



N°3 A la lettre

- Pierre Duplan

O REVOLUTIONS : Du calligramme à l'OLNI

Le calligramme est un texte, le plus souvent poétique, connu déjà dès le IV^e siècle avant J.C. sous le terme de *vers figurés*, pratiqué par le poète Simmias de Rhodes, premier auteur connu de vers rimés. Le mot rassemble calligraphie, la belle écriture, et idéogramme, le signe graphique qui représente un sens. Il s'ensuit que la disposition des mots écrits représente une figure qui évoque le thème : la vision globale de l'image précède la lecture détaillée du texte. Les trois pièces de Simmias, *Les Ailes*, *l'Œuf* et *la Hache*, combinent longueur variable des vers et contrainte linéaire de l'alphabet pour recomposer la forme de l'objet décrit, « comme si les tracés d'une paire d'ailes, d'un œuf ou d'une hache impliquaient chacun un mode de versification qui lui était approprié », remarque Jérôme Peignot. La typographie, évidemment moins souple et moins libre que l'écriture manuscrite, puisque les lettres en plomb sont indéformables, s'efforcera malgré tout de conserver l'esprit de ces textes : la dive bouteille, poème attribué à Rabelais, s'inscrit dans la forme bouteille. En 1918, Guillaume Apollinaire publie la première version des *Calligrammes*, recueil typographique de *vers figurés* qui

renoue avec la tradition antique et profite des expériences de ses amis peintres futuristes à la recherche des *mots en liberté*. Aujourd'hui l'habitude est prise de baptiser *objet non identifié*, toute création nouvelle qui déplace les lignes et bouscule les traditions. Premier OVNI, *la soucoupe volante*, assimilée à la catégorie des aéronefs, bien que dépourvue d'ailes, et sans identification, puisque d'origine inconnue.

La catégorie *Livre* réunit des objets constitués d'un *assez grand nombre de feuilles portant des signes destinés à être lus*. Quel que soit le contenu, l'auteur du texte, à l'abri de conventions établies pour faciliter la lecture, propose « quelque chose de nouveau et de vrai ; c'est sa seule excuse », précisait Voltaire. L'imprimeur, au sens le plus large, réalise industriellement, à de multiples exemplaires identiques, un objet fini adapté à des conditions d'utilisation variables selon le contenu, subordonné dès sa naissance à la dictature de l'angle droit, condition d'une lisibilité exemplaire, pour le lecteur, et pour l'imprimeur, d'une fabrication rigoureuse.

Préparer la lecture

Sans état d'âme, l'ordinateur écrit ce que l'homme lui commande : de gauche à droite et de haut en bas, en lignes horizontales, pour les langues occidentales ; pour les langues orientales, de haut en bas et de droite à gauche, en colonnes verticales. L'hébreu et l'arabe, s'écrivent en lignes horizontales orientées droite/gauche. Évidemment ce sens de l'écriture est aussi le sens de lecture. Trois acceptions pour la formule :

1/ La direction : évoquée à l'instant. Il suffisait à Léonard de Vinci d'inverser le sens de son écriture, lisible dans un miroir, pour transformer l'aspect du texte, ce qui le protégeait des lecteurs indiscrets ou des inquisiteurs.

2/ La signification textuelle : les mots se combinent, selon des règles grammaticales incontournables, connues de l'auteur et du lecteur, spécifiques de la langue utilisée.

3/ La signification typographique : jusqu'à l'invention de la lettre mobile, l'écriture des manuscrits perpétue des modèles liés à des contenus ; toute altération de forme, les abréviations, par exemple, suppose une connivence entre scribes et lecteurs.

La typographie proposera rapidement des styles associés à des invariants caractéristiques : l'italique émane de l'écriture soignée des chancelleries ; les capitales s'inspirent des inscriptions lapidaires romaines ; les bas-de-casse régularisent l'écriture caroline ; de même la version grasse des caractères mettra en scène les produits dans l'affichage et la réclame, comme les événements exceptionnels, à la une des quotidiens. Ce métalangage est une valeur ajoutée par le typographe, au sens des mots utilisés.

