penser uniquement à travers une mutation des supports, en direction des différents écrans. Il y a bien non pas un mode de la culture numérique, mais des modes de la culture numérique où les écrans dynamiques constituent des surfaces possibles d'apparition du texte. Certains de ses modes ne se positionnent pas nécessairement en rupture avec le papier ou l'imprimé. N'importe quel texte ou livre imprimé est, de nos jours, l'objet d'une mise au travail de la technologie numérique : même destinés à l'impression, ils sont désormais produits sur un ordinateur et consistent en un assemblage de fichiers XML pour le contenu et de filtres CSS pour l'apparence. D'autant que le papier tend à devenir lui-même une technologie numérique parmi d'autres ; le « papier électronique » illustre parfaitement une telle tendance. On parle de « papier électronique » ou d' « encre électronique » pour désigner une technique spécifique d'affichage sur un support souple – pouvant aussi bien être en papier d'un plastique – qui est de plus modifiable électroniquement. L'apparence est presque celle d'une feuille imprimée [FIGURE 2.2]. Cette technologie est notamment mise en œuvre pour les écrans des liseuses, de manière à éviter les désagréments du rétro-éclairage pour l'œil et ainsi améliorer le confort de lecture. Le papier en lui-même peut aussi se doter de différentes technologies de réalité augmentée pour proposer un contenu multimédia avec lequel le lecteur a la possibilité d'interagir. *Layar* propose par exemple un dispositif permettant d'intégrer des contenus vidéo dans une publication papier. Sur l'objet imprimé, seule l'image fixe subsiste. Cette dernière s'anime ensuite à travers l'écran d'un téléphone portable porteur de l'application *layar*, grâce à un système de reconnaissance d'image. Un tel dispositif reste néanmoins accessoire, alors que de réels objets connectés voient le jour avec des composants électriques et électroniques intégrés directement au sein du support papier. C'est ce que propose Waldek Wegrzyn avec son projet de design graphique *Elektrobiblioteka*. Le livre électrique qu'il présente pour son diplôme à l'Académie des beaux-arts de Katowice bruits définitivement les frontières entre papier et numérique en proposant un objet hybride, à la fois print et multimédia. Une fois connecté à un ordinateur via un port USB, le livre devient une interface : lorsque le lecteur tourne les pages, les différents contenus multimédias s'affichent et s'animent à l'écran [FIGURES 2.3 & 2.4]. C'est grâce à l'intégration de circuits imprimés tracés à l'encre conductrice entre les pages que le livre accède au statut de contrôleur tactile. Le lecteur a donc la possibilité de manipuler le contenu avec différents mouvements et positions des mains. Si le contenu ne revêt aucun intérêt particulier dans cet exemple précis, la proposition de Waldek Wegrzyn reste néanmoins très riche, dans sa

capacité à mobiliser la technique numérique de manière autre que les modèles de consommation dominants. Et c'est probablement là la tâche des designers : proposer autre chose, comme pour vaincre une certaine uniformisation dans la mobilisation de la technique. Car il y a bien uniformisation dans la mobilisation des technologies numériques : aux designers de proposer que l'on peut faire autrement qu'avec une organisation en pages, une standardisation des formats, une inscription du texte numérique sur les écrans informatiques...

La tâche des designers ce n'est pas de trouver des solutions, mais justement de faire des propositions. Dans le cas du texte, cela dépasse de loin une simple question de support ; il s'agit de montrer la manière dont il est possible de mettre au travail le matériau textuel, ou bien de proposer des dispositions et orientations possibles quant aux instruments de la mise au travail. Il s'agit de donner des outils à l'écrivain, de lui proposer des manières de faire qui puissent être éventuellement appropriables, s'inscrivant toujours dans une adoption de la technologie numérique, c'est-à-dire l'exploitation des possibilités de ce nouveau medium. Le but est moins de faire que de montrer que l'on peut faire autrement. De nombreuses collaborations plus ou moins fructueuses entre designers et écrivains voient d'ailleurs le jour quant à la volonté de proposer de nouvelles expériences, et d'écriture et de lecture, en lien avec les spécificités du numérique. C'est notamment ce qu'a proposé le Labo de l'édition (structure soutenant et accompagnant l'adaptation du secteur de l'édition aux enjeux numériques) pour l'organisation d'un hackathon dans le cadre du cycle de conférences *Print Is Not Dead*, en réunissant écrivains, graphistes, designers, développeurs, éditeurs, typographes. Le temps d'un week-end, ces équipes mixtes ont travaillé à de faire émerger, par la proposition et le prototype, de nouvelles formes d'hybridation entre papier et numérique. De telles propositions, recouvrant parfois plus une dimension poétique qu'une dimension strictement utilitaire, montre bien que le design est aussi là pour apporter un détachement lié à l'art au sein d'une mobilisation de la technique, ici dans l'économie de l'écrit. C'est d'autant plus vrai en ce qui concerne la littérature, car ce que le numérique manipule, ce ne sont pas seulement des données, mais un matériau littéraire, à la fois rare et précieux. Lorsque Benjamin Gaulon questionne artistiquement le numérique, il envisage l'esthétique du bug comme un parti pris graphique et non comme un dysfonctionnement involontaire et préjudiciable à un usage donné. Il propose un outil en ligne, *KindleGlitcher*¹, permettant d'infliger volontairement des dégradations partielles à des livres numériques. Quiconque peut y mettre en ligne ses propres livres au format ePUB et en obtenir ensuite une copie visuellement endommagée [FIGURES 2.5 & 2.6]. Cette œuvre a par ailleurs été commandée par le Jeu de Paume pour l'exposition en ligne *Erreur d'impression*, publier à l'ère du numérique. Un tel traitement du matériau textuel investit la technologie numérique

1 URL de l'œuvre :
<http://recyclism.com/kindleglitcher.php>

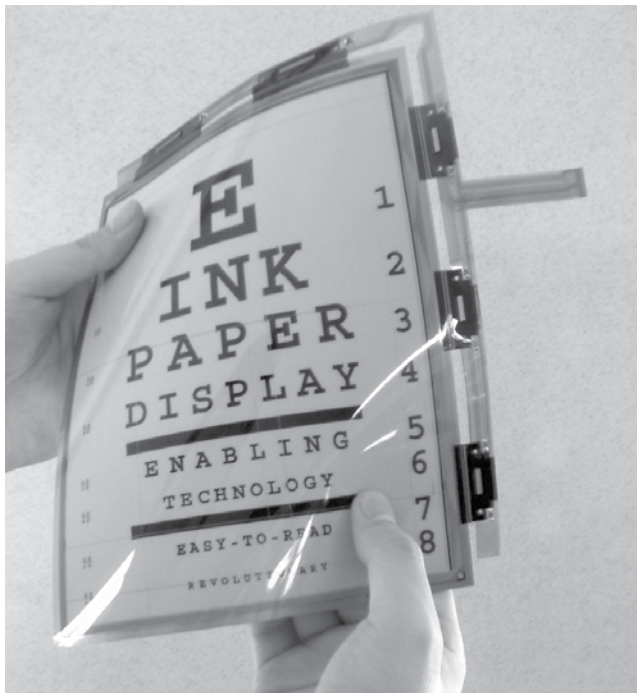


FIGURE 2.2

► Exemple de
papier électronique

Écran flexible exploitant
la technologie E Ink.

