

Je tiens à remercier l'équipe enseignante qui m'a suivie tout au long de cette période, malgré un contexte singulier et déroutant, et m'a conseillée sur l'orientation que mon projet devait prendre.

Je remercie également mes camarades de promotion, avec qui j'ai partagé cette expérience, et qui m'ont permis de faire de ce travail un moment agréable et précieux.

Je tiens aussi à remercier mes amis et ma famille pour leur soutien infini durant cette période, et depuis toujours.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
--------------	---

<i>I – La forme est indissociable du sens</i>	8
---	---

a – la lettre est une « excroissance du dessin »	10
b – la fonction détermine les choix matériaux et techniques	14
c – les facteurs culturels, politiques ou religieux affectent l'écriture	18

<i>II – Signifier autrement</i>	28
---------------------------------	----

a – la subtilité de la similitude	30
b – l'illisible volontaire	34
c – volonté et/ou fantasme de dépassement du texte	40

<i>III – Matérialité du texte numérique</i>	52
---	----

a – les possibles du texte numérique	54
b – ouverture du sens	58
c – la « profondeur invisible »	62

CONCLUSION	68
------------	----

SOURCES	70
---------	----

LEXIQUE	72
---------	----

INTRODUCTION

Essentielle aux technologies numériques d'aujourd'hui, l'écriture nous a permis de communiquer à travers l'espace et le temps et a favorisé l'essor de civilisations. L'écriture représente le langage à travers l'inscription de signes sur des supports variés. Son histoire se confond avec l'Histoire qui commence au moment de l'invention de l'écriture, marquant la fin de la Préhistoire. Le langage a d'abord été écrit au moyen d'images. L'écriture chinoise ou cunéiforme, simples illustrations mnémotechniques, correspond au stade pictographique. Puis certaines images simplifiées furent choisies pour représenter des syllabes comme les hiéroglyphes égyptiens ou katakana japonais, c'est le stade syllabique. Certains caractères furent ensuite pris pour représenter les sons fondamentaux du langage articulé : les bruits produits par la bouche ou la gorge (consonnes) ou les cordes vocales (voyelles), chaque signe correspondant à un son, c'est le stade alphabétique. L'invention du système alphabétique révolutionne l'écriture qui ne représente plus des images mais des sons, sa forme tend de plus en plus vers l'abstraction car elle s'éloigne de la picturalité.

Le règne du numérique crée de nouveaux usages et de nouvelles formes d'écritures qui questionnent le devenir du texte et son évolution. Les nouvelles formes de signifiant ouvrent le champ à de nouveaux signifiés. Le texte sur support numérique, se transforme car il est doté d'attributs d'ubiquité, de fluidité et d'accès généralisé. De nouvelles formes de texte se multiplient, l'interactivité favorise l'émergence d'une poétique nouvelle. L'enjeu du texte numérique n'est pas dans sa survie, mais plutôt dans les perspectives de transformation qu'elle ouvre.

Il s'agit de montrer comment le texte subit, certes, des mutations conséquentes, et s'ouvre à de nouvelles explorations et de nouvelles formes sans pour autant voir son usage diminué, au contraire.

Dans une première partie, sera étudiée la relation entre la forme et le sens de l'écriture, à prendre au sens de texte, de typographie et la façon dont la forme du texte est déterminée par la technique et affectée par des facteurs idéologiques. Ensuite, seront entrevues certaines situations dans lesquelles l'attention est davantage portée sur le signifiant. Pour finir, il s'agira d'entrevoir la matérialité du texte à travers l'outil numérique.

I – La forme est indissociable du sens



a — la lettre est une « excroissance du dessin »

Le texte est envisagé ici en tant que signe. Dans le domaine de l'écriture, le signe est l'unité de base permettant la composition d'un texte. Un signe est généralement manuscrit ou typographique. C'est Ferdinand de Saussure¹, professeur de linguistique, qui parle le premier de *signe linguistique* et qui introduit la distinction entre signifiant et signifié². Un signe est quelque chose qui renvoie à autre chose que lui-même. L'aspect matériel du signe est le signifiant, il ne s'agit pas du son comme tel, mais du son perçau. C'est pourquoi Saussure parle d'*image acoustique*. L'aspect conceptuel du signe est le signifié, à ne pas confondre avec le référent – ce à quoi renvoie le signe dans la réalité extérieure. Un signe a un sens, son signifié, que l'objet auquel il fait référence par ce sens existe ou non dans la réalité. Le signifié d'un signe est déterminé non pas isolément, mais en fonction de l'ensemble des autres signifiés de la langue, par opposition à eux. C'est pour cela que Saussure dit que « dans la langue, il n'y a que des différences »³. Cet acte de renvoi d'une réalité matérielle – *signifiant* – à une autre réalité – *sens* – est la sémiologie, et elle suppose un code.

Selon le linguiste américain Leonard Bloomfield⁴, l'écriture est une « excroissance du dessin »⁵. Il remet en question la division des systèmes d'écriture en systèmes alphabétiques et idéographiques en argumentant que tous les systèmes d'écriture trouvent leur origine dans des peintures, des représentations de certaines choses ou événements. Le poète, typographe et linguiste Robert Bringhurst poursuit à propos de l'écriture : « en croissant hors du dessin, elle devient autre chose »⁶. Son histoire témoigne d'un besoin exponentiel de tendre vers l'abstraction. L'écriture commence avec des images qui deviennent de plus en plus abstraites car elles représentent d'abord des mots, puis des syllabes. Ce passage d'une représentation du monde à une représentation du son permet de prononcer les mots sans connaître leur signification alors que les premières formes d'écriture, de nature plus picturale que phonétique, permettaient de reconnaître visuellement des objets évoqués dans un langage non articulé.

Le principe du rébus, qui consiste à représenter

¹ ↪ Ferdinand de Saussure (1857-1913), est un linguiste suisse reconnu comme le précurseur du structuralisme en linguistique. On estime qu'il a fondé la linguistique moderne et établi les bases de la sémiologie.

² ↪ dans son *Cours de linguistique générale* (1906-1910), rédigé et édité par ses élèves en 1916.

³ ↪ Ferdinand de Saussure, *Éléments de linguistique générale*, éditions Payot, 1975.

⁴ ↪ Léonard Bloomfield (1887-1949) a mené à un grand développement de la linguistique structurale aux États-Unis dans le courant des années 1930 et 1940. Il est considéré comme le père fondateur du distributionnalisme.

⁵ ↪ Leonard Bloomfield, *Language*, New York, 1933. Édition destinée à un large public, dans laquelle il présente une description approfondie de la linguistique de son temps.

⁶ ↪ Robert Bringhurst, *La forme solide du langage : essai sur l'écriture et le sens*, [« The solid form of language »], trad. de Jean-Marie Clarke, Pascal Neveu, Paris, éditions Ypsilon, 2011.

un son par une image, apparaît assez tôt, vers 3000 AEC, avec le besoin des sumériens de comptabiliser la production alimentaire. Les tablettes pictographiques en argile, ancêtres du tableur, présentent des pictogrammes, comme celui du blé, inventés pour la comptabilité. L'utilisation d'un signe pour le son que cette chose prend à l'oral représente une percée conceptuelle. En Égypte, la *Palette de Narmer*⁷, témoigne pour certains signes, en l'occurrence le nom du roi, de l'utilisation de pictogrammes comme valeurs sonores^[fig4]. Son nom, *Narmer*, en égyptien, est représenté par un poisson-chat et un burin, qui sont prononcés *nar* et *mer*.

Au départ, il s'agit seulement des noms propres, puis ce procédé devient le premier système d'écriture complet avec les hiéroglyphes, et plus de 800 symboles comme le canard, qui peut représenter aussi bien l'oiseau que le son du mot canard. L'écriture commence lorsque les sons d'une langue sont représentés.

De multiples stades intermédiaires existent. Bringhurst distingue quatre caractéristiques propres à l'écriture lorsqu'elle s'est pleinement distinguée du dessin. Tout d'abord, elle est abstraite. Elle permet de produire des images, mais pas à travers l'observation de

« Les lettres sont des choses,
non des images des choses. »⁸

sa forme, il ne reste pas d'aspect pictural notable.

Ensuite, un système d'écriture est codifié. Il est composé d'un ensemble de symboles dont le nombre peut être extrêmement varié suivant la langue qu'il sert. Par exemple l'hawaïen est un système d'écriture composé de douze lettres latines contre des milliers de glyphes pour le chinois. Cependant, il sera toujours possible, autant en hawaïen qu'en chinois, d'utiliser ces symboles pour écrire quelque chose de nouveau, qui n'a jamais été écrit.

Le troisième aspect est la définition de ces symboles « en termes de quelque chose d'autre », les

⁷ ↪ Palette à fard (≈ 3100 AEC) portant parmi les plus anciens hiéroglyphes connus. Les inscriptions relatent l'unification de la Haute et de la Basse-Égypte par le roi Narmer.

⁸ ↪ Éric Gill, *Un essai sur la typographie*, [« The solid form of language »], trad. de Jean-Marie Clarke, Pascal Neveu, Paris, éditions Ypsilon, 2011.

symboles sont définis en termes de langage. Il s'agit souvent de la parole mais un langage ne l'est pas forcément. « Un système d'écriture connote en un ensemble de symboles, un ensemble de définition de ces symboles (un lexique graphique), et des règles d'utilisation (une syntaxe graphique). Les symboles, la plupart du temps, sont représentés par des glyphes, lesquels ont des marques et des formes, visibles, reproductibles et contraintes par la propension et les limites de la main et de l'œil ».

Pour finir, ce système est autonome, tant du point de vue stylistique que symbolique. Les écritures, qu'elles soient latine, chinoise, arabe etc. ont mûri au fil du temps et sont en constante évolution, elles ne sont jamais figées dès le départ. Les symboles se développent dans un contexte, qui est celui du dialogue entre le scripteur et ses outils, de la même manière que la touche du peintre fait évoluer la peinture. Les règles qui existent aujourd'hui, concernant aussi bien la calligraphie chinoise que les lettres latines bien connues des typographes, se sont développées au fur et à mesure des scripteurs, des outils et des techniques.

b — la fonction détermine les choix matériaux et techniques

De nombreux designers considèrent leurs décisions comme le résultat d'une intuition cultivée par le bon goût et le jugement. Mais, Bringhurst soutient que «l'instinct, dans des matières comme celles-ci, est en grande partie la mémoire déguisée. Cela fonctionne assez bien quand il est formé, et mal autrement⁹».

⁹ ↪ Robert Bringhurst, *The Elements of Typographic Style*, 1992.

Le but de la plupart des typographies est utilitaire. Il transmet en grande partie des informations linguistiques. La typographie exige souvent une grande subtilité de conception, et une précision d'exécution dans les détails qui peuvent sembler excessifs par rapport à la tâche de marquer des signes. Ces signes, n'ont aucune valeur en eux-mêmes, ils existent pour représenter des éléments du langage. La typographie est souvent considérée comme subordonnée à son contenu mais chaque caractéristique du design - texture, matériel et format - peut être utilisée pour transmettre une ambiance et stimuler l'intérêt. Chaque fois que nous sommes en contact avec une police de caractères, nous nous trouvons dans un contexte bien précis, qui crée une association dont nous nous souviendrons. C'est ainsi que notre perception s'impose comme le reflet de notre culture et de nos expériences. Certaines associations que nous faisons sont plus universelles. D'autres sont propres à nos expériences personnelles, à notre environnement culturel, à l'âge, au lieu où nous habitons et à d'autres facteurs sociaux. En s'adressant à des gens d'une certaine génération, aux goûts musicaux à peu près similaires, il est possible de prévoir quelle police ils vont associer à telle couverture d'album ou à tel musicien^[fig5].