La dictature de l'angle droit

La conception de la page et la fabrication du livre passent par l'utilisation de systèmes géométriques perpendiculaires ; la fragilité des lignes composées en lettres mobiles réunies en paquets rectangulaires plus ou moins homogènes, nécessite des habillages rigides, susceptibles de résister aux manipulations inévitables de la forme imprimante : transport, encrage, tirage, stockage... La verticale et l'horizontale garantissent des constructions presque indéformables et un repérage facile.

D'ailleurs pendant plusieurs siècles, cette rigueur orthogonale préside à toutes les répartitions de textes et d'illustrations dans la page imprimée. Les inventions successives de l'impression offset et de la photogravure, puis de la photocomposition abolissent ce dictat : au début du XXe siècle, les artistes qui désirent remettre en cause les conventions typographiques, mouvement Dada en France, Suprématistes en Russie ou Jan Tschichold en Suisse, inventent une écriture typographique affranchie, lignes de texte obliques, courbes, décalées et de dimensions variables.

L'espace de leurs pages n'est plus géré par la symétrie ; il s'organise, pour fonctionner en tensions et contrastes, à la recherche de compositions

spectaculaires, images globales qui orientent le lecteur vers une signification que confirmera la lecture détaillée du texte.

Le conservatisme des lecteurs

Les *libertés* typographiques que l'ordinateur suscite ont transformé le paysage de l'écrit : la page imprimée du magazine s'est rapprochée de la page-écran de Télévision ou d'Internet, immatérielle, nomade et fonctionnelle, adaptée à une consommation rapide. Respectueuse des premiers principes, chaque double page installe sa mosaïque de textes et d'images ; la succession est dynamisée, en tête, par des images à fonds perdu, qui font irruption par la gauche ; en pied les images sortent, dans le même élan, à droite, pour inviter le lecteur à tourner la page. Feuilletter une revue ou zapper devant un écran ressortirait du même comportement, à la recherche d'une émotion ou d'une information qui accroche. Il est remarquable d'ailleurs, que la multiplicité des chaînes à disposition, la facilité d'accès instantané par les écrans tactiles, les iPods qui offrent le choix d'une lecture verticale ou horizontale de la même image, incitent les consommateurs à regarder plus qu'à lire.

Dans ces conditions, difficile d'inventer de nouvelles présentations de textes, mis à part les simplifications d'orthographe des SMS, pour raison d'espace et de rapidité d'écriture, avec les téléphones portables. Si presque tous les écrivains ou écrivains abandonnent crayon, stylo, encre et papier, au profit de la frappe vers l'écran de l'ordinateur, ils produisent encore des lignes qui emplissent des pages, qui seront rassemblées en cahiers, réunis pour faire un livre, pratiquement comme Gutenberg.

Des tentatives remarquables

Le coup de dés

En 1897, la revue *Cosmopolis* publie *Le coup de dés*, poème ultime de Stéphane Mallarmé, qui mourra l'année suivante. Condensé sur 10 pages, le poème ne traduit pas les intentions et recherches de l'auteur qui préparait un projet typographique : « construire les moindres positions du système verbal et

visuel » exploitées dans un grand format en doubles pages de lecture, précisait Paul Valéry. Il n'en reste aujourd'hui que quelques jeux d'épreuves annotées par le poète, qui serviront à établir une première édition en 1914, rééditée en 2003 par la NRF.

En 1980, Mitsou Ronat, propose une version du poème fidèle aux vœux de Mallarmé : 285 x 380 mm, format refusé en 1897, parce que difficile à commercialiser d'autant qu'il n'entre pas dans les rayons d'une bibliothèque ordinaire. 24 pages, y compris la page de titre, sur le même papier que le poème.