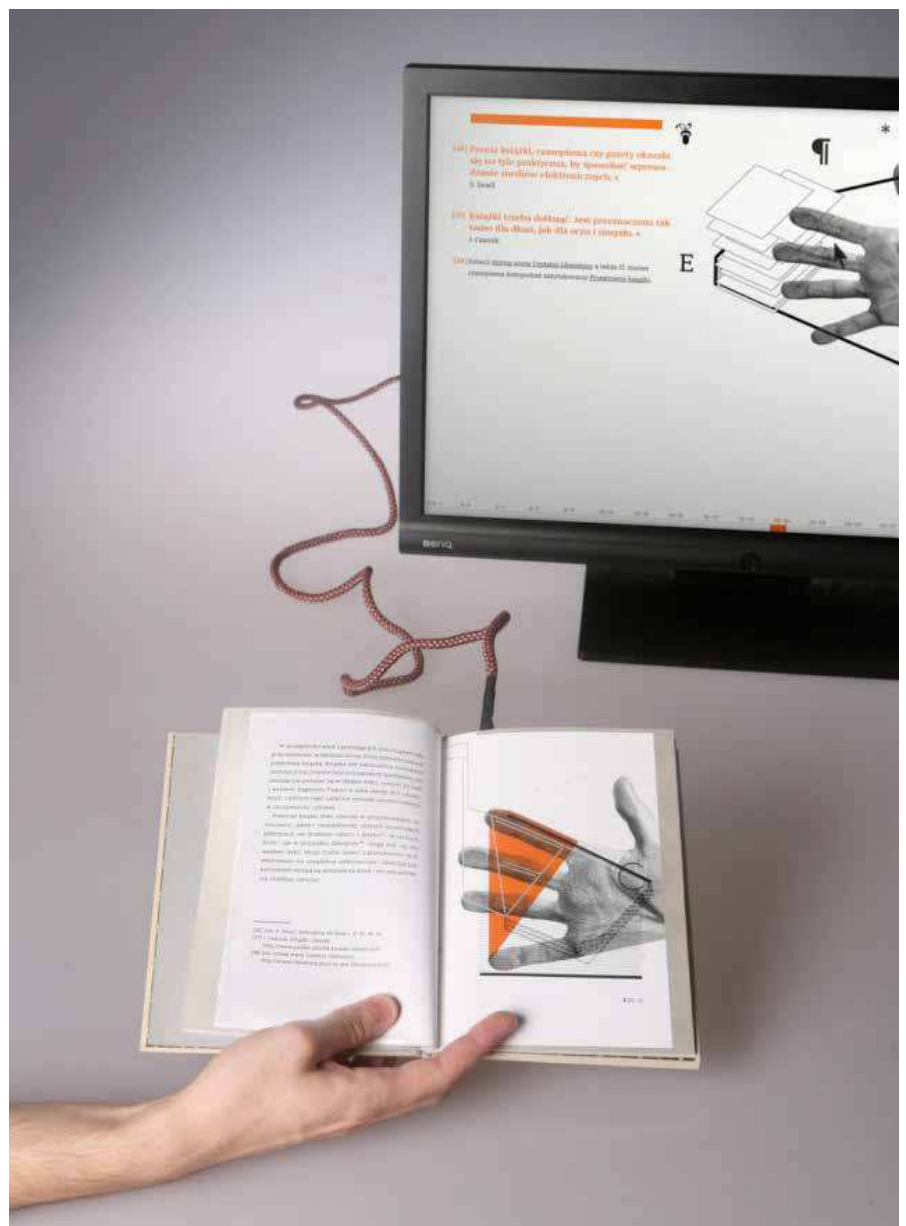


FIGURE 2.3

► Waldek Wegrzyn,
Elektrobiblioteka.

Livre électronique
relié à l'ordinateur.

FIGURE 2.4

► Waldek Wegrzyn,
Elektrobiblioteka.

Vue du dispositif de connexion
du livre à l'ordinateur.





FIGURE 2.5

Benjamin Gaulon,
KindleGlitcher.

Exemple de fichier
texte endommagé.

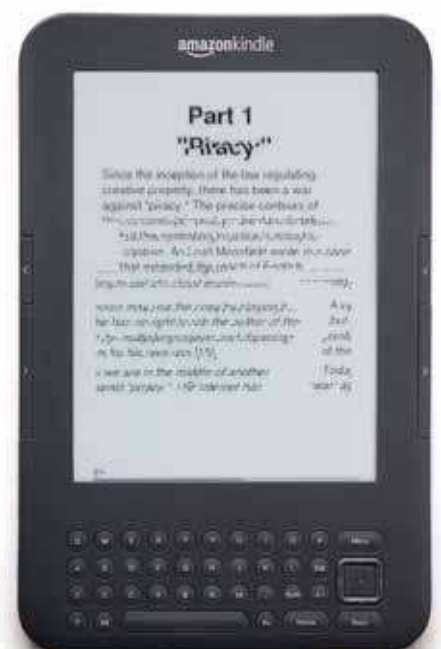


FIGURE 2.6

Benjamin Gaulon,
KindleGlitcher.

Exemple de fichier
texte endommagé.

et ses bugs d'une manière positive et non réactionnaire. Il y a là une volonté d'injecter de la poésie dans l'économie de la technique en proposant des formes et expériences s'attachant à renouveler les modes d'être du texte de manière non conservatoire. Ce sont ces modes d'être du texte qui se trouvent en mutation profonde avec le mouvement de virtualisation générale des données culturelles.



La déterritorialisation du texte

LE LIEU DE L'ÉCRIT

Lorsque l'on parle d'écriture ou de lecture, il est important de considérer les appareils qui les rendent possible, car ce sont des activités qui sont instrumentées. Aussi, parler de l'architecture du texte, dans le contexte d'une culture livresque, revient souvent à considérer le livre, c'est-à-dire l'objet en volume dans lequel va se déposer l'écrit, comme un outil de lecture qui va assurer la médiation entre le lecteur et le texte. Le problème, avec la technologie numérique, c'est que ce même outil, une machine de lecture assumant le rôle de médiateur n'est plus l'objet dans lequel va se déposer l'écrit. Contrairement au livre, les supports numériques ne contiennent pas le texte mais ils permettent de le rendre accessible. Il s'agit d'un bouleversement culturel qui engage une économie de l'accès, temporaire qui plus est, plutôt que de l'acquisition. Si cela peut sembler pour dérangeant pour certains dans le cadre de la littérature, il s'agit d'une pratique déjà socialement admise concernant le domaine de la musique. D'une part, le téléchargement du matériau sonore seul prévaut sur l'achat de l'objet dans lequel il se dépose. D'autre part, la musique est maintenant gérée par abonnement, sans besoin de téléchargement : il suffit d'un simple clic pour accéder à l'écoute d'un morceau disponible sur le net. Le texte procède de la même distinction. Outre le possible téléchargement du matériau textuel seul, il peut désormais être accessible sur Internet : *tierslivre.net*, le site web de François Bon, permet d'accéder à une multitude de textes et articles par un système d'abonnement annuel. Le texte n'est plus qu'un fichier, assemblage de données informatiques codées, caractérisé

par sa seule extension de type .pdf, .epub, .doc ou .txt... Le lecteur n'est désormais plus confronté à un texte présent physiquement et extensivement dans la page, préalablement à toute activité de lecture.

Il est donc naturel de se poser la question du lieu, du territoire de l'écrit. Jusque-là, dans la tradition de l'imprimer, le texte occupait un espace stable et inscriptible. Ce qui se joue dans le passage à des modes de la culture numérique, c'est la déterritorialisation du texte. Celui-ci n'habite plus un espace visible, discipale, ni même fini, mais plutôt un espace potentiel dont il serait impossible de tracer les limites et auquel nous pouvons avoir accès par l'intermédiaire des nouveaux outils de lecture. Une telle conception du lieu où se dépose l'écrit peut s'incarner dans la notion de hors champ, jusque-là utilisée en cinéma ou en photographie. Ainsi, le texte visible à l'intérieur du cadre matérialisé par la tablette numérique ou la liseuse correspond au champ, ce qui nous est donné à voir, tandis que le texte non visible, mais néanmoins existant constitue le hors champ [FIGURE 2.7]. La suite du texte que l'on dit existe, sans que l'on puisse le percevoir sensoriellement ; il est présent en puissance et génère un effet d'attente. Cela remet en question la faculté du texte d'être là ; néanmoins, le texte existe. Pierre Levy relève d'ailleurs une distinction étymologique quant au terme « exister »¹ :

Quoiqu'une étymologie ne prouve rien, signalons que le mot exister vient précisément du latin *sistere*, être placé, et du préfixe *ex*, hors de. Exister, est-ce être là ou en sortir ?

On peut alors en déduire que le texte numérique, c'est ce qui est placé hors de, placé hors de l'espace physique pour habiter une portion d'espace inassignable ; on ne sait pas où a lieu le texte. Le récit se déterritorialise. Le texte numérique est donc un hors-texte doué d'ubiquité, une unité de temps sans unité de lieu.