Les différentes fonctions attribuées à l'écriture selon les époques, les sociétés, ou les utilisations ont déterminé des choix matériaux et techniques dans le but de créer une adéquation entre la fonction du message et sa forme. Dans notre civilisation caractérisée par la surproduction de signes, Annick Lantenois¹⁰ définit le design graphique comme un outil pour traiter visuellement les informations, les savoirs et les fictions car il découle de l'écrit dont il est indissociable. Il est l'un des « instruments de l'organisation des conditions du lisible et du visible, des flux et des êtres, des biens matériels et immatériels ». Bien entendu, l'image y tient

¹⁰ ↪ Annick Lantenois, *Le Vertige du funambule : le design graphique, entre économie et morale*, éditions B42, 2010.

aussi sa part, et donc le rapport texte/image également. Il s'agit de « concevoir une syntaxe scripto-visuelle dont les partis pris graphiques orientent les regards, les lectures ».

Le design graphique joue un rôle important dans l'orientation que prend la lecture et la compréhension du texte par « toute action matérielle, choix de la typographie, concept de mise en page, couleurs, relation texte/image, associée au choix des médias »^[11]. Donald McKenzie¹¹ parle de « structurer l'inconscient de la lecture ». La définition du sens participe à la fois du contenu et de la forme. Roger Chartier le rappelle dans la préface de l'essai précédemment cité : « Pour s'en tenir à l'écrit imprimé, le format du livre, les dispositions de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques, sont investis d'une *fonction expressive* et portent la construction de la signification. » Il ajoute qu'organisés par une intention, celle de l'auteur ou de l'éditeur, ces dispositifs formels visent à contraindre la réception, à contrôler l'interprétation, à qualifier le texte. « Structurant l'inconscient de la lecture (ou de l'écoute), ils sont les supports du travail de l'interprétation ».

Le contrôle des formes de la Bible a aussi été un enjeu fondamental des luttes religieuses. Donald McKenzie a montré comment les modifications éditoriales de ce livre saint avaient été combattues par des hommes d'Église et des philosophes. John Locke¹², en particulier, redoutait que « la mise en chapitres et en versets brise l'unité et la cohérence du texte initial et autorise les partis religieux de toute sorte à appuyer leur interprétation et leur légitimité sur des fragments particuliers comme s'il s'agissait d'aphorismes distincts »¹³. Ainsi, les formes de la Bible étaient aussi conçues comme un instrument majeur de la domination symbolique. Cependant, explique Bernard Lahire¹³, « quelles que soient les volontés d'imposition de sens, de contrôle des significations (par les commentaires d'autorité ou à travers les formes matérielles que l'on donne aux textes), McKenzie rappelle que les lecteurs ont des *styles de lecture* culturellement déterminés qui leur permettent souvent des appropriations non voulues, non attendues (ni par l'auteur, ni par les éditeurs, ni par les divers commentateurs). Il ne s'agit pas ici de la liberté, sans attache ni racine, du lecteur, mais des effets de sens

jamais totalement prévisibles qui sont les produits de l'interaction complexe entre des textes, des manières de les faire circuler, des commentaires sur eux et des manières de les lire ». Annick Lantenois le résume par cette boucle :

« Les formes informent le sens
qui informe les formes. »

La transformation du texte passe aussi par le choix du média, c'est-à-dire par le système technique auquel le média appartient car tout texte, toute image sont « indissociables du dispositif technique qui les donne à voir et à lire. La technique affecte les formes qui affectent le sens et donc la technique affecte le sens... et réciproquement ».

¹¹ ↪ Donald McKenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes*, préface de Roger Chartier, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.

¹² ↪ John Locke (1632-1704) est un philosophe anglais.

¹³ ↪ Bernard Lahire, *La raison des plus faibles : rapport au travail, écritures domestiques et lectures en milieux populaires*, Lille, PUL, 1993.

e — les facteurs culturels, politiques ou religieux affectent l'écriture

Les écritures, comme les langues, sont sujettes au changement. Elles sont toujours nées dans des sociétés déjà organisées pour des utilités d'administration politique, économique ou religieuse dans un premier temps. «Là où l'écriture est perçue non comme un outil de libre utilisation mais comme un vecteur d'autorité religieuse ou politique, les changements de pouvoir sont parfois vivement reflétés par des changements d'écriture¹⁴.» Bringhurst montre, par exemple, comment les continuel changements dans l'équilibre des pouvoirs ont un effet sur la façon dont (et où, et si) les enfants tadjik apprennent à écrire, du XVII^e siècle jusqu'à l'indépendance du Tadjikistan, en passant par l'ère soviétique.

¹⁴ ↪ Robert Bringhurst, *La forme solide du langage : essai sur l'écriture et le sens*, [« The solid form of language »], trad. de Jean-Marie Clarke, Pascal Neveu, Paris, éditions Ypsilon, 2011.

Un autre exemple de Bringhurst est celui du système pinyin de romanisation du mandarin qui n'est pas utilisé par certains gouvernements, institutions ou individus sous prétexte que les promoteurs initiaux étaient marxistes. Malgré ses avantages pratiques et son acceptation quasi-mondiale, ce système de romanisation peut donc être perçu comme politique.

Les facteurs culturels, religieux, politiques affectent l'aspect de l'écriture, mais seulement de manière indépendante. On ne parle pas de typographie marxiste ou de typographie musulmane, les opinions religieuses ou politiques des concepteurs de caractères ne peuvent pas être déterminées en examinant ces caractères. Cependant, certains aspects formels des typographies ou écritures peuvent, en effet, être affectés par une esthétique qui découle d'une certaine époque ou d'un certain courant de pensée. Par exemple, du début au milieu du XX^e siècle, la civilisation industrielle crée une tendance à la banalisation universaliste des écritures. Les nouveaux médias de communication ont donné naissance à de nouvelles fonctions de l'information en adéquation avec les préoccupations économiques du monde industriel. Il s'agit de l'épidémie mondiale d'Helvetica.^[fig7] Les caractères sont tous similaires : minuscules ouvertures, absence d'empattements, terminaisons tronquées, dessin gras et invariant, ascendantes et descendantes courtes, importante hauteur d'œil, contre-formes aplaties, le tout assemblé sur un axe strictement vertical. Cette

vogue est esthétiquement liée à un monde «propice à l'épanouissement de la pensée marxiste» qui concerne également des typographies grecques, cyrilliques, hébraïques, dévanâgarî, japonaises et chinoises.

De même, l'esthétique post-industrielle qui vient par la suite, aussi de manière mondiale, lègue des caractères de graisse plus maigre mais similaires. Là encore, il est impossible de deviner les idées religieuses ou politiques de leurs concepteurs, mais tous ces caractères sont esthétiquement liés à un monde de plus haute automatisation et de moyens de transports plus rapides et plus légers. Ce type de changement stylistique, tels que l'abandon de l'empattement, font partie de la vie de toutes les écritures et peuvent être nombreux et considérables.

Toujours d'après Bringhurst, l'écriture peut aussi servir d'emblème. Par exemple l'écriture arabe

«L'écriture se montre
occasionnellement davantage
comme une marque,
ou effectivement
comme un tatouage carcéral
regravé dans le cerveau
pour chaque lettre écrite
et chaque lettre lue.»

comme emblème de foi islamique, mais les emblèmes sont mobiles :

La finalité de l'écriture est, dans l'esprit commun, d'élargir et enrichir la communication, mais elle peut aussi servir à établir et consolider une démarcation. Par exemple, une langue qui va pouvoir s'écrire en deux écritures, comme le malais qui s'écrit en arabe et en cyrillique, le choix

dépend la plupart du temps des affiliations politiques ou religieuses.

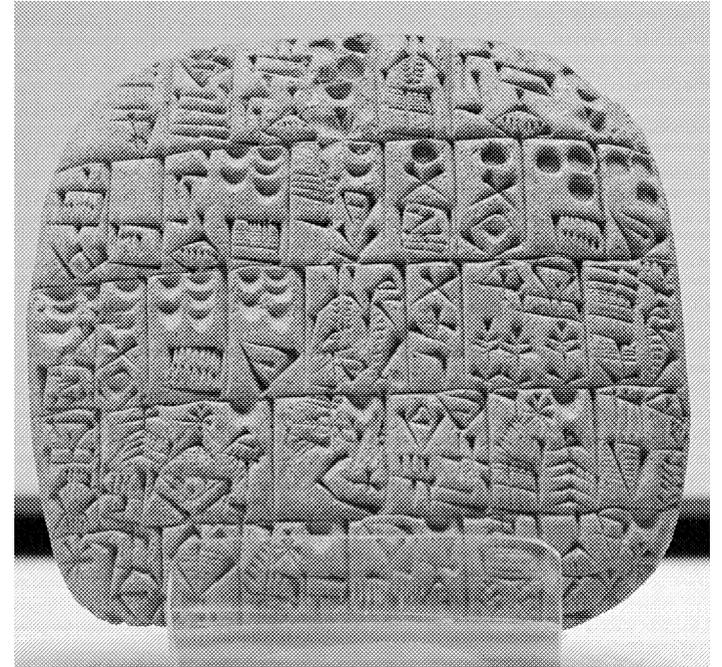
L'API^[fig8] (alphabet phonétique international), qui n'est pas lié à une langue, mais conçu pour les *étrangers* linguistiques peut aussi être utilisé comme emblème tribal. On pourrait supposer que c'est un moyen neutre et objectif pour écrire mais il peut servir d'emblème pour isoler les linguistes universitaires du reste de l'humanité. À l'inverse, les traditions humanistes n'ont pas pour objectif que tous parlent et écrivent d'une seule voix mais, au contraire, que chacun parle et écrive avec des voix différentes qui servent de différents emblèmes pour classer, humaniser, ordonner l'information, pas pour classer ou stéréotyper les individus. Nous pouvons établir un parallèle avec les différentes typographies d'une même page ou affiche bien composée : chacune a sa voix mais elles sont toutes en accord graphiquement. L'effet voulu est harmonieux et pluraliste, pas chaotique, car chaque caractère a sa propre tâche.

Il existe une tension entre le lire et le voir. Du point de vue cognitif, il s'agit de deux opérations distinctes qui sont impossibles à réaliser en même temps : on peut difficilement à la fois lire une écriture et l'observer. Dans la dimension du voir, qui s'exprime par exemple par l'ornement, l'augmentation, les effets de stylisation, tous ces effets contribuent à une connotation de l'écriture qu'on peut interpréter aujourd'hui en terme d'identité graphique avec des écritures qui seront propres à une institution, une nation, un pouvoir etc.

[fig1] ↪ Tablette pictographique à écriture pré-cunéiforme, Basse-Mésopotamie, vers 3300 AEC, Paris, Musée du Louvre.



[fig2] ↪ Contrat archaïque sumérien concernant la vente d'un champ et d'une maison Shuruppak, inscription cunéiforme, 2600 AEC, Paris, Musée du Louvre.



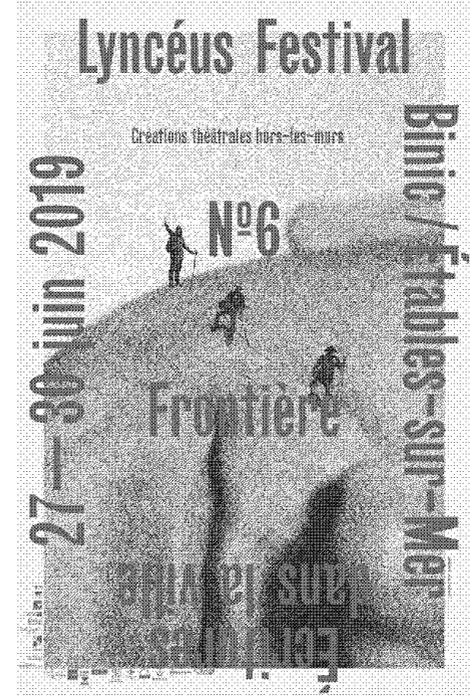
[fig4] ↪ Palette du roi Narmer (recto) avec l'inscription phonétique de son nom, de Hierakonpolis, Égypte, 3000-2920 AEC, Le Caire, Musée Égyptien du Caire.



[fig3] ↪ Hiéroglyphes égyptiens présents sur la stèle d'Irnof, chancelier et rapporteur auprès du roi, 1479-1425 AEC, Paris, Musée du Louvre.