Dans la présentation de sa mise en page, Mitsou Ronat précise que le poète avait « l'imaginaire d'un architecte » vivant dans un espace littéralement quadrillé par le Nombre d'or et le Nombre que personne n'a inventé et qui a jailli tout seul de l'instrument de la langue : le Douze, nombre de positions métriques du maître-vers alexandrin. D'autant qu'en cette fin de XIXe siècle, la poésie enregistre la mort de l'alexandrin et salue l'avènement du vers libre. Mallarmé expliquait déjà dans la note qui accompagne la première édition :

Cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition... Les blancs assument l'importance... frappeurs d'abord... Il ne s'agit pas de traits sonores réguliers ou vers ; plutôt de subdivisions prismatiques de l'idée, dans quelque mise en scène spirituelle exacte... près ou loin du fil conducteur latent... que s'impose le texte.

En définitive, « Mallarmé est peut-être le premier poète à avoir institué entre l'imprimerie et l'écriture un rapport autre que calligrammatique », suggère Mitsou Ronat.

Péguy et le silence

Péguy, on ne le sait pas assez, était typographe, et manifestait des exigences précises pour la présentation de ses textes. La même année que le *Coup de Dés*, il fait paraître une pièce de théâtre : *Jeanne d'Arc*, texte de 700 pages composé dans un seul corps du même caractère, pour traiter tous les niveaux de lecture habituels, titres de la pièce, d'un acte, d'une scène, texte des répliques. Péguy met en situation des silences, blancs indispensables à ses yeux, pour un bon fonctionnement des échanges entre partenaires : ainsi deux mots au milieu d'une

page blanche, suivis de 2, 3, 4... jusqu'à 9 pages blanches ; le lecteur ressent à les tourner le temps qui s'écoule, l'espace sans paroles d'une durée déterminée.

Oulipo

Il était ouvert pour œuvrer dans la littérature. Créé en 1961, par François Le Lionnais, *l'ouvroir de littérature potentielle* se définissait par la négative :

- Il n'était pas un mouvement, comme le Lettrisme, ou une école littéraire.
- Il n'était pas un séminaire scientifique, ni un groupe de travail sérieux.
- Il ne s'agissait pas de littérature expérimentale ou aléatoire, à l'image du cadavre-exquis, des écrivains surréalistes.

Cet ouvroir réunit dix membres, dont Georges Perec et Raymond Queneau, il œuvre à proposer aux écrivains de nouvelles *structures* de nature mathématique, et à inventer de nouveaux procédés artificiels ou mécaniques, soutiens de l'inspiration, en quelque sorte, aides de la créativité. Raymond Queneau qualifie la dimension de la recherche : naïve, comme la théorie naïve des ensembles ; artisanale, puisque ne disposant pas de machines ; amusante, tout au moins pour leurs auteurs, et rappelle aux rieurs « que le calcul des probabilités n'était, à ses débuts, qu'un recueil d'amusettes ».

Tout le monde connaît aujourd'hui *La Disparition*, roman de Georges Perec, qui réussit à écrire dans une langue lisible et compréhensible, plus d'une centaine de pages, sans utiliser la lettre *e*, qu'elle soit capitale E, minuscule e, accentuée é è ê... un vrai tour de force. Pourtant, à l'ouverture du livre, rien ne distingue l'image de ce texte sans *e*, de l'image des textes habituels.

En 1986, un groupe d'étudiants de l'École Estienne, incités par les recherches de Massin, en *typographie expressive*, publiait une plaquette de 48 pages en hommage à OULIPO : ils ajoutaient aux textes sélectionnés les jeux typographiques adaptés qui mettent en évidence l'originalité de l'écrit : *Les rimes alphabétiques* d'Alexandre Plan ; *Le petit abécédaire illustré* de Georges Perec ; *Exercices d'asphyxie ou d'aération de texte* de Luc Étienne ; *Le poème pour bègue* de Jean Lescure ; *La cimaise et la fraction* œuvre collective à partir de la célèbre fable *La cigale et la fourmi*. Ces textes inhabituels s'installent à chaque

page de lecture dans un paysage typographique qui valorise l'invention littéraire des auteurs.