LE VIRTUEL S'ACTUALISE

Dans la culture numérique, le hors-texte se définit par son caractère virtuel. Ce mouvement général de virtualisation affecte non seulement la littérature, mais aussi l'ensemble des médias culturels, d'information et de communication, engendré par la mutation des techniques. Il faut cependant établir un éclaircissement qui s'avère nécessaire : ce que nous appelons ici virtuel n'est pas l'opposé du

1 Pierre Levy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, La Découverte / Poche, Essais, Paris, 1998, p.18.

réel – sans quoi il aurait à voir avec le faux, l'illusoire ou l'imaginaire – mais s'oppose à l'actuel. L'étymologie latine de virtuel vient de *virtus*, désignant la force, la puissance : dans la philosophie scolastique, est virtuel ce qui existe en puissance et non en acte. Ainsi, le virtuel tend à s'actualiser. Il s'agit là de deux manières d'être différentes illustrant les deux définitions possibles du verbe exister introduites précédemment, soit être là ou bien en sortir.

Quand le virtuel s'actualise, il s'agit là d'un processus de transformation d'un mode d'être en un autre. Le texte ainsi pris dans un système de flux va s'actualiser dans un espace, un écran donné. Chaque actualisation consiste en une configuration ou reconfiguration inédite en fonction des caractéristiques de l'écran : réglage de la taille des caractères, structure de l'interface, organisation des différentes connexions et des différents espaces textuels. Le texte n'est ainsi jamais complètement réalisé en lui-même, chaque écran, programme ou logiciel pouvant en définir des manifestations différentes, déjà en fonction de la situation et du dispositif, et ensuite par l'interaction avec les lecteurs. À chaque fois, le texte, ou plutôt le hors-texte, va s'actualiser dans un ici et maintenant pour un lecteur particulier. Avec le numérique, il n'y a plus un texte, mais des textes potentiels, et, de la même manière, des architectures potentielles, consistant en autant de versions différentes que d'actualisations. Il est vrai que le texte s'est toujours organisé en une pluralité de traductions, de versions, d'éditions et de typographies, même dans le cas du livre. Mais avec le numérique, la temporalité change : toutes ces versions cohabitent et elles ne sont plus ni closes ni stables mais toujours mouvantes. C'est aussi ce qui se joue dans la publication et la diffusion, à la fois éclatée et massive ; il y a actualisation de ce texte qui n'a lieu nulle part :

Ce dernier (l'hypertexte) occupe-t-il "virtuellement" tout point du réseau auquel est connectée la mémoire numérique où s'inscrit son code ? S'étend-t-il jusqu'à chaque installation où l'on pourrait le copier en quelques secondes ? Certes. Il est possible d'assigner une adresse à un fichier informatique. Mais alors de l'information en ligne, cette adresse serait de toute manière transitoire et de peu d'importance. Déterritorialisé, présent tout entier dans chacune de ces versions, de ses copies et de ses projections, dépourvu d'inertie, ubiquitaire habitant du cyberspace, l'hypertexte contribue à produire ici et là des événements d'actualisation textuelle, de navigation et de lecture. Seuls ces événements sont véritablement situés.¹

1 Op.cit., Pierre Levy, p.17.



FIGURE 2.7

► Craig Mood,
Books in the Age of the iPad.

Illustration
de la manifestation du texte
dans la lecture sur tablettes.

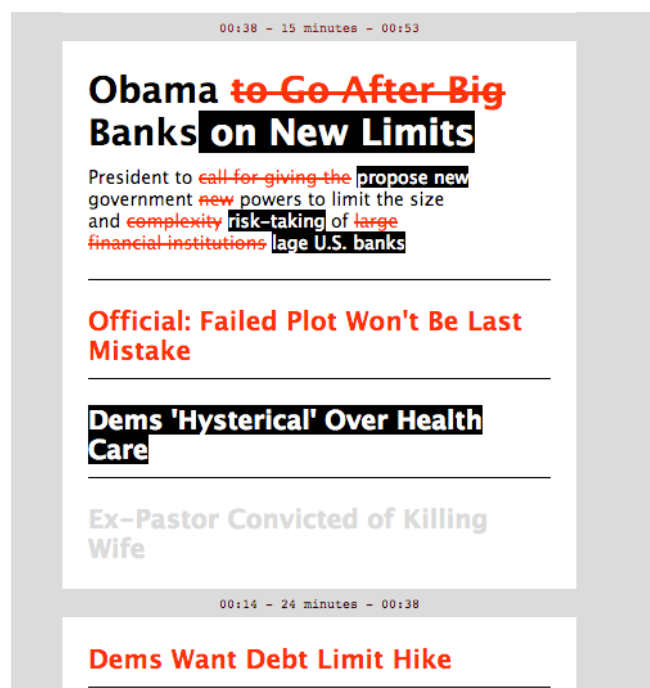


FIGURE 2.8

▶ Jonathan Puckers,
The Quick Brown.

Extrait du site internet.

LE RENDU PUBLIC

Avec le numérique, le texte a définitivement quitté les domaines du clos et du stable. Cela se concrétise à la fois dans les modes de composition du texte et de son rendu public. Publier, au sens du *publicare* latin, est le fait mettre à la disposition d'un public, ou, plus généralement, du public. Si, dans le cas du texte numérique, il y a toujours acte de rendu public, ce dernier se cristallise néanmoins de manière différente que dans la tradition de l'imprimé. Les us et coutumes de la publication ne sont pas les seuls à être bousculés, mais toute la chaîne de l'édition elle-même se retrouve à composer avec d'autres contraintes, de la reproduction à la diffusion des œuvres. Lev Manovitch souligne que « l'ordinateur, qu'on utilisait depuis le début des années 1960 comme outil de production, est devenue une machine médiatique universelle ; c'est-à-dire un outil qui ne sert plus uniquement à la production, mais également au stockage et à la distribution »¹. La suprématie de l'Internet a considérablement remis en question le mode de diffusion des textes numériques, et par textes numériques, nous n'entendons pas textes numérisés qui ne sont que des versions scannées d'ouvrages imprimés ou transposées de manière vulgaire puis mises en réseau. Nous parlons des textes engageant un processus de composition et de conception de l'écrit modalisé par les différents outils numériques. Nous l'avons vu, ces textes privilégient une économie de l'accès plutôt que l'acquisition. Et cela tient pour une grande part au processus de dématérialisation : le stockage de matériaux virtuels téléchargeables sur la toile est sans commune mesure avec le système de reproduction et de stockage des textes imprimés, avec les contraintes en terme d'infrastructure que cela implique. Il n'est donc pas étonnant que de nombreux éditeurs investissent l'internet pour la mise à disposition des œuvres de leurs auteurs. De plus, de nombreux auteurs ont également recours à l'auto-édition, puisque la technologie numérique a permis la restitution aux auteurs des différents outils d'édition dont l'imprimerie les avait dépossédés. Les sites web spécialisés dans l'auto-édition font désormais florès sur la toile.

On peut se demander ce que ces différents problèmes liés à la diffusion des textes ont à voir avec les architectures de l'écrit. Et bien ce sont justement ces différents modes de diffusion qui vont générer des architectures textuelles mouvantes, prises dans un système de flux, où la notion d'actualisation est là aussi une composante majeure. Le geste et le rythme de l'écriture se trouvent investis d'une dimension nouvelle. Le livre nous avait habitué à une version stable et finie de l'œuvre. Les perspectives d'augmentation de son contenu étaient liées aux différentes éditions successives. Les modalités d'écriture sur le web permettent désormais à l'écrivain de rendre public diverses versions de son texte, de publier