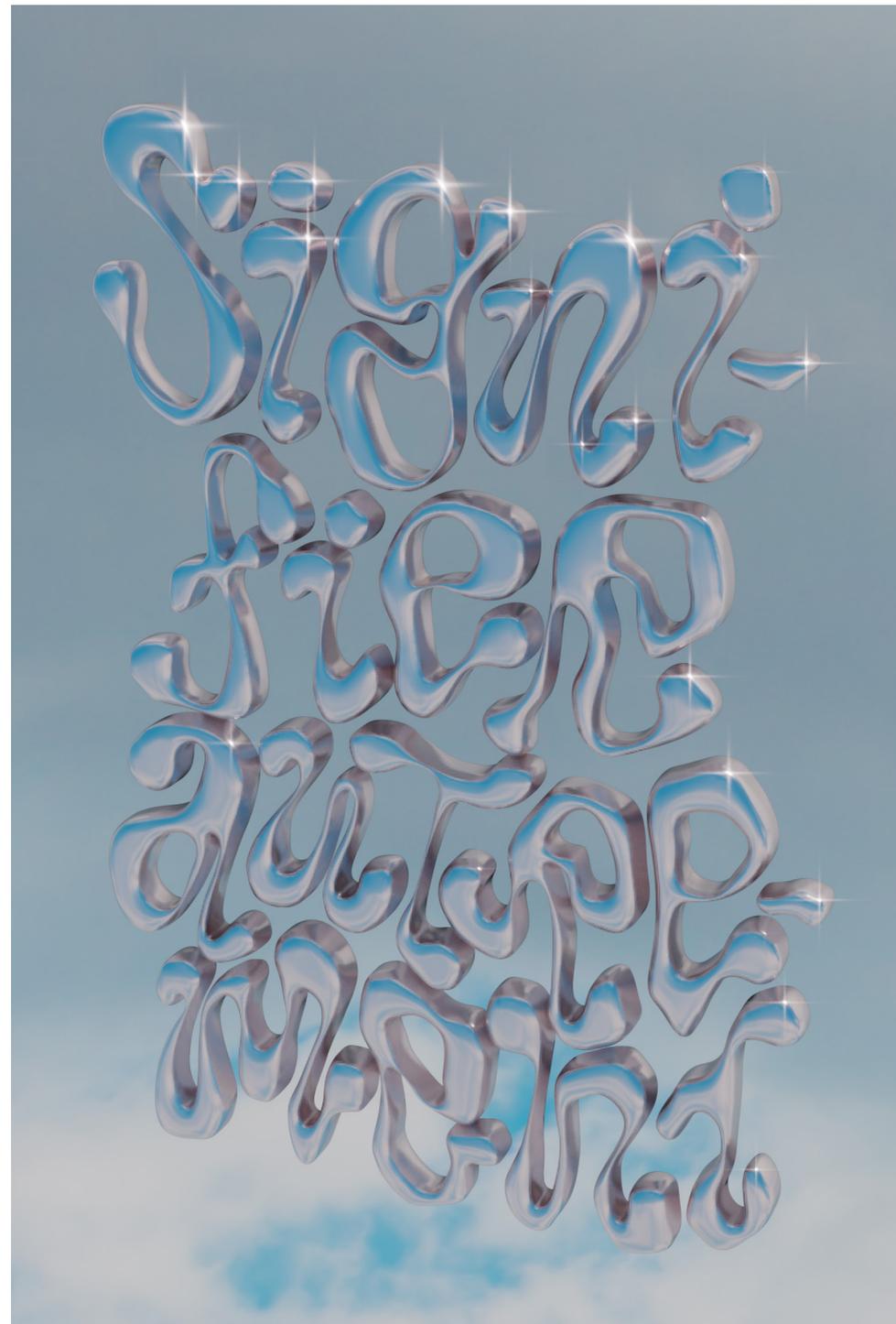
[fig6] ↪ Affiche par Brest Brest Brest. Fondé en 2009 et piloté par Arnaud Jarsaillon, Remy Poncelet et Loris Pernoux, les membres actifs du collectif Brest Brest Brest travaillent exclusivement dans les secteurs dédiés à la culture et aux arts.



[fig5] ↪ Christophe Szpajdel est un calligraphe et illustrateur international d'origine belge, principalement connu pour la conception de logos de groupe de métal.



II – Signifier autrement



à — la subtilité de la similitude

On ne peut pas s'empêcher d'interpréter ce que l'on voit, de le renvoyer à quelque chose. On cherche toujours à associer une forme reconnaissable à ce que nous percevons. Le phénomène de paréidolie montre qu'on ne peut pas faire autrement que chercher à donner du sens. Il est commun de voir un animal dans un nuage, un visage dans un rocher ou d'entendre une voix humaine dans le souffle du vent. La paréidolie trouve son origine dans la tendance qu'a le cerveau humain à interpréter, à donner du sens à des formes aléatoires en les identifiant à des formes déjà connues qui ont une signification. Du grec ancien *para-*, «à côté de», et *eidôlon*, diminutif d'*eidos*, «apparence, forme», il s'agit d'un phénomène psychologique, impliquant un stimulus visuel ou auditif vague et indéterminé, plus ou moins perçu comme reconnaissable.

De la même manière que nous sommes habitués à tenter d'identifier des formes qui nous sont connues et familières, l'écriture et la lecture contribuent et perpétuent des habitudes visuelles qui conditionnent et formatent notre regard et notre perception. Quand nous nous retrouvons face à des signes graphiques qui semblent être organisés selon une structure, nous ressentons le besoin d'interpréter, de trouver des significations pour donner du sens à cette réalité matérielle. Face à une écriture inventée ou inconnue, on suppose immédiatement un code qui permettrait de la déchiffrer. Si l'on considère quelque chose comme un signe, on l'associe à une signification. Parfois, en tant que récepteur, nous éprouvons un sentiment de frustration en identifiant toutes les apparences extérieures d'un signe sans pouvoir accéder sa signification car nous ne possédons pas le code qui permet de réaliser la sémiose. Nous ne savons d'ailleurs pas s'il y a véritablement un code, par exemple face à une langue inconnue. Nous faisons dans ce cas le pari qu'il y a un sens, même si cela n'est pas certain.

Ainsi, selon Kant, ce n'est pas en vain que notre raison forme des *idées régulatrices* qui sont, comme il le précise, des «maximes» qui nous incitent à dépasser l'état actuel de nos connaissances sans prendre pour autant ces maximes à leur tour pour des connaissances :

«C'est un principe qui permet de poursuivre et d'élargir l'expérience le plus loin possible, d'après lequel aucune limite empirique ne doit avoir valeur d'une limite absolue ; [...] il faut remarquer tout d'abord que cette règle de la raison pure [...] ne saurait dire ce qu'est l'objet, mais comment il faut opérer la régression empirique pour parvenir au concept complet de l'objet. »¹⁵

Le caractère éminemment discursif et successif de nos synthèses régressives nous attelle donc à une tâche qui restera définitivement inachevée, car on ne peut rencontrer dans l'expérience que des conditions qui sont également conditionnées. D'où la tâche d'ordre théorique de reculer et de dépasser continuellement les frontières du savoir constitué que nous imposent nos idées régulatrices, bien que nous sachions pertinemment que cette conquête permanente n'aboutira jamais à un triomphe définitif.

Dans le domaine de l'écriture, le signe est l'unité de base permettant la composition d'un texte. Un signe est généralement manuscrit ou typographique ; en publication assistée par ordinateur, le signe équivaut au caractère. Chaque signe a un certain niveau d'abstraction, et on lui associe une variété de modèles graphiques permettant de le matérialiser. Pour servir la communication, les représentations du signe doivent être suffisamment identifiables à un de ces modèles. La réalité matérielle de la typographie se compose de glyphes, «lesquels sont des marques et formes, visibles, reproductibles»¹⁶, qui sont autant de symboles constitutifs d'un système d'écriture. Chaque glyphe est une forme qui, dès qu'elle est observée, fait surgir des associations de la mémoire. Mais ces associations sont innombrables, fragiles et éphémères. La valeur sémantique d'un glyphe se développe à travers sa disposition générale en tant que composant d'un plus grand collectif dans un texte.

Une lettre est perçue comme une forme unique, sa reconnaissance dépend de certains traits distinctifs. L'étude de Gary McGraw⁽¹⁶⁹⁾ sur *l'esprit de la lettre*¹⁷ montre qu'une forme peut être reconnaissable dans une séquence harmonisée de lettres, mais qu'elle est rendue illisible lorsqu'elle est vue isolément. Il met en œuvre un système de grilles de reconnaissance de lettres. L'objectif

¹⁵ ↪ Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, GF, 2001, p. 481-482.

¹⁶ ↪ Robert Bringhurst, *La forme solide du langage : essai sur l'écriture et le sens*, [«The solid form of language»], trad. de Jean-Marie Clarke, Pascal Neveu, Paris, éditions Ypsilon, 2011.

¹⁷ ↪ Douglas Hofstadter and Gary McGraw, *Letter Spirit: An Emergent Model of the Perception and Creation of Alphabetic Style*. Technical Report 68, Center for Research on Concepts and Cognition, 1993.

spécifique de *Letter Spirit* est dans l'esthétique des lettres. L'objectif est de modéliser la manière dont les vingt-six lettres minuscules de l'alphabet romain peuvent être conçues dans une variété de styles qui restent cohérents en interne.

Le programme aborde deux aspects importants des formes de lettres : la similitude catégorique des lettres appartenant à une catégorie donnée (par exemple, *a*) et la similitude stylistique des lettres appartenant à un style donné (par exemple, Helvetica). En commençant par une ou plusieurs lettres de départ représentant les débuts d'un style, le programme tentera de créer le reste de l'alphabet de telle manière que les vingt-six lettres partagent le même style ou *esprit*.

Tout en se référant aux indicateurs de la forme *A*, il conclut qu'en fait «aucune caractéristique unique, comme avoir un sommet pointu ou une barre transversale horizontale n'est fiable». La perception de deux ou plusieurs objets non identiques comme étant les *mêmes* à un certain niveau abstrait est décrite comme une *réalisation d'analogie*.

b — l'illisible volontaire

Le processus de sémiologie s'opère à partir d'une existence matérielle (le signifiant, la forme) qui renvoie à une fonction sémantique ou référentielle (le signifié, le sens). Il existe des situations dans lesquelles on est plus attentif au signifiant. La théorie de Maurice Denis¹⁸ en peinture postule qu'en travaillant la matière, l'artiste suspend momentanément la sémiologie tout en anticipant la fonction référentielle pour le lecteur ou spectateur. En interrompant la sémiologie, on privilégie le geste de l'artiste, l'accent est mis sur son travail et sur la reconnaissance de son style spécifique par exemple. Au moment de peindre l'artiste travaille une matière, qui est la peinture, et le ciel, avant d'être ciel, est du bleu. La sémiologie est suspendue durant un temps, bien qu'elle soit anticipée par l'artiste.

¹⁸ ↪ Maurice Denis (1870-1943) est un peintre français du groupe des nabis, également décorateur, graveur, théoricien et historien de l'art.

Selon Ferdinand de Saussure, le signe linguistique est arbitraire, c'est-à-dire qu'il n'existe aucun rapport naturel entre le signifié (*le concept*) et le signifiant (*l'image acoustique*), en d'autres termes entre le sens et sa réalisation visuelle et acoustique (*le mot*). Cet arbitraire du signe explique que, pour désigner un même concept, par exemple *chat*, il soit possible d'utiliser différentes réalisations graphiques et phoniques, telles que *chat* [ʃa] en français, 猫 [neko] en japonais, kucing [kufɨŋ] en malais, et cætera. De même pour la forme d'une lettre, elle est arbitraire. Au contraire des idéogrammes, elle n'existe que comme élément d'une chaîne. La lettre est liée à l'écriture et non au langage. Sa pauvreté sémantique est même le signe d'un grand progrès lors de l'invention de l'alphabet. Pourtant, la lettre n'est pas toujours prisonnière de la linéarité de l'écriture.