1 Op. cit., Lev Manovich, p. 59.

une première ébauche qui sera ensuite corrigée. Les possibilités d'intervention, de modification et de retouche sur le texte ne se limitent pas à l'éventuelle date de publication, mais peuvent encore continuer bien après. La dynamique de l'écriture peut donc se concevoir dans un temps sans limite. En publiant son texte, l'auteur l'abandonne à un certain état, mais, avec les technologies numériques, cet état n'est jamais permanent. C'est justement cette caractéristique mouvante de l'œuvre qu'exploite Marine Hugonnier pour montrer son travail d'artiste dans *The Unpermanent Book Project*¹. Son site web se constitue en une forme livre dont le nombre de pages n'est jamais fixe, puisque de nouveaux travaux ou changements dans l'ouvrage sont souvent ajoutés. L'espace du texte devient un espace expansif: les données informatiques peuvent être ouvertes à de perpétuels ajouts et modifications, et ont également la possibilité d'être effacées. L'accueil de la technologie numérique ne réside pas ici dans l'abolition de la permanence du texte, mais dans la propension à supprimer les effets de strates liés à l'expérience d'écriture. Avec la possibilité de corriger le texte en une fraction de seconde sans effort, le numérique tend à démobiliser la lisibilité des hésitations de l'écrivain au gré des réécritures successives. Une telle esthétique de la rature est investie dans le travail de Jonathan Puckers, en lien avec la presse. Ce dernier propose de faire l'expérience, à travers son site internet *The Quick Brown* [FIGURE 2.8], des gros titres de presse qui changent suite aux retouches successives apportées par les rédacteurs². Il donne donc à voir ces modifications, légères ou radicales, de manière évolutive. C'est précisément cette lisibilité des hésitations et de l'effet de strate inhérent au processus d'écriture qui doit être mise en œuvre dans l'utilisation des techniques numériques.

Une telle lisibilité du travail d'écriture grâce aux possibles éternelles modifications est fort heureusement en jeu dans le travail de certains écrivains. Ainsi, sur *tierslivre.net*, le site de François Bon, il est possible de consulter certains articles dont l'écriture a été préalable à celle de *Après le livre*. Ces articles constituent une version d'ébauche, ou de brouillon, retravaillée ensuite en vue de la publication d'*Après le livre*. Les différents blogs et sites web d'auteur semblent renouer avec l'ancienne tradition du carnet, utilisé pour recueillir des embryons de textes et des bribes de pensées, comme elles viennent. Ce genre de pratiques impose souvent un travail quotidien et rituel où l'enjeu reliant le processus d'écriture et son rendu public s'affirme dans la volonté pour l'auteur de « faire surface » et de « faire date », pour reprendre les expressions utilisées par Pierre Ménard en parlant de son travail lors de la série de conférences *Écritures numériques et éditorialisation* organisée au centre Pompidou ces derniers mois. Un écrit, c'est avant tout une expérimentation de ce qu'est le temps. Et le temps de l'écrit, avec les outils d'écriture numérique dont nous disposons, fait l'épreuve de l'imédiateté. Par l'intermédiaire du développement de nombreuses plates-formes

1 www.marinehugonnier.com

2 www.thequickbrown.com

de diffusion, le rendu public du texte et non pas rapide mais quasi immédiat. C'est grâce aux différents blogs et sites Web des écrivains que l'écriture contemporaine se saisit de cette façon de publier en temps réel, avec la possibilité d'immersion dans un environnement, un réseau. De nombreux réseaux sociaux sont ainsi investis à la manière de fabriques de textes soutenues par les rythmes des publications successives.

03

LE NUMÉRIQUE
EST-IL UNE TECHNOLOGIE
QUI DISPERSÉ L'AUTEUR?



Coopération narrative

ÉCRITURES PARTICIPATIVES

Les possibilités d'écriture liées à certains modes de la culture numérique, et plus particulièrement avec l'écriture sur le Web, mettent en avant une certaine coopération narrative. Avec les blogs ou les sites Web, le texte est diffusé de manière quasi immédiate. Cette temporalité particulière propre au numérique, que nous avons décrite précédemment, rapproche le temps de la composition du texte du temps de sa lecture. Une telle disposition laisse penser que les rapports qui existaient entre l'auteur et ses lecteurs tendent non seulement à se renouveler, mais également à se rapprocher de manière considérable. Reprenons l'exemple de l'Internet et des interfaces de type blog. De telles interfaces ont la possibilité d'intégrer dans leur architecture un espace pour les commentaires. Les lecteurs ont ainsi la possibilité d'ajouter leur pierre à l'édifice, à la fois à l'architecture du texte et au texte lui-même. Les commentaires sont aussi une forme d'écriture, une manière de prolonger le travail de l'auteur. C'est en tout cas ce que prétend François Bon en indiquant que ce n'est pas là qu'une écriture du bas qui s'opposerait à l'écriture noble de l'écrivain. Le Web c'est avant tout état d'un usage collectif. Il est donc naturel que l'écriture sur le Web associe les expériences d'auteur et de lecteurs dans une optique participative. Aussi, nous pouvons considérer que le texte numérique est un métatexte : il contient en filigrane les divers commentaires qui sont produits sur le texte après sa parution. Il peut s'agir là de commentaires du à l'auteur, amené par la technologie numérique à revenir sur son texte et à opérer des corrections. Mais ces divers commentaires peuvent également être

du au lecteur. C'est évidemment le cas dans les interfaces de type blog mais la notion de commentaires recouvre aussi des réalités et des manifestations bien plus vastes, puisqu'elle comprend les annotations, gloses et notes qui sont apportées à l'ouvrage. Le métatexte permet aussi de désigner un texte comme étant un commentaire de textes antérieurs. Une telle définition a cependant plus à voir avec la notion d'intertexte, c'est-à-dire l'ensemble des textes pouvant être mis en relation dans un texte donné, que ce soit par le biais de la narration, de l'allusion, de la référence ou du lien hypertextuel. Le texte numérique est toujours en relation, jamais clos et autonome. Il est bien dans ce sens un métatexte, comme le suggère le préfixe grec *meta*, c'est-à-dire à la fois ce qu'il y a au-delà, après, à côté, entre et avec le texte.

De telles dispositions favorisant l'échange entre auteurs et lecteurs mettent en place des stratégies déjà participatives, mais aussi collaboratives quand à la division des tâches tend à être abrogée. La technologie numérique instaure donc la possibilité pour le lecteur d'être le coauteur du texte en effectuant constamment des choix dans l'affichage des éléments ou les chemins à suivre. De tels choix sont avant tout liés à la manière dont l'utilisateur interagit avec le support ou l'interface, ou en tout cas l'objet médiatique. Ainsi, les nouveaux médias sont dits « interactifs », désignant par là l'activité de dialogue entre un individu et une information fournie par une machine. Ce concept loin d'être clair reste très vaste et ambigu comme le note Lev Manovich¹ :

Considéré par rapport aux médias informatisés, le concept d'interactivité est tautologique. Une interface homme-machine moderne et interactive par définition. À la différence d'interfaces antérieures comme le traitement par lots, l'interface homme-machine moderne permet à l'utilisateur de contrôler l'ordinateur en temps réel en manipulant les informations affichées sur l'écran. Dès qu'un objet est représenté par un ordinateur, il devient automatiquement interactif. Par conséquent, le fait de qualifier d'« interactifs » les médias informatiques n'est qu'un truisme ; cela revient simplement à énoncer la réalité la plus élémentaire de leur fonctionnement.

D'autant que le terme « interactif » ne permet pas d'établir une distinction claire quant à savoir si l'on parle d'interaction ou d'interactivité. Il s'agit là de deux registres différents, d'où l'intérêt de pouvoir différencier les dispositifs organisant techniquement de l'interaction de ceux qui organisent techniquement de l'interactivité. Aussi, mieux vaut éviter d'utiliser le concept de dispositif de lecture – ou de média – « interactif » : ce dernier risquerait d'être interprété littéralement sur le mode de l'interaction. Il ne serait alors question que d'une simple interaction physique où le lecteur met en mouvement son corps pour appuyer sur un bouton ou choisir un lien sans impliquer de processus psychologique éveillant de la conscience quant à ce que le lecteur regarde. Car, dans la lecture, il y a tou-

1 Op. cit., Lev Manovich, p. 142.

FIGURE 3.1

► Raymond Queneau,
Cent mille milliards de poèmes.





FIGURE 3.2

► Antoine Denize,
Machines à écrire.

Capture d'écran du CD-ROM.

jours une mobilisation de fonctions cognitives et d'absorption. Tisser des liens entre des unités de sens en formant des hypothèses, mémoriser un contexte de réception donné et le réinvestir dans la création d'un horizon de sens et d'attente : toutes ces opérations sont nécessaires au bon déchiffrement et à la bonne compréhension d'un texte. De tels dispositifs doués d'interactivité permettent ainsi d'engager le lecteur dans une lecture active, qui tend à devenir elle-même écriture ou réécriture de l'œuvre. La démarche est résolument participative.

Cette caractéristique de l'interactivité a donné naissance à plusieurs genres littéraires, nous l'avons déjà vu avec l'hyperfiction (ou fiction hypertextuelle). Il existe aussi un autre genre, celui de la génération automatique, comme mode de composition et d'accès au texte. De telles propositions ne sont pas nécessairement inhérentes à la technologie numérique. Certaines relèvent néanmoins de ce que l'on pourrait appeler une littérature pré-informatique : on peut penser à *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau, texte antérieur à l'utilisation des ordinateurs, mais dont la structure combinatoire se prête naturellement à une adaptation informatique. Avec *Cent mille milliards de poèmes*, le lecteur est invité à intervenir dans le processus d'écriture en assemblant les vers des différents sonnets. Les 10 sonnets constituant l'ouvrage sont écrits de manière à ce que chaque vers soit permutable. La solution retenue pour l'impression d'une telle œuvre combinatoire est certes spectaculaire mais néanmoins peu praticable : le graphiste Massin imagine un ensemble de 10 feuillets à 14 lamelles où chaque vers est imprimé sur une lamelle [FIGURE 3.1]. L'architecture du texte qui nous est livrée est une machine à générer des poèmes, d'où la forte connotation informatique d'une telle œuvre. Cette dernière a d'ailleurs été adaptée informatiquement au sein d'un CD-ROM, *Machines à écrire*¹, dont la conception graphique revient à Antoine Denize [FIGURE 3.2]. Dans la version informatique, le lecteur est invité à assembler le texte par des choix influant sur le mode de visibilité et d'apparition du texte, ainsi que sur sa structure et l'ordre d'apparition des unités textuelles à l'écran. L'utilisateur dispose en effet de différents outils pour manipuler le matériau textuel : il peut choisir d'afficher l'un des multiples poèmes possibles de manière purement aléatoire ou bien modifier et composer le poème vers par vers. Il lui est même possible de fabriquer un poème en tenant compte de l'heure indiquée par l'horloge interne de l'ordinateur. De telles combinatoires exponentielles d'apparence vertigineuse impliquent un processus d'engendrement du texte qui ne saurait se passer du lecteur. Il est alors essentiel pour l'auteur de prévoir et de prendre en compte dans l'écriture non seulement l'acte de lecture mais également l'éventuelle coopération narrative qui pourrait en résulter ; il s'agit là de définir la place qui sera laissée au lecteur au sein du texte.

1 Antoine Denize, *Machines à écrire*, Paris, Gallimard Multimédia, 1999.

MODALITÉS D'INCLUSION DU LECTEUR

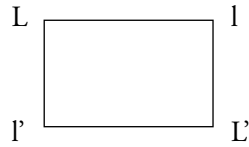
Avec les différents outils et espaces de production et de diffusion dont dispose la technologie numérique, la lecture est amenée à être considérée comme une expérience active et non plus passive. Le lecteur est plus que jamais investi dans le processus d'écriture et de composition du texte. On pourrait penser que cette place réservée à la figure du lecteur a été inaugurée avec l'avènement d'une culture numérique des textes. Il existe cependant de multiples exemples en littérature proposant différentes modalités d'inclusion du lecteur au sein du texte, créant ainsi de l'interactivité. Ces diverses propositions sont par ailleurs bien antérieures à toute technologie numérique. C'est avant tout à l'auteur que revient toute décision dans la volonté de créer une division du travail, celle du scripteur et celle du lecteur, ou bien au contraire de l'abroger.

Diderot a par exemple instauré un rapport dialogal avec son lecteur ; le narrateur de *Jacques le fataliste* n'hésite pas à l'interpeller dès le début du récit :

Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait.

La figure du lecteur est ici introduite dans la narration, mais uniquement pour servir l'autorité de l'auteur. Ce dernier est le seul maître du récit, organisant spatialement et temporellement une trame narrative à laquelle la lecture est soumise. Mais ce genre de rapport n'est pas toujours d'autorité. Chez Italo Calvino, il en est tout autrement. Nous avons déjà cité *Si par une nuit d'hiver un voyageur* concernant la façon qu'avait l'écrivain, dès l'incipit, de proposer et de prévoir les postures corporelles de ses lecteurs. Cette façon de dicter les actes du lecteur ne relève pas d'une quelconque supériorité énonciative, mais entend plutôt tirer le lecteur de sa position extérieure pour le ramener au sein de l'espace de la fiction. Ce procédé tend même à devenir une règle structurelle pour la composition du roman. Le personnage principal, qui n'est autre que le lecteur, s'engage dans une quête vouée à l'échec : la recherche de la suite de l'histoire, puisque l'écrivain nous propose dix débuts de récit différents mais n'en achèvera aucun. Ici, l'auteur fait bien plus que simplement interpeller le lecteur, comme c'était le cas chez Diderot, puisque c'est précisément le lecteur qui est le protagoniste de l'histoire et qu'il est lui-même mis en scène à travers la manière dont va se structurer le roman. Le lecteur que nous sommes se trouve ainsi contraint à coopérer à l'élaboration de l'œuvre et de son architecture. Cette dernière architecture se structure à travers plusieurs niveaux de narrations enchâssés pour lesquels Italo Calvino a emprunté les méthodes oulipiennes de construction mathématique systématique

du récit et de son organisation interne (ici il est fait appel au carré sémiotique greimassien). Chaque chapitre du roman est construit à partir de relations pouvant être tissées entre quatre éléments intervenants dans ce carré dont on peut donner la reproduction formalisée suivante¹, correspondant au premier chapitre :



- Le lecteur qui est là (L) lit le livre qui est là (l).
- Le livre qui est là conte l'histoire du lecteur qui est dans le livre (l').
- Le lecteur qui est dans le livre n'arrive pas à lire le livre qui est dans le livre (l').
- Le livre qui est dans le livre ne compte pas l'histoire du lecteur qui est là.
- Le lecteur qui est dans le livre prétend être le lecteur qui est là.

Une telle architecture s'organise de manière à créer des échanges constants entre ces divers niveaux de narration, qui constituent autant de niveau de réalité différents. De même que le lecteur réel (celui qui lit le livre) est confronté à un lecteur fictif (celui dont il est question dans le livre), le livre réel (celui qui est présent, que nous tenons dans nos mains) est confronté au livre fictif (celui dont il est question dans la narration).

La porosité entre fiction et réalité n'est pas le seul monopole de la littérature, puisque l'art s'est aussi emparé de ces questions, les mettant au travail avec ses propres outils et matériaux. Ainsi, Jordi Colomer interroge dans ses installations vidéos la possibilité d'habiter un décor, à savoir la possibilité d'avoir une expérience du réel imprégnée de la fiction. Il est intéressant de noter que Jordi Colomer, de la même manière que Calvino, casse la fiction en utilisant les moyens de la fiction. Il est souvent fait usage du carton de manière tout-à-fait grossière dans les décors de ses films, comme dans *Le Dortoir* ; ainsi, le décor ne cache pas sa condition d'architecture de fiction [FIGURE 3.3]. Le dispositif d'installation cinématographique de Jordi Colomer interrompt aussi la narration : la configuration de l'espace de projection de *En la pampa* est telle que le spectateur ne peut pas voir les cinq films simultanément, ceux-ci étant projetés sur cinq écrans monumentaux dispersés dans la salle [FIGURE 3.4]. Un tel dispositif induit un rapport spécifique à l'œil spectatorial en supprimant nombre de vecteurs d'immersions. L'installation déploie le dispositif cinématographique en suspendant l'incrédulité du spectateur. Ce dernier est conscient de la fiction. Jordi Colomer casse l'effet de salle obscure et la frontalité de l'écran. Le spectateur n'est plus en situation de privation sensorielle où il est corporellement absent à lui-même,