Si l'on s'entend pour dire que le but de l'écriture est de propager l'information et celui de la cryptographie, au contraire, est de la restreindre, il existe aussi des graphies intermédiaires qui, ni limpides, ni codées, sont délibérément conçues pour n'être accessibles qu'avec difficulté. Les textes sont alors tracés dans une écriture volontairement difforme, aberrante ou exagérément stylisée, qui ne les rend accessibles qu'à une catégorie limitée de lecteurs. Quelle est la finalité de ces écritures volontairement illisibles ? Parler d'illisibilité suppose de réfléchir sur ce qu'est la lisibilité, sur ses limites incertaines et subjectives qui posent la question des

compétences des différents lecteurs. Ce qui semble lisible ou illisible dépend de ce que nous avons l'habitude de lire. Les questions de lisibilité ont cherché à être objectivées, particulièrement dans le travail des typographes du XX^e siècle : qu'est-ce qui est objectivement ou subjectivement lisible ? Certaines proclamations, comme celle de Zuzana Licko¹⁹ dans les années 80, font discuter :

« Ce qu'on lit le mieux, c'est ce qu'on a l'habitude de lire. »

Vers la fin des années 1980, Xu Bing travailla pendant cinq ans, manipulant, enlevant ou ajoutant certains de leurs appendices à plus de 4000 caractères chinois, pour leur ôter leurs caractéristiques de signes compréhensibles de la langue chinoise. Il a ainsi créé ce qu'il appela le *Tianshu*^[fig20], livre (*shu*) du ciel (*tian*). Les locuteurs chinois vivent douloureusement ses signes à l'esthétique séduisante qui ne leur offrent pas le confort de l'intelligibilité. Russell Panzzenko, conservateur de l'exposition à sa création constata : « j'ai été très impressionné par son adhésion à l'esthétique chinoise, mais en même temps par son absence de sens en chinois ».

À l'égard de son public, il fait une distinction entre sa propre sémiotique et l'écriture : il indique clairement qu'il a bien créé la première mais pas une langue. Le *Tianshu* ne peut pas être reconnu comme une langue privée, par exemple, puisqu'elle n'a pas un seul utilisateur. Le créateur lui-même ne peut utiliser ses symboles pour faire partager une signification tout simplement parce qu'il n'a assigné aucune signification à ses caractères. Xu Bing indique : « j'ai très sérieusement travaillé à quelque chose qui ne parle de rien... j'ai utilisé toutes les méthodes possibles pour obtenir la légitimité de ce travail, tout en enlevant, en même temps, complètement tout contenu ». Ce jeu de caractères, cette sémiotique, exprime-t-elle quelque chose, ou a-t-elle la moindre signification ? Elle semble avoir toutes les particularités de la langue ; elle possède un dictionnaire (non fonctionnel) et s'écrit sur des pages de livres ou sur des rouleaux. Xu Bing respecte

¹⁹ ↪ Zuzana Licko (1961) est une dessinatrice de caractères américaine. En 1984, Licko et son mari Rudy VanderLans fondent *Emigre Graphics*, une fonderie typographique digitale indépendante, et publient *Emigre Magazine*, journal qui traite de design graphique expérimental et assure la promotion de son travail.

tous les contextes traditionnels dans lesquels nous trouvons la langue, à la mode de Pékin, il a engagé une maison d'édition pour produire plusieurs centaines de livres. Il a composé les caractères lui-même, et créé un glossaire qui relie ses 4000 curieux caractères à d'autres caractères non-chinois, dépourvus de sens.

En réalisant tous ces projets, Xu Bing indique clairement que la conception et la représentation de la langue touchent profondément à son sens. Nous sommes entraînés à lire d'une certaine manière; nos habitudes linguistiques sont développées; mais lorsque notre perception est l'objet d'une perturbation, lorsque nous rencontrons la langue dans un contexte nouveau, nous sommes secoués hors de ce cadre de l'habitude et notre appréciation pour le langage se tourne vers l'esthétique et l'art, plutôt que vers sa fonction de communication ou d'étiquetage à redéfinir le monde en nos propres termes. Les recherches artistiques de Xu Bing sont des célébrations de la transformation scripturaire en art.

Une importante production de contre-écritures a été réalisée de la part d'artistes et écrivains. Ces écritures *illisibles* sont détournées de leur fonction première. Les cubistes et artistes Dada s'amuse à coller les mots et les lettres, les découpant, les déformant jusqu'à rendre illisible un quelconque sens textuel. Cette tendance se poursuit plus tardivement avec le lettrisme^[fig11], initié par Isidore Isou²⁰, qui définit ce mouvement en 1947 dans *Bilan lettriste* : « Art qui accepte la matière des lettres réduites et devenues simplement elles-mêmes (s'ajoutant ou remplaçant totalement les éléments poétiques et musicaux) et qui les dépasse pour mouler dans leur bloc des œuvres cohérentes. »

Wolfgang Weingart²¹ est considéré comme le père de la *Nouvelle Vague* typographique qui a émergé dans les années 1970, comme une réaction postmoderne promouvant la typographie ludique, expressive et expérimentale^[fig12]. L'utilisation plus cinématique et intuitive de la lettre repousse parfois les limites de la lisibilité. Il a influencé de multiples designers comme April Greiman, Dan Friedman et Neville Brody.

En 1991, Neville Brody²² et Jon Wozencroft ont

²⁰ ↪ Isidore Isou (1925-2007) est un poète, peintre, cinéaste, dramaturge, romancier et économiste français et roumain du xx^e siècle. Il est le créateur du lettrisme (1945).

²¹ ↪ Wolfgang Weingart (1941) est un graphiste et enseignant à l'*École de design de Bâle*. Son œuvre graphique est considérée comme une évolution significative du style typographique suisse qui a rayonné au niveau international.

²² ↪ Neville Brody (1957) est un graphiste, créateur de caractères et directeur artistique britannique. Figure emblématique de la culture graphique, inventeur de la typographie moderne, il a considérablement bousculé les conventions et développé de nouveaux systèmes de communication.

créé *FUSE*, une revue typographique expérimentale^[fig12] et influente qui a fait évoluer le design contemporain. De nombreuses polices expérimentales de *FUSE* sont à la limite de l'illisibilité, certaines remettent en question toutes les notions traditionnelles de typographie. Le but est d'encourager l'innovation typographique, et, comme l'a souligné Jon Wozencroft dans le premier numéro, « l'abus fait partie du processus ».

L'artiste Tania Mouraud joue sur le graphisme des lettres pour perdre leur pouvoir de désigner des idées. Étirant les signes, travaillant leur négatif, les rendant abstraits jusqu'à l'illisible, elle explore depuis les années 70 la plasticité du langage, jusqu'aux limites du signifiant^[fig14]. Le mot devient alors une image. Une rétrospective au *Centre Pompidou-Metz* consacre, en 2015, l'ensemble de son œuvre et de ses recherches.

Des études²³ sur la perception d'un texte courant par un sourd muet permettent d'envisager l'acte de sémiose différemment. N'ayant pas accès au son, chaque mot est pris comme une entité autonome, comme pour les idéogrammes. Les sourds muets sont, sans doute en raison d'un mécanisme de compensation, plus attentifs aux propriétés visuelles des mots écrits que les personnes entendant. D'après ce constat, nous pouvons imaginer qu'une écriture visuelle ou « idéographique », comme le chinois, faciliterait peut-être l'apprentissage de la lecture auprès des enfants sourds.

Le graffiti reprend les codes de la typographie en se les appropriant. Il adopte une approche d'exploration typographique qui enfreint à maintes reprises les règles de lisibilité. La communication s'annihile par l'impossibilité de déchiffrement. Les caractères se mêlent, se déforment, sont illisibles. L'art du graffiti est un moyen de créer, de critiquer, de contrôler, de repousser les règles, en s'émancipant du lien forme-fond.

La typographie contemporaine a cherché à jouer avec les limites de la lisibilité, notre capacité aujourd'hui à lire des écritures dans des formes extrêmement diverses est plus grande qu'à toute autre époque. Suite à son projet de thèse, Leonhard Laupichler²⁴ publie *New Aesthetic*²⁵ [fig15]

²³ ↪ Mélanie Hamm, « La lecture chez quelques sourds lettrés », *Les Dossiers des sciences de l'éducation*, Presses Universitaires du Mirail, 2013.

²⁴ ↪ Leonhard Laupichler est un designer européen vivant actuellement à Munich et travaillant au *Bureau Borsche*.

²⁵ ↪ Suite au premier numéro, *New Aesthetic 2* est une collection de 98 polices conçues par des designers indépendants sur 303 pages.

dont le concept de base est la conservation, la collecte et la classification de la typographie indépendante. Pour la deuxième édition de *New Aesthetic*, en collaboration avec *Sorry Press*, Sophia Brinkgerd et Leonhard Laupichler ont invité des designers d'horizons divers, avec différents niveaux d'expérience, afin d'inclure une large déclinaison de styles. Le résultat est une collection harmonieuse et diversifiée des nombreuses facettes de la typographie contemporaine. *New Aesthetic* aborde la conception de caractères comme une opportunité de créer de l'art et d'expérimenter, nous conduisant dans un nouvel avenir de la pratique de la communication visuelle. L'ouvrage remet en question la typographie en tant qu'outil de lecture dans sa forme fonctionnelle, il s'agit de voir les lettres davantage dans leur apparence individuelle et esthétique.

La conception de caractères indépendante ne recherche pas la concurrence, elle ne recherche pas la perfection absolue, elle raconte des histoires d'exploration formelle et crée une forme d'art expressive en soi. La nature expressive de la typographie non traditionnelle et plus ouverte est un nouveau type de production créative qui mérite d'être exploré. Le perfectionnisme technique et une compréhension classique des formes polies ne sont pas les principaux éléments du débat de cette publication. *New Aesthetic* veut reconnaître les processus créatifs et encourager les concepteurs à garder une attitude ouverte envers les nouvelles formes, styles et systèmes. Il est possible de brouiller et de masquer les lignes de lisibilité et de praticité, de repousser les limites de l'expressivité émotionnelle et de permettre des approches inhabituelles dans la conception graphique contemporaine. La conception de caractères est considérée comme une opportunité de créer de l'art : regarder la conception de caractères avec une bienveillance envers les expériences et les processus, et trouver un potentiel dans l'insolite, qui pourrait nous orienter vers un nouvel avenir de la pratique de la communication visuelle.

e — volonté et/ou fantasme de dépassement du texte

Aujourd'hui la technologie du numérique a conquis le monde et l'écriture se transforme. Comme à chaque grande révolution technologique, nous sommes transportés par un fantasme de dépassement, qui suggère un imaginaire futur dans lequel le texte disparaîtrait au profit d'une expérience numérique plus fluide et instantanée, qui fait appel à tous nos sens. Cependant, la future obsolescence du texte est encore très incertaine et demeure un fantasme futuriste.

Nous évoluons dans une civilisation de l'image et de l'audiovisuel. Nos différents moyens de communication, notamment à travers les écrans et les interfaces, témoignent d'une tendance toujours plus croissante de privilégier des expériences toujours plus sensibles. Notre rapport avec le texte s'est transformé, sa forme subit différentes mutations en s'hybridant avec l'image, fixe ou animée, ou le son. Nos nouveaux moyens de communication basés sur la rapidité, voire l'instantanéité des échanges ont complètement bouleversé l'écriture et donné naissance à de nouvelles formes de texte.

Sur Internet, chaque type de média peut favoriser des comportements qui lui sont propres, comme c'est le cas pour l'utilisation de l'argot. L'argot Internet est un ensemble d'abréviations et d'acronymes. Dans les médias de discussion en temps réel entre deux personnes, comme les messageries instantanées, l'économie de la frappe est privilégiée par les utilisateurs. Popularisé par les téléphones mobiles, et poussé par les campagnes commerciales des opérateurs de téléphonie mobile, le langage SMS a envahi les blogs et les forums Internet. L'argot de la messagerie instantanée se caractérise notamment par des termes ou des expressions communes qui sont souvent abrégés en une courte série de lettres. L'art ASCII²⁶ [fig16], antérieur au langage SMS, consiste à réaliser des images uniquement à l'aide des lettres et caractères spéciaux contenus dans le code ASCII.