1 Sindy Langlois , « Si par une nuit d'hiver un voyageur : quand la fiction dépasse la fiction », *Tangence*, n° 68, 2002, p. 26.
DOI: 10.7202/008245ar

confortablement assis dans un fauteuil face à l'écran comme dans une salle de cinéma. Le corps du spectateur est ici mis en mouvement, il circule dans la salle entre les différents écrans sans que le noir soit total. *En la pampa* est une œuvre temporelle discontinue, avec plusieurs entrées possibles, dont la lecture s'effectue de manière non contiguë, cassant ainsi toute possibilité de mise en place d'une fiction. La scénographie de l'installation met particulièrement en évidence l'idée de superposition d'un espace réel à un espace fictif. Les déplacements du spectateur dans l'exposition vont même jusqu'à former des ombres sur les différents écrans (et c'est bien là le parti pris de l'artiste), lui donnant ainsi l'impression de rentrer physiquement dans l'image. Il y a toujours, chez Jordi Colomer, un véritable doublement de l'espace avec une situation de porosité entre espace filmique (fiction) et espace scénographique (réel). Il en est de même pour le roman que nous livre Calvino. Il y existe également une interpénétration de ces deux espaces, où l'espace réel se substitue à l'espace scénographique et l'espace livresque se substitue à l'espace filmique. La confusion entre l'espace externe au livre – celui du lecteur qui lit le livre – et l'espace interne au livre – celui du lecteur qui est dans le livre – est permanente. On reconnaît, à la lecture de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, la présence d'une mise en abyme qui s'incarne à la fois dans la figure du lecteur est à la fois dans l'objet livre. On constate chez Jordi Colomer le même goût pour la mise en abyme. Le dispositif d'installation de *Simo* déploie l'espace filmique au sein de l'espace réel grâce à la présence d'un décor dans le décor : le spectateur est amené à pénétrer dans une pièce qui est le double de celle qu'il voit à l'écran, dans laquelle se déroule l'action du film [FIGURES 3.5 & 3.6]. De la même manière que le lieu de l'image devient l'image elle-même chez Colomer, l'objet du texte devient le texte lui-même chez Calvino. Ce dernier nous propose en fait une réflexion métaromanesque où le processus d'écriture ne fait que parler de lui-même. Plus l'histoire progresse, plus elle se déconstruit. Le lecteur est définitivement amené à être rendu conscient de la fiction auquel il participe par des procédés qui ne sont pas sans rappeler une certaine distanciation brechtienne, comme l'adresse au spectateur, ou plutôt, faudrait-il dire, au lecteur.

La figure du lecteur est amenée à être de plus en plus présente dans le processus d'élaboration du texte. Ce qui se concrétisait déjà avec les différentes modalités d'inclusion du lecteur dans certaines œuvres de la littérature – comme nous l'avons vu avec Diderot, et plus longuement avec Italo Calvino – s'affirme d'autant plus avec les possibilités des médias numériques. Le lecteur n'est pas seulement impliqué dans le récit, mais il peut l'être également dans l'expérience d'écriture qui a désormais la possibilité de se dérouler en réseau. Cette coopération narrative place le lecteur dans une position telle qu'il devient presque le c-énonciateur ou le co-auteur du texte. Une telle opération se réalise-t-elle forcément au détriment de l'auteur ?



FIGURE 3.3

► Jordi Colomer,
Le dortoir.
Vidéo, 10 min,
éditée en boucle,
2002.

Vue des accessoires
en carton jonchant
le sol du décor.



FIGURE 3.4

► Jordi Colomer,
En la pampa.
2008.

Vidéo et installation.
Vue de l'exposition
au Jeu de Paume,
Paris, 2008.



FIGURE 3.5

► Jordi Colomer,
Simo,
1997.

FIGURE 3.6

► Jordi Colomer,
Simo,
1997.

Vidéo et installation.
Vue de l'exposition,
Museo Patio Herreriano,
Valladolid, 2005.





La mort de l'auteur ?

UN NOUVEAU CONTRAT DE LECTURE

Nous ne pouvons pas le nier, le passage à des modes de la culture numérique modifie profondément l'organisation, la production et la réception des textes. Les problèmes épistémologiques que pose cette nouvelle textualité remettent en question les notions d'écriture, de lecture et de texte :

La notion même de texte vient à éclater. Ce n'est plus le livre papier qui propose un texte, son propre texte, construit à travers plusieurs pages aux lecteurs, mais le lecteur lui-même qui compose un texte, son propre texte, à travers sa manière de parcourir l'espace que lui offre le numérique.¹

Avec l'hypertexte, le lecteur a la possibilité d'organiser son propre parcours de lecture en naviguant à travers les hyperliens, reliant et organisant ainsi les différentes unités textuelles par stratification ou d'une manière associative, ou bien d'augmenter le texte en y ajoutant divers commentaires et annotations. La figure du lecteur fait d'ailleurs l'objet de toutes les attentions depuis l'émergence des théories sur la réception des textes nées au XX^e siècle. La technologie numérique évincerait-elle donc d'emblée la figure de l'auteur ? Il est effectivement légitime de se poser une telle question. Les contrats de lecture auxquels adhéraient lecteurs et auteurs de manière tacite se trouvent désormais dans une impasse : la

¹ Mauger, Poliak et Pudal, « Lectures ordinaires », dans *Lire, faire lire, des usagers de l'écrit aux politiques de lecture*, Paris, Le Monde Éditions, 1995.

culture livresque qui les a fait naître devient compromise.

L'expérience de lecture se déroule dans le cadre de ce qui est appelé contrat de lecture. Il s'agit là d'un ensemble de règles, de convention de fonctionnement socialement admises. Ce contrat est précisément le médiateur entre l'auteur et le lecteur, puisqu'il permet l'établissement d'un cadre de référence commun, mettant en place certaines attentes, droits et devoirs se devant d'être partagés. De ce fait, le contrat de lecture est avant tout lié à un système de conventions sociales au sein desquelles, grâce à un long apprentissage, chaque lecteur a pu élaborer des schèmes personnels d'usage et d'appropriation du texte. Le contrat de lecture implique d'emblée l'auteur, puisqu'il concerne déjà la présentation du texte et sa lisibilité, conditionnement par la suite le travail d'appropriation du texte, c'est-à-dire d'interprétation des données par le lecteur. Deux différentes manières de mettre au travail le matériau textuel sont impliquées dans le contrat de lecture : dans un premier temps, les stratégies textuelles mises en œuvre par l'auteur, et dans un second temps, les expériences de lecture permettant le déploiement d'un horizon d'attente. Avec les technologies numériques, ces deux opérations ne se conçoivent plus dans une division des tâches, mais dans le faire ensemble, dans le travailler ensemble. Plus que simplement s'intéresser à un rapprochement des rôles de l'auteur et du lecteur, le texte et la littérature moderne s'attachent à l'acte d'écriture plus qu'aux figures de l'auteur et du lecteur. Car il y a, dans chacune des deux activités, une matérialisation d'un processus d'écriture. La lecture peut se concevoir comme une forme d'écriture. On peut d'ailleurs envisager l'ensemble des textes de la littérature numérique ou pré-numérique comme des palimpsestes : là où l'auteur fait le texte, le lecteur refait le texte. Le palimpseste a effectivement à voir avec le « de nouveau », tirant son préfixe de l'adverbe grec *palin*¹. Mais il désigne aussi précisément les feuilles de papyrus ou parchemins manuscrits qui ont été « grattés de nouveau », c'est-à-dire dont on a effacé la première écriture pour pouvoir écrire dessus un nouveau texte. Sans aller jusqu'à dire que le lecteur efface cette première écriture qui est celle de l'auteur, il lui superpose néanmoins une deuxième écriture d'une autre consistance, celle de la lecture. Il y a indéniablement une écriture de la lecture.