²⁶ ↪ Parmi les plus anciens exemples connus d'art ASCII, on trouve les créations du pionnier de l'art informatique Kenneth Knowlton datant d'environ 1966.

En évoluant, la messagerie instantanée a intégré les fonctionnalités de voix et de vidéo, mais aussi toutes sortes d'applications collaboratives. La messagerie instantanée possède son propre langage. Les discussions

ayant lieu en temps réel, la vitesse d'écriture la rend plus fluide, d'où l'utilisation de raccourcis d'écriture, notamment pour exprimer l'état d'esprit de l'auteur. Ces raccourcis sont souvent automatiquement remplacés par une image figurant une expression ou une certaine émotion : les *émoticônes*.

Comment comprendre à la fois les distorsions que subit notre pratique de l'écriture et de la lecture et les continuités qui peuvent la caractériser ? Les distorsions tiennent tout d'abord à des contraintes de rapidité. On parle aujourd'hui de société de l'information, de la surabondance de l'image à l'ère du tout numérique. Dans son ouvrage *La Galaxie Gutenberg*, McLuhan développe l'idée selon laquelle une société se façonne par le progrès technique²⁷. Il annonça que nous quissions la *galaxie Gutenberg* pour entrer dans la *galaxie Marconi*. Ce passage de l'imprimerie de Gutenberg au numérique marque le passage de la civilisation de l'imprimé marquée par l'individualisme à celle de l'électricité permettant le retour de l'oral comme moyen de communication. Les nouvelles technologies permettront en effet de recréer l'oralité et l'échange entre les hommes. C'est en ce sens qu'il développe sa notion de *village global*, où chacun est le voisin de l'autre dans le cadre d'un monde toujours plus resserré, et regroupant des communautés virtuelles. Certains en conclurent que c'en était fini de l'information imprimée, or, ce fut le contraire qui se produisit. C'est en effet dans les pays où elle était le plus diffusée que la presse quotidienne, malgré l'essor de la télévision, a continué à se développer le plus. Car, en délivrant une information plus rapide mais plus brute, les médias électroniques ont augmenté le besoin de vérifier et d'étayer.

À notre époque, ère du numérique, « où triomphe une culture de l'image qui semble nous ramener à un stade pré-alphabétique, rythmé par le flot ininterrompu des sentiments et des réactions immédiates »²⁸, le texte continue de prédominer et reste le support par excellence de communication et de transmission des connaissances. L'écrit est plus que jamais présent sur internet, il y a surtout du texte, l'activité principale en ligne est l'écriture. Ce que Lionel Ruffel dit autrement : « Jamais le royaume de l'écrit n'a été aussi étendu, jamais l'idée de publication

²⁷ ↪ Marshall McLuhan, *La Galaxie Gutenberg*, [« The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man »], Toronto, Canada, University of Toronto Press, 1962.

²⁸ ↪ Préface de Dominique Wolton de *La Galaxie Gutenberg*.

aussi plurielle. Il n'est pas un jour sans qu'une grande partie de l'humanité ne publie un ou plusieurs textes : sur un blog, un réseau social ou autre »²⁹. Jack Goody, spécialiste de l'interface entre l'oral et l'écrit, soulignait déjà en 1987 que les propriétés de l'écriture n'ont pas été abolies par le monde numérique : « Il ne les a pas même remplacées. Nous n'avons pas quitté le monde de l'écriture. Aujourd'hui, le monde de l'écriture est beaucoup plus compliqué, c'est tout »³⁰. C'est bien cette complexité nouvelle qui est intéressante, et la question qui se pose est celle de l'extension du « c'est tout » de Goody.

La communication entre personnes (SMS, chat, mails, réseaux sociaux...), l'archive (Big Data, Open Data...), ou les réseaux informatiques, sont avant tout basés sur des textes et du code. Si l'écrit reste prédominant dans l'hyper communication rendue possible par les réseaux, l'ère numérique l'a aussi rendu mouvant, passager. Les mots sont désormais échangés de manière fugace, souvent voués à être corrigés, modifiés.

L'écriture native des ordinateurs est un code binaire composé de 1 et de 0. Pour établir une communication entre l'homme et la machine l'*ASCII* (American Standard Code for Information Interchange) apparaît dans les années 1960, c'est la norme de codage de caractères la plus influente à ce jour. Elle est indispensable pour utiliser un ordinateur, et ce langage est écrit en lettres latines. L'alphabet de tchat arabe, aussi appelé *arabi*, *arabizi*, *mu'arrab*, *franco-arabe* ou *franco*, est un alphabet utilisé pour communiquer en arabe sur Internet et plus précisément dans le cadre de la messagerie instantanée. Cet alphabet est le résultat du procédé de romanisation de l'arabe. Il est inventé par les premiers gamers pour pouvoir communiquer avec des lettres latines sur ordinateur. La nature de la technologie a poussé les jeunes arabophones à utiliser l'alphabet latin pour communiquer à travers les écrans. De même, en Chine le pinyin est très utilisé pour passer du son au mot sur les claviers. Ce système constitue un réel avantage dans sa facilité à être utilisé mais également une menace pour l'écriture chinoise traditionnelle car son utilisation se raréfie, le souvenir des gestes s'estompe. De nouveaux outils font émerger de nouvelles façons d'écrire de plus

²⁹ ↪ Rosenthal Olivia, Ruffel Lionel, « Introduction », *Littérature*, 2018.

³⁰ ↪ David R. Olson et Michael Cole, *Technology, literacy and the evolution of society : implications of the work of Jack Goody*, 2006.

en plus populaires, par exemple la reconnaissance vocale. La série documentaire «L'odyssée de l'écriture», réalisée pour ARTE TV par David Singleton en 2020, montre comment les chinois, à force d'utiliser le pinyin, deviennent amnésiques de l'écriture traditionnelle, car même les plus instruits ne savent plus comment écrire certains caractères.

Ce qui se passe aujourd'hui en Chine pourrait-il se généraliser au monde entier ? Les nouvelles façons d'écrire sont de plus en plus populaires, sera-t-il bientôt encore nécessaire d'apprendre à écrire avec le pouvoir de la technologie ? L'artiste chinois Xu Bing a exploré l'avenir de l'écriture à travers son œuvre *Une Histoire sans mots*.^[fig27] Il crée une écriture pictographique constituée d'emojis et d'icônes et l'utilise pour écrire un petit roman. D'après lui, «on vit un nouvel âge hiéroglyphique». Son travail explore l'idée de création d'une écriture universelle faite d'images. Face à cette œuvre, notre capacité à lire ne dépend pas de nos compétences linguistiques. L'histoire racontée est celle d'une journée dans la vie d'un employé de bureau, qui peut être comprise indépendamment de la langue parlée par le lecteur, car les icônes sont conçues pour être universellement reconnaissables. Mais *Une histoire sans mots* suggère qu'un monde sans barrière de langue serait un monde avec une culture monochrome. C'est ce que l'artiste interroge : « Qu'advierait-il si nous devenions identiques ? Et si nos différences culturelles n'avaient plus d'importance ? Deviendrons-nous tous des icônes ? ».

[fig9] ~ Images extraites de l'étude "Letter Spirit, Recognition and Creation of Letterforms Based on Fluid Concepts", Gary McGraw, 1992.



Figure 1: What is it that all these 'a's have in common? What is the idea behind lowercase 'a'?



Figure 5: The gridfont Benzene Right is displayed below its fleshed-out pipeface cousin.

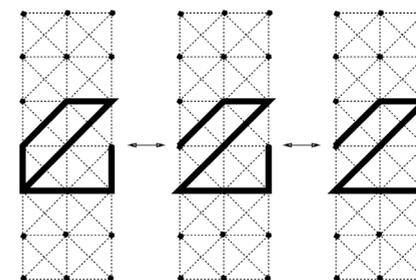


Figure 6: Metamorphosis of an 'e' into an 'a' through 'z' with a one-quantum change between each.

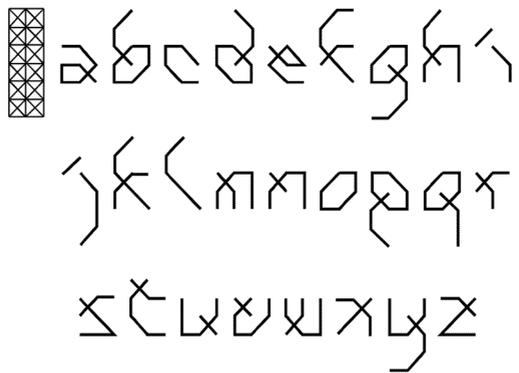


Figure 7: The gridfont *Intersect* illustrates how style can affect letterforms in the gridfont domain.

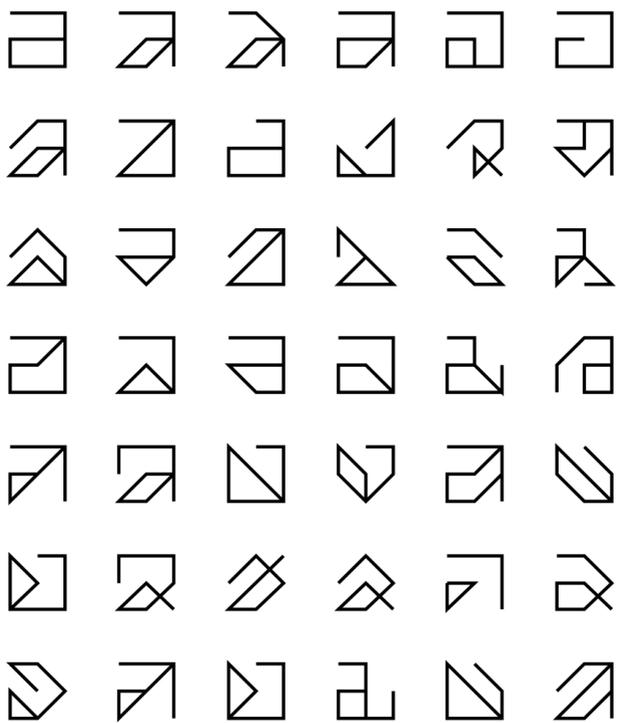
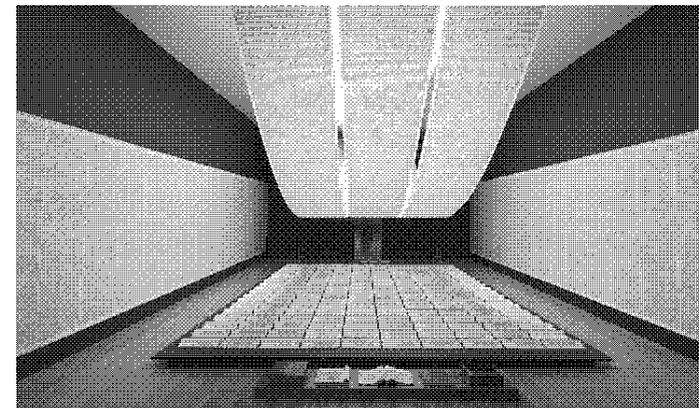
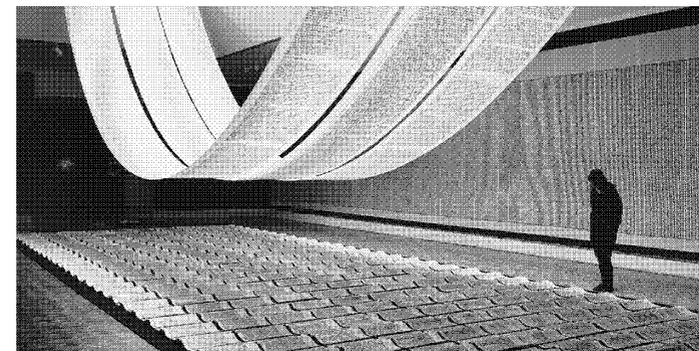


Figure 8: Several renditions of the letter 'a' on the grid.

[Fig9] ↪ Images extraites de l'étude "Letter Spirit, Recognition and Creation of Letterforms Based on Fluid Concepts", Gary McGraw, 1992.



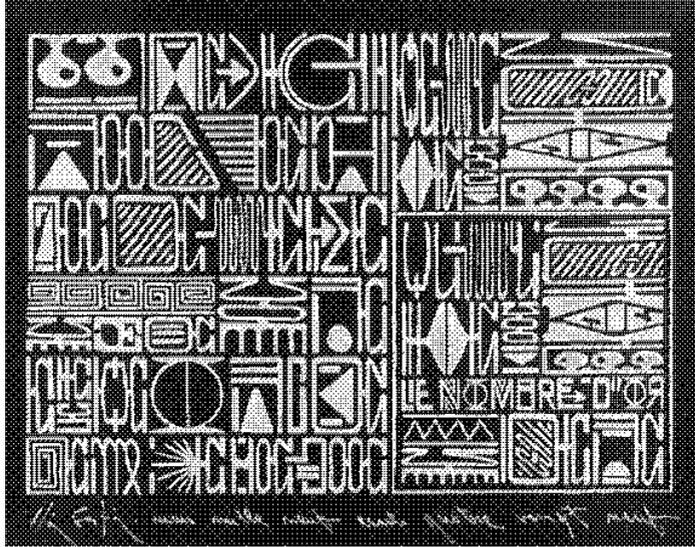
[Fig10] ↪ Le livre du ciel, Xu Bing, rétrospective de l'artiste, Nusantara, Musée MACAN



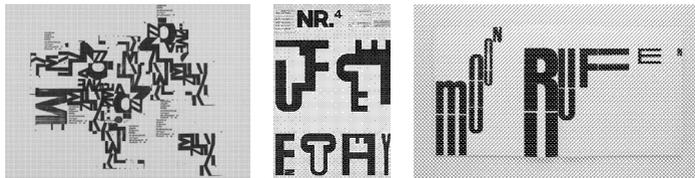
[fig12] ↪ Wolfgang Weingart explore la lisibilité de la lettre



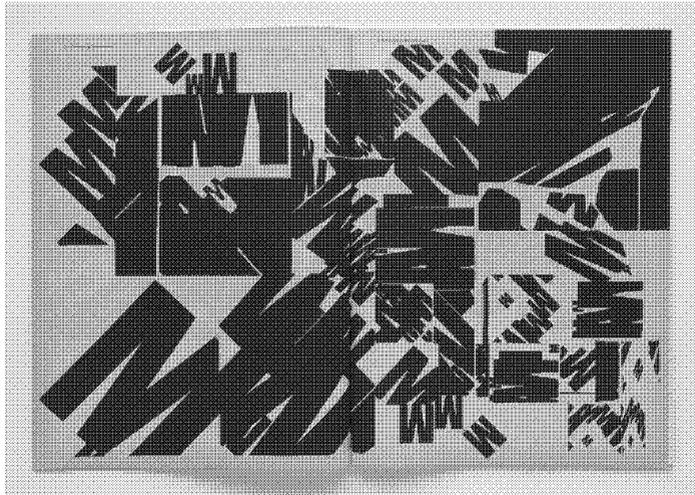
[fig11] ↪ Le nombre d'or, Alain Satié, acrylique sur papier, 50 x 65 cm, 1989.



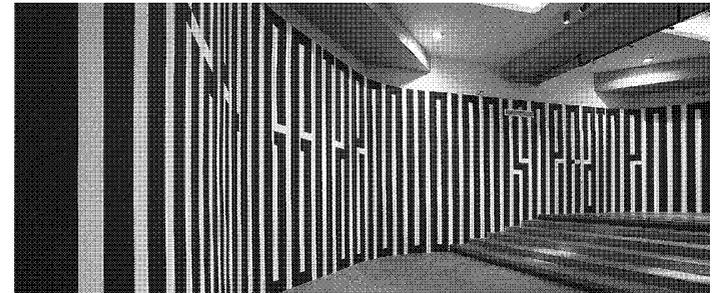
[fig12] ↪ Wolfgang Weingart explore la lisibilité de la lettre



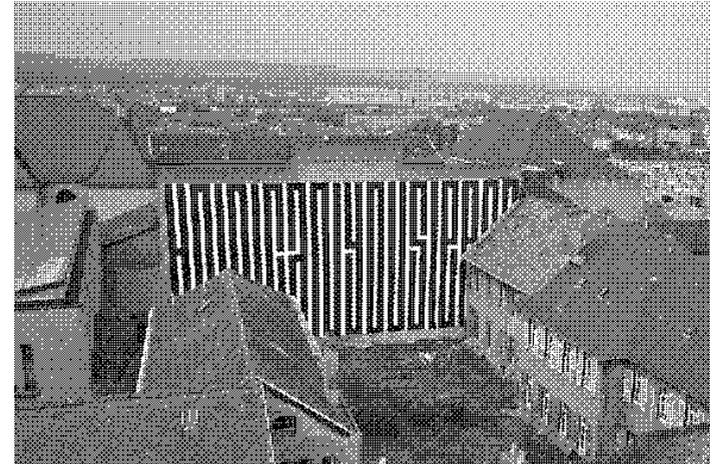
[fig11] ↪ Le nombre d'or, Alain Satié, acrylique sur papier, 50 x 65 cm, 1989.



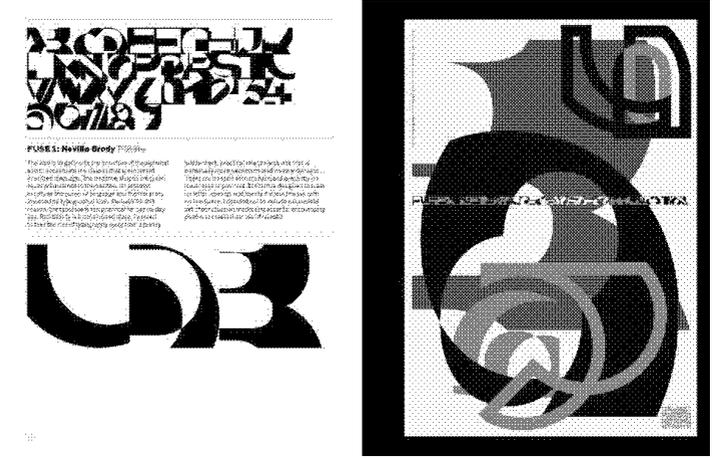
[fig14] ↪ MELANCHOLIA, Tania Mouraud, 2016. Peinture murale, acrylique sur mur, 4,3 x 33 m. Production MAMAC, Nice.



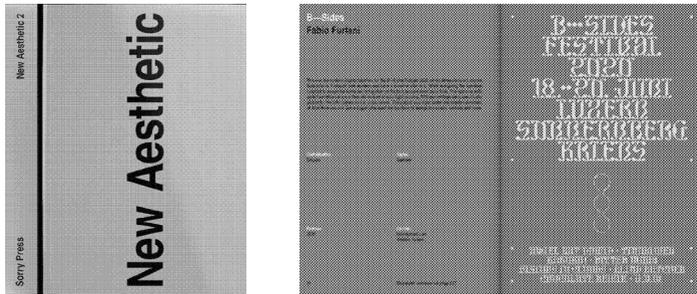
[fig14] ↪ HCYS?, Tania Mouraud, 2005. Impression numérique sur bâche tendue, 15 x 30 m. Installation permanente, Metz. Collection Frac Lorraine.



[fig13] ↪ Neville Brody, Jon Wozencraft, Fuse 1-20, Taschen, 2012, 416 p.



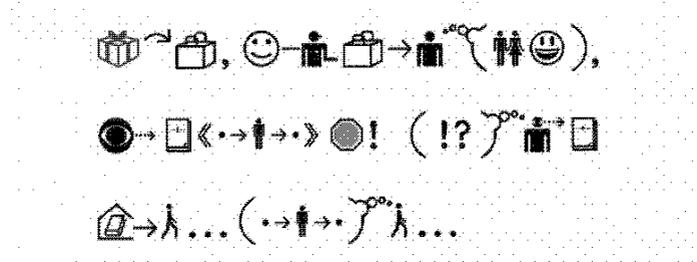
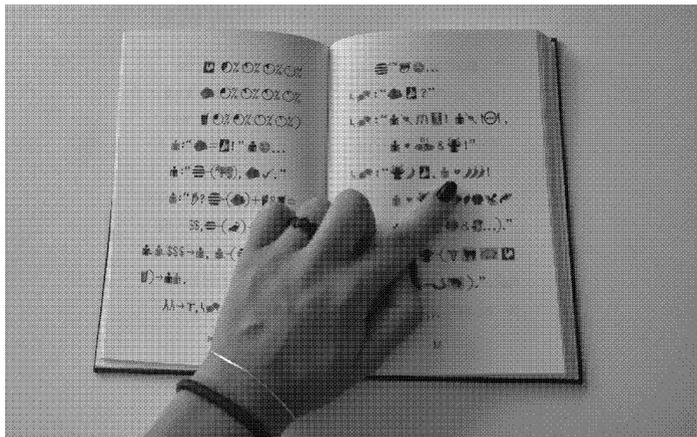
[fig15] ↪ New Aesthetic 2 A Collection Of Independent Type Design, Leonhard Laupichler & Sophia Brinkgerd, 2020, 303 p.



[fig16] ↪ Portrait d'Helen Keller en braille visuel, Kenneth Knowlton (art ASCII)



[fig17] ↪ Une histoire sans mots, Xu Bing, éditions Grasset, 2012



Annick Lantenois décrit les modalités d'écriture dans les médias numériques, et plus précisément la correspondance entre les nouveaux modes d'écriture et les nouvelles formes de lecture : « de nouvelles conditions matérielles, visuelles engendrent de nouveaux savoir-lire. Associer savoir-lire et technologies implique la prise en compte de l'action des formes matérielles sur l'interprétation des textes qu'en font les lecteurs. Cela suppose l'abandon d'une conception essentialiste qui se fonde sur un absolu du texte, indépendant des conditions matérielles qui en permettent l'accès ». Les supports numériques qui auraient produit une « société de l'image » ne menacent pas pour autant l'existence du texte, au contraire. Une majeure partie de ce que nous regardons à travers les écrans est du texte, seulement il est « lu » différemment car il acquiert une dimension visuelle nouvelle. Comme l'affirme Jean-Marie Klinkenberg, la métaphore joue un rôle capital dans la construction du sens : elle permet de décrypter le monde de manière nouvelle en établissant des connexions inattendues dans nos structures encyclopédiques. Sur support numérique, le champ d'expérimentation de la métaphore s'élargit encore grâce au caractère visuel et programmé de la matière textuelle.

³¹ ↪ Dans son *Traité du signe visuel* (1992), le Groupe μ étudie cette question de la transposition, étude reprise plus d'une fois par l'un de ses membres, Jean-Marie Klinkenberg.

III – Matérialité du texte numérique



a — les possibles du texte numérique

La nature même du numérique permet de multiplier le nombre et les types de représentations d'un texte. Les outils informatiques augmentent la matière brute par de nouvelles associations. La page imprimée représente une séquence continue de texte alors que le support numérique traite chaque lettre comme une entité indépendante et mobile. Déjà dans son article de 1985³², Serge Lusignan décrivait les retombées du texte numérique : «Le texte magnétique ou électronique possède des caractères de flexibilité et de malléabilité qu'ignore le texte imprimé. Les caractères et les mots incrustés dans le papier ne peuvent être ni déplacés, ni ré-ordonnés, ni modifiés, tandis que les caractères et les mots magnétisés sont complètement mobiles. Ce trait propre au texte électronique permet de lui appliquer, grâce à l'ordinateur, différentes procédures algorithmiques de manipulation. »

³² ↪ Serge Lusignan, « Quelques Réflexions Sur Le Statut Epistémologique Du Texte Electronique », *Computers and the Humanities*, 1985.