La lecture a d'ailleurs toujours été une réécriture de l'œuvre. Rappelons nous la métaphore du tissu concernant la définition essentielle du texte. L'auteur tisse un texte, son texte, il en organise et en entrelace les différents fils servant à sa composition. Le lecteur, quand à lui, découd et recoud cette trame donnée. Il opère des sutures, en reliant tels et tels chapitres qu'il choisira de lire ensemble ou non, en avançant dans le récit pour revenir finalement en arrière à un point donné, ou au contraire en choisissant de sauter un certain nombre de pages ou autres unités textuelles. Il s'agit là d'une opération de montage tout à fait singulière et inventive qui poursuit la cascade des actualisations du texte. La lecture est

1 Définitions et étymologie du Robert Historique de la Langue Française.

bien une forme d'actualisation du texte dont le sens est ainsi soumis à la compréhension et à l'interprétation du lecteur qui met l'écrit en résonance avec ses pensées et connaissances :

Nous actualisons tant bien que mal, en suivant ou non les instructions de l'auteur. [...] Mais nous pouvons désobéir aux instructions, prendre des chemins de traverse, produire des plis interdits, nouer des réseaux secrets, clandestins, faire émerger d'autres géographies sémantiques. Tel est le travail de la lecture : à partir d'une linéarité ou d'une platitude initiale, cet acte de déchirer, de froisser, de tordre, de recoudre le texte pour ouvrir un milieu vivant ou puisse se déployer le sens. L'espace du sens ne préexiste pas à la lecture. C'est en le parcourant, en le cartographiant que nous le fabriquons, que nous l'actualisons.¹

C'est un bien grand leurre de croire que la lecture ait pu un jour être passive et qu'une telle forme ait été le propre du livre. À travers la métaphore de la substantifique moelle, Rabelais ne décrit-il pas, dans le prologue de son *Gargantua*, ce que doit être cette lecture non passive ?

C'est pourquoi fault ouvrir le livre et soigneusement peser ce qui y est déduict (...) puis, par curieuse leçon et méditation fréquente, rompre l'os et sugcer la substantifique moelle.²

La substantifique moelle désigne ici la quintessence de la lecture, ce que le lecteur actif doit extraire et comprendre dans le texte qu'il lit, c'est-à-dire ce qu'il y a aussi entre les lignes, comme le sens profond, caché et précieux du texte. Ce que permettent les médias numériques, c'est l'augmentation des possibilités et capacités de lecture qui ont toujours existées, et qui sont dorénavant facilitées par un nombre toujours croissant d'outils (index, renvois en cascade, ajout de commentaires, annotation, surlignage). Ces technologies là en sont-elles pour autant plus centrées sur le lecteur que sur l'auteur ? Partir d'un tel postulat reviendrait à placer les technologies numériques sur le banc des accusés dans le grand procès du texte. Ce qui prime, ce n'est pas une question de figure mais une question d'acte, celui de l'écriture et de sa modélisation.

1 Op. cit., Pierre Levy, p. 34.

2 François Rabelais, *La vie très horrible du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quintessence. Livre plein de Pantagruélisme.*

L'ANÉANTISSEMENT DE LA FIGURE

Ce qui se joue avec les mutations en germe des contrats de lecture, c'est le bouleversement des rapports de force entre le lecteur et l'auteur. Toute référence à l'auctor, pour reprendre les termes d'Umberto Eco¹, n'est pas dénué d'une relation au pouvoir et à l'autorité: l'*auctor* est celui qui produit et dont la production est autorisée par l'*auctoritas*. Aussi, si l'écriture serait faire un acte d'autorité, la lecture peut être envisagée soit comme un acte d'endoctrinement, soit comme un acte de résistance. Or, ce que le texte moderne engage, c'est la volonté de suppression d'une telle figure d'autorité: le lecteur participe, contribue. Un tel dispositif n'est cependant pas le propre des technologies numériques: ces dernières, loin d'être centrées sur une apparente liberté de la lecture, peuvent également la contraindre de manière tout à fait radicale grâce aux différents outils de programmation. À l'instar d'Alfred Hitchcock qui prétendait interdire aux retardataires l'entrée de la salle du cinéma où passait son film, Michael Joyce, dans *Afternoon: a story*, livre une fiction hypertextuelle dans laquelle le lecteur a un contrôle limité sur son cheminement de lecture. Certains passages lui sont interdits s'il n'est pas passé par une unité textuelle spécifique. Dans le champ du design, Étienne Mineur mobilise la technologie numérique dans la conception d'un objet de lecture contrainte. Avec *Le livre qui disparaît*, il propose un prototype de livre qui devient illisible vingt minutes après sa première ouverture [FIGURES 3.7 & 3.8]. Le papier commence alors à se noircir définitivement et la lecture devient impossible. La lecture est alors contrôlable, que ce soit dans son organisation spatiale ou temporelle. Mais la technologie numérique peut aussi être investie dans l'optique d'une écriture collaborative, comme nous l'avons vu avec la coopération narrative.

Le cloisonnement systématique entre l'auteur et ses lecteurs tend alors à être aboli au profit de la mise au travail du matériau textuel. Une telle division des tâches dénote une économie de la lecture, et plus généralement du texte, liée à une conception datée – ayant en partie à voir avec une certaine idée de la littérature classique – que Roland Barthes décrit en ces termes :

..... L'auteur est considéré comme le propriétaire éternel de son œuvre, et nous autres, ses lecteurs, comme de simples usufruitiers.²

L'auteur, dans la littérature classique, est un thème d'autorité. Il préside, mène sa

1 Umberto Eco, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Le livre de poche, Biblio Essais, 1989.

2 Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Éditions du Seuil, 1993, p. 34.

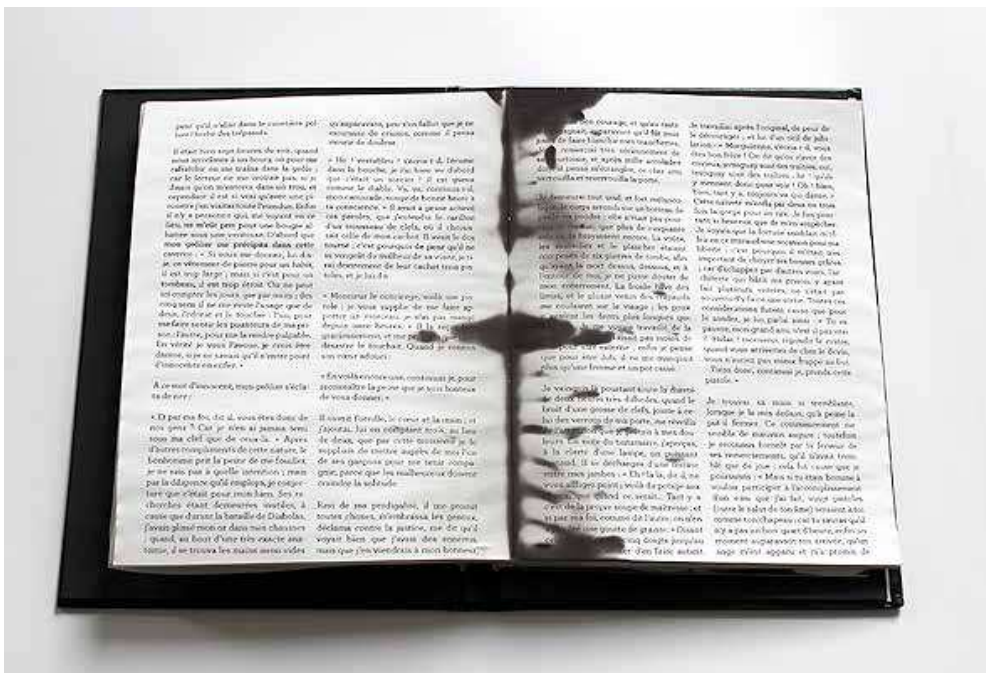


FIGURE 3.7
 ▶ Etienne Mineur,
Le livre qui disparaît,
 Les Éditions Volumiques.