Cette réorganisation n'est pas indispensable mais il est possible de découper le texte imprimé comme l'ont fait par exemple les Dadaïstes ou, bien avant, les moines du XIII^e siècle qui ont inventé la concordance en réorganisant le texte de la Bible par chaque occurrence d'un mot clé avec un peu de contexte. Simplement, la nature même du texte numérique facilite le découpage et la réorganisation, elle se prête naturellement à l'analyse. On pourrait parler de *l'affordance* du texte numérique : la structure de l'information textuelle en unités mobiles suggère d'elle-même sa propre utilisation pour l'analyse. L'ordinateur fonctionne comme un système binaire qui traite de l'information encodée à un niveau élémentaire en 0 et 1. Si l'on prend les 26 lettres de l'alphabet romain, il suffit de 5 bits (5 colonnes de 0 et de 1) pour représenter toutes les possibilités. Effectivement, à l'aube de l'ère informatique (dans les années 1940 et 1950), c'est justement avec 5 bits que les textes étaient représentés, mais cela ne servait que pour les lettres en majuscules. L'histoire de l'informatique trace une progression des jeux de caractères de plus en plus grands et inclusifs : 7 bits (128 possibilités) pour ASCII en 1963, 8 bits (256 possibilités) pour l'ASCII étendu, et jusqu'à 16 bits pour Unicode (UTF-32 pouvant représenter jusqu'à 4 294 967 296 possibilités).

Tout aussi important que la taille des jeux de caractères

est leur standardisation. Il s'agit d'une convention pour que les systèmes puissent communiquer.

La lecture informatisée offre de nouvelles possibilités. La fonction *Rechercher* dans un logiciel est une procédure simple qui permet de retrouver un mot ou une phrase. Par exemple, si l'on souhaite mieux comprendre la façon dont Molière parle de *ma pensée* dans une version PDF des *Œuvres complètes*, il suffit de faire une recherche de phrase pour voir une concordance qui permet de naviguer facilement entre chaque occurrence. La recherche de mots clés peut mener à une forme d'analyse : le comptage des fréquences dans le but d'être comparées soit à d'autres termes dans le même texte, soit à la fréquence d'un terme dans un autre document par exemple.

L'outil *Google Books Ngram Viewer* permet des comparaisons à une très grande échelle (plus de cinq millions de livres, toutes langues confondues), même si les détails pour chaque texte demeurent inaccessibles. *Google Books Ngram Viewer* a été devancé par plusieurs projets de textes numériques à grande échelle en français, y compris *Le Trésor de la langue française* au début des années 1970, *American and French Research on the Treasury of the French Language* (ARTFL) au début des années 1980 et *Gallica* au début des années 1990.

La nature des textes numériques et surtout la décomposition de l'information en unités nous permet d'élargir le sens de la lecture au-delà du texte séquentiel pour inclure la recherche, le comptage, la comparaison et l'association. Les informations apportées par ces données quantitatives ont tendance à être banales et à manquer de contexte. Le vrai potentiel du texte numérique réside dans sa capacité de faire proliférer les représentations des textes et de nous amener à poser de nouvelles questions interprétatives.

b — ouverture du sens

Dans le contexte du support numérique, la matière textuelle est perçue différemment et apparaît sous forme d'images nouvelles. Les textes numériques possèdent une dimension matérielle qui entraîne des pratiques d'exploration inédites. Le changement de support entraîne le changement des pratiques, ainsi que l'impact de sa matérialité sur l'interprétation des textes. La mutation de cette matière textuelle peut être perçue comme un enrichissement de sa forme car elle renvoie à de multiples signifiés.

Cependant, sa signification peut également être perçue comme réduite par la mise en tension de ses dimensions graphique et sémantique. Sur les supports numériques, le texte revêt davantage des qualités graphiques qui étaient surtout réservées à l'image durant les siècles précédents : couleur, forme, mise en espace et animation. L'importance accordée à cet aspect visuel du texte numérique mais également les multiples possibilités interactives qui peuvent désormais s'appliquer à celui-ci permettent une ouverture du champ sémantique du texte vers des significations nouvelles. Cette ouverture peut mettre l'aspect visible du texte en priorité par rapport à son aspect lisible et ainsi perturber sa matière signifiante ou alors l'augmenter, dans tous les cas elle en est modifiée.

Alexandra Saemmer étudie les Matières textuelles sur support numérique³³ et révèle le potentiel narratif, poétique et plastique du texte par cette ouverture du sens. En montrant comment un sens *rhétorique* se crée entre le contenu du texte numérique et son contenant (sa forme, sa couleur, sa mise en espace, l'animation et les codes de programmation), elle montre que le texte numérique ne constitue pas seulement l'instrument serviable et insignifiant des contenus élaborés dans l'esprit, mais que ses nouvelles formes «constituent une part du contenu».

Elle évoque les multiples dimensions de l'écriture. «Tout écrit est d'abord matière sonore.» Cette sensualité de la matière textuelle se renforce sur support numérique, où l'écriture se découvre de nouvelles dimensions sensorielles, sonores et tactiles. Les aspects visuels et les caractéristiques sémantiques et

³³ ↪ Alexandra Saemmer, *Matières textuelles sur support numérique*, éditions PUSE, Saint-Etienne, 2007.

référentielles se trouvent en étroite relation – le message est conditionné par l'aspect de la matière textuelle, sa mise en forme est message.

« Tout écrit est matière graphique. »

Dans l'édition classique, l'aspect visuel des signes linguistiques se fait pourtant souvent oublier. Sur support numérique, l'écriture redécouvre l'univers de la *matière*, se rattachant des qualités graphiques qui, pendant des siècles, avaient été réservées aux arts de l'image. « Les possibilités d'interaction et de mise en mouvement du texte, les nouveaux rapports entre images fixes et mots animés, vidéos et lettres statiques sur l'interface numérique ouvrent le champ sémantique du texte vers de nouvelles significations ». L'écran devient un espace d'immersion dans lequel le texte est scénographié par les outils numériques.

Le texte a déjà été traité comme image de manière épisodique avant le numérique, que ce soit dans les manuscrits médiévaux, les avant-gardes du XX^e siècle ou la publicité, mais les possibilités sont nouvelles et décuplées avec les supports numériques. Comme l'explique Emmanuel Souchier³⁴, « à travers son discours d'escorte, niant la dualité linguistique et iconique qui la constitue », la typographie s'est longtemps « mise au service du verbe en s'excusant d'être aussi image ». Bien évidemment, il faut préciser avec Souchier que c'est de cette apparente servilité que le typographe a tiré son pouvoir, et qu'il faudrait considérer l'image du texte comme *texte second* « en ce qu'il est déchiré entre le regard et la parole, en ce qu'il se fait le lieu d'effectuation du dialogue ou des rapports de pouvoir entre l'image et le texte ».

Avec le numérique, les contraintes d'impression n'existent plus, ce qui permet des expérimentations typographiques très diverses. Les nouvelles propriétés visuelles de la matière textuelle numérique ouvrent le champ des signifiants et des signifiés. Guy Melançon

a ainsi montré que les *métaphores visuelles* constituent « un vecteur très performant de la pensée analogique », et qu'on peut même « miser sur la visualisation comme agent actif de l'intelligence collective ». Les nouvelles formes renvoient vers de nouveaux signifiés, elles les transforment.

³⁴ ↪ Emmanuel Souchier, Etienne Candel, Valérie Jeanne-Perrier, Gustavo Gomez-Mejia, *Le numérique comme écriture : théories et méthodes d'analyse*, 2019.

e — la « profondeur invisible »

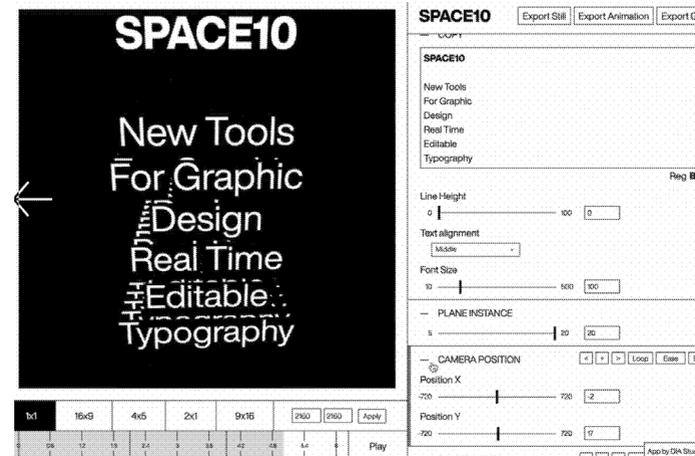
Beaucoup moins accessible, le codage (programmation informatique) est ce qui permet l'écriture des programmes pour développer des logiciels, ou une page web, par exemple, mais aussi pour dire à une machine ce qu'elle doit faire, la guider. Il s'agit de l'autre face du texte numérique, plus obscure et hermétique. Annick Lantenois définit les technologies numériques comme des *technologies d'écriture* à partir du constat selon lequel « ce sont les textes de programmation à l'origine de toute activité informatique ». Elle s'appuie sur les propos de Roger Chartier³⁵ pour élargir l'usage du terme texte sans que celui-ci semble « abusif, voire impropre ». Il faut l'assimiler à toutes les productions « construites à partir de signes dont la signification est fixée par convention et qu'elles constituent des systèmes symboliques proposés à l'interprétation ». Le langage verbal, écrit ou oral, n'est pas le seul qui obéisse à un fonctionnement sémantique. « De là, l'extension de la catégorie de texte. » Pour définir les textes de programmation comme un système symbolique proposé à l'interprétation il faut admettre qu'ils ne sont pas préexistants à l'écriture qui les programme mais que « les textes, les images, les sons, leur environnement graphique sont la traduction lisible, visible, sonore, de ces textes qui les font apparaître ». Il faut considérer que ces textes de programmation sont « ce par quoi les expériences esthétiques peuvent se réaliser ».

³⁵ ↪ Roger Chartier, *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, éditions Albin Michel, 1998.

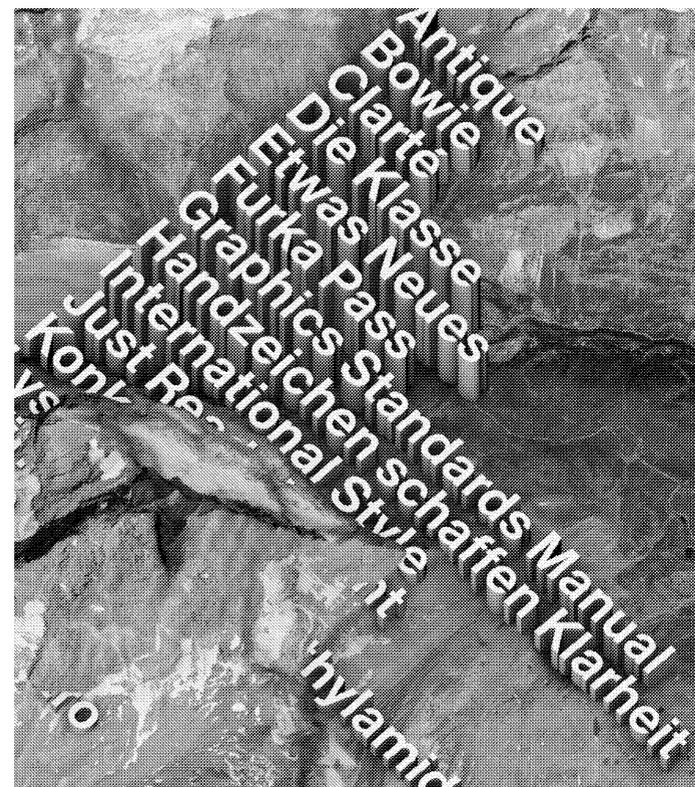
Cette dimension du texte numérique qu'est la programmation informatique est difficile à entrevoir. Elle est source de réticence pour la majorité des utilisateurs qui ne cherchent pas à en explorer les fonctionnements mais elle est aussi source d'un imaginaire technologique. Tous les comportements du texte numérique sont régis par des algorithmes, ce langage reste généralement caché au lecteur. Il regarde, lit et interagit avec une surface visible tout en sachant que le fonctionnement lui échappe. Philippe Bootz en parlant de *profondeur invisible*³⁶ constate ainsi que « le programme intervient largement dans une dimension imaginaire ». De même, Annick Lantenois dévoile l'insaisissabilité de ces textes « si peu accessibles, voire invisibles, qu'ils savent se faire oublier ou ignorer dans l'usage ». Elle établit un parallèle intéressant avec le statut de l'écriture qui incarnait le secret lorsqu'elle représentait un instrument de pouvoir entre les mains

³⁶ ↪ Philippe Bootz, « Profondeur de dispositif et interface visuelle », *Les Cahiers du Circav* n°12, 2000.

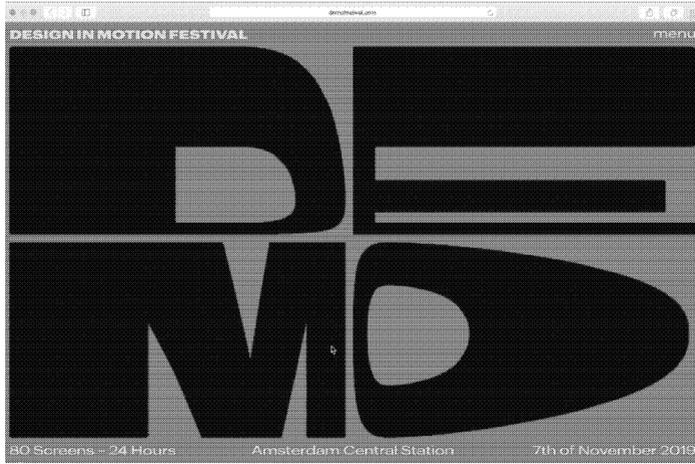
de quelques initiés. « Longtemps, pour la plus grande majorité des individus, l'écriture fut une énigme servie par le haut degré d'abstraction de l'alphabet, une énigme dont la clef signifiait la détention du pouvoir. Cette énigme, aujourd'hui, est rejouée par l'écriture et la lecture de ces textes de programmation dont la détention des clefs d'accès - l'apprentissage de leur déchiffrement - constitue de nouveau un enjeu de pouvoir et de domination ».



[Fig18] ↪ Projets réalisés par le studio DIA, studio de design spécialisé dans les identités cinématiques et les systèmes typographiques



[fig19] ↪ Projets réalisés par le studio DUMBAR.



[fig20] ↪ TYPELAB est un service de conception typographique sur mesure qui utilise l'exposition digitale pour mettre en avant la typographie dans un environnement 3D.



CONCLUSION

Le texte s'adapte face au monde, sa forme est en constante évolution par rapport aux civilisations. Il subit des mutations conséquentes, et s'ouvre à de nouvelles potentialités toujours plus riches. Les nouvelles formes permettent des explorations inédites qui ne remettent jamais en question son usage. Plus que jamais le texte est présent, ubiquiste, polyvalent et primordial.

Toujours connectés, sollicités à répondre et à réagir avec empressement, la frénésie du monde numérique influe sur les modalités d'apparitions du texte et le transforme. La culture de la rapidité révèle des potentialités nouvelles du langage écrit. Il conserve la fonction que lui attribue Platon, d'arrêter *la mobilité de la pensée*, il est capable de valider des informations, d'acter en faisant apparaître par l'écrit, il fait foi. Cette logique d'écrire pour arrêter les choses se rapproche tend vers une rigueur procédurale, à l'inverse d'une période maintenant révolue où un simple acte oral était suffisant. La valeur de l'oralité est sans doute à requestionner aujourd'hui face à l'omniprésence de la trace écrite dans un monde sous l'action de la technologie.

SOURCES

BIBLIOGRAPHIE

ALESSANDRO LUDOVICO,
*Post-digital print : la mutation
de l'édition depuis 1894*,
[« Post-Digital Print: The Mutation
of Publishing since 1894 »],
trad. de Marie-Mathilde
Bortolotti,
B42, 2016.

ANNICK LANTENOIS,
*Le Vertige du funambule : le design
graphique, entre économie et morale*,
B42, 2010.

ÉTAPES : design graphique
& culture visuelle n° 229,
Signes & symboles,
Les Éditions Etapes, 2016.

LEONHARD LAUPICHLER
& SOPHIA BRINKGERD,
*New Aesthetic : A Collection Of
Independent Type Design*,
Sorry Press, 2020

ROBERT BRINGHUSRT,
*La forme solide du langage :
essai sur l'écriture et le sens*,
[« The solid form of language »],
trad. de Jean-Marie Clarke
& Pascal Neveu, Ypsilon, 2011.

ARTICLES

ALEXANDRA SAEMMER,
Le texte résiste-t-il à l'hypermédia ?
Communication et langages,
n°155 | 2008, 63-79.

MÉLANIE HAMM,
La lecture chez quelques sourds

lettrés, Les dossiers des sciences
de l'éducation, 28 | 2012, 105-127.

SUNG DO KIM,
*Une généalogie critique
des théories de l'écriture*,
Signata, 9 | 2018, 155-192.

FILMOGRAPHIE

DAVID SINGTON,
L'odyssée de l'écriture,
Série documentaire,
ARTE-TV, France, 2020.

DENIS VILLENEUVE,
Premier Contact,
Film SF/Thriller,
États-Unis, 2016.

CONFÉRENCE

MARC SMITH
*Écritures extrêmes :
l'illisible latin aux limites
de l'oeil et de la main*
colloque du 07/12/2018.

SITOGRAPHIE

Centre national de ressources
textuelles et lexicales
<https://www.cnrtl.fr>

Encyclopédie Universalis
<https://www.universalis.fr>

Revues et ouvrages en sciences
humaines et sociales
<https://www.cairn.info>

LEXIQUE

AFFORDANCE

Emprunté à l'anglais, caractéristique d'un objet ou d'un environnement qui suggère à son utilisateur son mode d'usage ou autre pratique.

ALPHABET

Ensemble de lettres figurant les phonèmes d'une langue et disposées selon un ordre conventionnel.

ASCII

American Standard Code for Information Interchange, norme informatique de codage de caractères apparue dans les années 1960.

CARACTÈRE

Signe appartenant à un système d'écriture idéographique ou recevant un sens par sa combinaison avec un ou plusieurs autres signes de même nature dans un système non idéographique.

CRYPTOGRAPHIE

Écriture secrète qui consiste généralement à transposer les lettres de l'alphabet ou à les représenter par des signes convenus, de manière à ce que le sens de l'écrit ne soit accessible qu'au destinataire en possession du code.

ÉCRITURE CUNÉIFORME

Système d'écriture mis au point en Basse Mésopotamie entre 3400 et 3300 AEC. Au départ pictographique et linéaire, la graphie de cette écriture a progressivement évolué vers des signes constitués de traits terminés en forme de « coins » ou

« clous », auxquels elle doit son nom. Cette écriture se pratique par incision à l'aide d'un calame sur des tablettes d'argile, ou sur une grande variété d'autres supports.

GLYPHE

du grec γλῶφῆ ; « ciselure », « gravure », représentation graphique (parmi une infinité possible) d'un signe typographique, autrement dit d'un caractère (glyphe de caractère) ou d'un accent (glyphe d'accent), ou bien d'une ligature de ces caractères.

HIÉROGLYPHE

Caractère sacré de l'écriture égyptienne antique, à valeur figurative, idéographique ou phonétique.

IDÉOGRAMME

Symbole graphique représentant un mot ou une idée, utilisé dans certaines écritures actuelles (comme le chinois et le kanji) ou anciennes (comme les hiéroglyphes égyptiens, le maya ou l'aztèque). À différencier des pictogrammes qui représentent une chose concrète par un dessin et des phonogrammes, un son.

INTERACTIVITÉ

Activité de dialogue entre l'utilisateur d'un système informatique et la machine, par l'écran.

KATAKANA

La langue japonaise a recours conjointement à trois systèmes d'écriture, dont deux systèmes phonologiques de kanas : hiraganas et katakanas.

LANGAGE

Faculté humaine d'exprimer la pensée et de communiquer au moyen d'un système de signes conventionnels vocaux et/ou graphiques constituant une langue.

LANGUE

Système abstrait de signes (par opposition au discours, à l'énoncé ou à la parole, qui en sont l'actualisation) conventionnels quelconques utilisés pour communiquer.

LETTRE

Chacun des signes graphiques dont l'ensemble constitue un alphabet servant à transcrire une langue.

LINGUISTIQUE

Science tentant de dégager la synthèse des études faites sur les différentes langues, de déterminer les conditions générales de fonctionnement des langues et du langage.

MISE EN PAGE

Opération de disposition graphique d'un contenu informationnel dans un espace donné pour le représenter de manière hiérarchique et harmonieuse afin de faciliter un parcours de lecture à plusieurs niveaux, avec un souci constant d'ergonomie.

NUMÉRIQUE

En informatique, représentation d'informations ou de grandeurs physiques par des nombres, ou dispositif qui utilise ce mode

de représentation (digital). Le numérique englobe l'informatique, mais son périmètre est plus large car il recouvre aussi les télécommunications (téléphone, radio, télévision, ordinateur) et Internet. La culture numérique désigne, par extension, les relations sociales dans les circonstances où dominent les médias reposant sur ces systèmes.

PARÉIDOLIE

Phénomène psychologique, impliquant un stimulus (visuel ou auditif) vague et indéterminé, plus ou moins perçu comme reconnaissable. Tendance du cerveau à créer du sens par l'assimilation de formes aléatoires à des formes référencées. Dans la paréidolie visuelle, notre perception se sert des stimuli visuels et les met en forme en une structure signifiante. Par exemple, identifier une forme familière dans un paysage ou un reconnaître une voix dans un bruit.

PROGRAMMATION INFORMATIQUE

Ensemble des opérations permettant la conception, la réalisation, le test, la maintenance de programmes, i.e. la liste des instructions qui permettent l'exécution d'un travail sur une machine, écrites sous une forme conventionnelle.

PICTOGRAMME

Dessin figuratif plus ou moins réaliste ou stylisé, utilisé à des fins de communication mais sans référence au langage parlé.

RÉBUS

Devinette graphique mêlant lettres, chiffres, dessins, dont la solution est une phrase, plus rarement un mot, produit par la dénomination, directe ou homonymique, de ces éléments.

SÉMIOLOGIE

Étude générale, science des systèmes de signes (intentionnels ou non) et des systèmes de communication.

SÉMIOSE

(ou processus de signe)
Toute forme d'activité, de conduite ou de processus qui implique des signes, y compris la production de sens. Un signe est tout ce qui communique une signification, qui n'est pas le signe lui-même, à l'interprète du signe. La signification peut être intentionnelle, comme un mot prononcé avec une signification spécifique, ou non intentionnelle, comme un symptôme étant le signe d'une condition médicale particulière. Les signes peuvent communiquer par n'importe lequel des sens, visuel, auditif, tactile, olfactif ou gustatif.

SIGNE

Objet matériel, perceptible, valant pour une chose autre que lui-même qu'il évoque ou représente à titre de substitut. Unité linguistique constituée d'une partie physique, matérielle, le signifiant, et d'une partie abstraite, conceptuelle, le signifié. Dans le domaine de l'écriture, graphème ou caractère ayant une valeur donnée dans un système d'écriture.

SIGNIFIANT

Partie formelle, matérielle et sensible du signe.

SIGNIFIÉ

Partie conceptuelle du signe, contenu du signe.

SYMBOLE

Dans la terminologie de Ferdinand de Saussure, par opposition au signe de nature arbitraire, signe dont le signifiant a un lien naturel avec le signifié.

TEXTE

Suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre.

*Achevé d'imprimer à l'imprimerie
Corep Marseille Canebière
en février 2021.*

CARACTÈRES TYPOGRAPHIQUES
*IBM Plex, Bold Monday
Erotique, Zetafonts
Mondwest, PangramPangram*