FIGURE 3.8
 ▶ Etienne Mineur,
Le livre qui disparaît,
 Les Éditions Volumiques.

barque et dirige son empire. Ce que le texte moderne modalise, c'est la volonté de s'extirper de l'omniprésence de cette figure d'autorité, mais aussi de sortir d'une littérature classique rattachée, cela va sans dire, un mode de la culture livresque. Cette rupture, Mallarmé l'a engagée en substituant le langage lui-même à celui qui jusque-là en était l'unique propriétaire. Dans le texte moderne, l'auteur n'est plus l'énonciateur, ce n'est plus lui qui parle, mais le langage lui-même. C'est en tout cas ce qu'affirme Roland Barthes :

Le lecteur est l'espace même s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassembler dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. C'est pourquoi il est dérisoire d'entendre condamner la nouvelle écriture au nom d'un humanisme qui se fait hypocritement le champion des droits du lecteur. Le lecteur, la critique classique ne s'en est jamais occupé ; pour elle, il n'y a pas d'autres hommes dans la littérature que celui qui écrit. Nous commençons maintenant à ne plus être dupes de ces sortes d'antiphrases, par lesquelles la bonne société récrimine superbement en faveur de ce que précisément elle écarte, ignore, étouffe ou détruit ; nous savons que, pour rendre l'écriture à son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.¹

Il faut cependant bien comprendre qu'il ne s'agit pas là de faire le procès de l'auteur, ni de le stigmatiser comme étant d'emblée une entité néfaste. Ce que Barthes met en évidence, c'est la figure, la personne de l'auteur, comme étant une autorité contestable à laquelle il faudrait substituer l'écriture elle-même, c'est-à-dire, comme nous l'avons dit précédemment, substituer un raisonnement sur l'acte à un raisonnement sur la figure. Dans le texte moderne, ce qui fait œuvre, ou plutôt ce qui fait texte ce n'est plus l'auteur, mais l'acte d'écriture ; la volonté y est d'arriver à un point où « seul le langage agit ». Cet « éloignement de l'auteur » n'est d'ailleurs pas sans rappeler le principe de distanciation amené par Brecht dans le champ du théâtre moderne. Il reste néanmoins difficile d'évincer complètement une telle figure, car la question est là de savoir si l'on peut écrire sans style(s). C'est ce que suggère Roland Barthes en pensant le texte comme un métatexte, c'est-à-dire comme « un espace à dimensions multiples où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issus des mille foyers de la culture. [...] L'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel ; son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l'une d'elles »². Ainsi, le geste de l'auteur s'apparente à celui de traduire, n'est jamais premier. On peut alors rapporter ses propos à ceux de Der-

1 Ibid., p. 69.

2 Ibid., p. 67.

rida pour qui le texte ne peut s'expliquer par l'origine (c'est-à-dire l'auteur, aussi bien que le contexte social ou historique) puisque la répétition est à l'origine : le texte vient de l'écriture qui vient elle-même de la langue. C'est alors la lecture qui rend le texte et l'écriture possibles ; Derrida en appelle à la notion d'*archi-écriture*, c'est-à-dire la lecture incluant l'écriture, ou la lecture comme forme d'écriture. On comprend alors pourquoi Roland Barthes désigne le lecteur comme lieu où le texte, ou plutôt le métatexte, c'est-à-dire la multiplicité des textes, va se rassembler et s'actualiser. Dépassant toute question de figure, il questionne là l'ontologie de tout texte : l'acte d'écriture.

CONCLUSION

Le passage d'un mode de la culture livresque à des modes de la culture numérique modalités des architectures de texte qui doit se concevoir comme autre que purement conservatoires, en ayant à voir avec un certain esprit esthétique de modernité. Et c'est la tâche des designers que de former, donner un mode d'existence sensible à ces architectures en mettant au travail le matériau textuel et ses différents outils. Ces différentes prédispositions du texte doivent s'organiser au-delà d'une dichotomie des figures, que ce soit celle du lecteur ou celle de l'auteur – le numérique n'étant pas en soi une technologie plus centrée sur l'une que sur l'autre – pour se concentrer sur l'écrire. Et la mise au travail du matériau textuel dans l'écrire ne relève pas seulement de prédispositions mais implique aussi la possibilité d'une subversion de ces mêmes prédispositions :

Écrire est donc pas un scénario, un plan, mais comment la matière qu'on affronte sera subversion de ce scénario ou de ce plan, ou de l'intuition obscure qu'on en a. Le caractère nécessaire de la logique interne d'une œuvre s'exprimant donc plutôt par l'écart qu'elle impose aux intuitions qui en sont l'origine.¹

Cela se matérialise par l'ouverture des conduites techniques et artistiques à l'incident, à l'erreur. L'acte d'écriture ne doit plus se concevoir comme un processus fermé, mais comme un processus ouvert, ouvert à des subversions possibles consistant en autant d'actualisations, c'est-à-dire d'architectures potentielles du texte numérique. Car la subversion peut ici s'entendre également comme une *sub-version*, posant ainsi l'existence d'une autre version du texte qui lui soit souterraine – que ce soit par des effets de strates ou par le métatexte. L'acte de subversion est définitivement essentiel à la présentation et à la proposition d'architectures potentielles.

1 François Bon, *Après le livre*, Éditions du Seuil, 2011, p. 264.

BIBLIOGRAPHIE

Clément Jean, « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, 2001/1 Vol.5, p. 113-134. DOI : 10.3166/dn.5.1-2.113-134.

La littérature potentielle, Idées/Gallimard, 1973.

Georges Pérec, *Espèces d'espaces*, Paris, Editions Galilée, 1974/2000.

De Plomb, d'encre et de lumière, Centre d'étude et de recherche typographique, Paris, Imprimerie nationale, 1982.

Paul Valéry, « Les deux vertus d'un livre », dans *Pièces sur l'art, Œuvres II*, Editions Gallimard, 1960.

Anne-Marie Christin, *L'image ou la déraison graphique*, Flammarion, 1995.

Adrian Frutiger, *L'homme et ses signes*, Atelier Perrousseaux, 2004.

Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », *La Nouvelle Revue Française*, 1914.

Andrea Branzi, *La Casa Calda*, Paris, L'équerre, 1985.

François Bon, *Après le livre*, Editions du Seuil, 2011.

Andrew Piper, *Book was there, Reading in Electronic times*, The university of Chicago Press, 2012.

Pierre-Damien Huyghe, *Modernes sans modernité (éloge des mondes sans style)*, Editions Lignes, 2009.

Cahier des charges de La Vie mode d'emploi, présentation, transcription et notes par Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris, CNRS Editions, 1993.

Christian Vandendorpe, *Du Papyrus à l'hypertexte, Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, La Découverte, 1999.

Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard.

Gérard Wajcman, *L'interdit*, Editions Nous, 2002.

«L'écriture "extime" de Gérard Wajcman : blancs, notes et intertextes dans L'interdit», Fransiska Louwagie, *Études françaises*, vol. 45, n° 2, 2009.
DOI: 10.7202/037849ar

Jorge Luis Borges, «Le Jardin aux sentiers qui bifurquent», *Fictions*, traduction de P. Verdevoye, Paris, Gallimard, 1983/1988.

Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Editions du Seuil, 1993.

La lecture numérique : réalités, enjeux et perspectives, coordonné par Claire Bélisle, Presses de l'ENSSIB, 2004.

Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Editions du Seuil, 1981.

Lev Manovich, *Le langage des nouveaux médias*, traduit de l'anglais par Richard Crevier, Les Presses du réel, 2010.

Pierre Levy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, La Découverte / Poche, Essais, Paris, 1998.

Sindy Langlois , « Si par une nuit d'hiver un voyageur: quand la fiction dépasse la fiction », *Tangence*, n° 68, 2002.
DOI: 10.7202/008245ar

Mauger, Poliak et Pudal, « Lectures ordinaires », dans *Lire, faire lire, des usagers de l'écrit aux politiques de lecture*, Paris, Le Monde Editions, 1995.

François Rabelais, *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par M. Alcofribas abstracteur de quintessence. Livre plein de Pantagruélisme.*

Umberto Eco, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Le livre de poche, Biblio Essais, 1989.

SITOGRAPHIE

liminaire.fr/livre-lecture/article/composition-no1-marc-saporta

blogue.nt2.uqam.ca/cenestecritnullepart/

www.theoriedesigngraphique.org/?p=349

computersandcomposition.candcblog.org/archives/v9/9_2_html/9_2_7_Johnson.html

<http://www.idixa.net>

www.tierslivre.net

graphism.fr

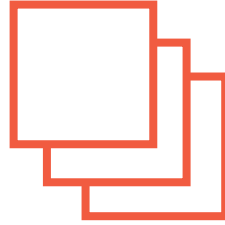


Léa Fauquembergue

lea.fauquembergue@gmail.com

06 85 18 98 77

¶



p

...

!

k

“ ”

i

g

()



ss

u



q

d