Massin et Queneau

En 1961, Robert Massin, typographe autodidacte, produit chez Gallimard *Cent mille milliards de poèmes*, recueil de dix sonnets, écrits par Raymond Queneau, qui justifie ses intentions : la forme sonnet, 2 quatrains suivis de 2 tercets, soit 14 vers ; l'utilisation de rimes *ni trop rares ou uniques* : *ise/eaux*, pour les quatrains, *otte/tin*, pour les tercets, pour avoir, au moins 40 mots différents pour les premiers, 20 pour les seconds. Chaque vers, imprimé sur une languette de papier, comme un volet indépendant, peut se combiner avec les autres. Il y a donc cent mille milliards de possibilités 10^{14} (10 suivi de 14 zéros).

« En comptant 45 secondes pour lire un sonnet et 15 secondes pour changer les volets, à 8 heures par jour, 200 jours par an, on en a pour plus d'un million de siècles de lecture, et en lisant toute la journée et 365 jours par an, pour 190 258 751 années plus quelques plombs et broquilles (sans tenir compte des années bissextiles et autres détails) », précise Raymond Queneau, dans un souci de réalisme mathématique.

Cette machine à composer des poèmes, avatar avoué du genre *cadavre exquis*, célèbre la naissance d'une poésie sérielle et combinatoire.

o

o o

Inspiré de l'*Art de la Fugue* de Bach, entendu à la Salle Pleyel dans les années 30, puis transposé en littérature, *Exercices de style*, entrepris en 1942, achevé en 1946, réunit 99 textes « quantité suffisante, ni trop, ni trop peu : l'idéal grec quoi », affirme Queneau. Il les considère comme « l'édification d'une œuvre au moyen de variations proliférant presque à l'infini autour d'un thème assez mince », écho littéraire aux notes du musicien de Leipzig. Thème banal : dans un

autobus le narrateur tombe sur un jeune homme au cou particulièrement long, puis l'aperçoit plus tard dans une gare en compagnie d'un ami qui réajuste un bouton sur son manteau.

Les 12 premiers exercices, sous le titre *Dodécaèdre*, seront refusés en 1942, « par une revue fort distinguée... avec tristesse, comme si j'avais voulu lui jouer quelque méchant tour », se souvient l'auteur. En 1947, les 99 exercices paraissent dans la collection blanche de la N.R.F. traités dans le style typographique académique de la maison. En 1963, les 99 textes de Queneau seront le prétexte des 99 exercices de style typographique de Massin ; la complicité s'élargira à Jacques Carelman, peintre et sculpteur, membre fondateur de l'OULIPO, qui fournira 45 exercices parallèles, peints et sculptés. *Exercices de style* sera l'objet de nombreuses rééditions et d'adaptations théâtrales.

Massin et Ionesco

« Comme on attend chaque année le beaujolais nouveau, Massin nous a donné l'habitude d'attendre chaque hiver le livre qu'il a choisi de mettre en pages pour Gallimard... Nous le goûtons chaque fois avec plus d'attention... », écrit François Caradec dans la revue *Caractère*, pour saluer la parution de *La cantatrice chauve* de Ionesco, « la plus importante réalisation graphique de l'année aura été un tour de force littéraire et intellectuel », souligne Maximilien Vox, dans *Caractère Noël 64*.

Cette tentative révolutionnaire, très réussie, de mise en page d'une pièce de théâtre est encore aujourd'hui l'un des paradigmes de *la typographie expressive*, définition utilisée en 1961 aux États-Unis, pour qualifier les recherches de quelques graphistes, dont Herb Lubalin, et le *Push Pin Studio*. D'habitude, en effet, le texte théâtral est mis en page, réplique par réplique, pour ce qui sera dit, donc joué. (L'auteur indique quelquefois, entre parenthèses et en italique, un désir d'expression particulier). Massin propose une mise en scène du texte qui place le spectateur dans les conditions mêmes du spectacle, grâce à un système d'équivalences qui donne l'illusion de la durée de la séance et de l'espace de la scène. On vient de lire que la durée dans la page, s'exprime par des blancs à

parcourir, silencieusement, entre des mots plus ou moins sonores, selon un tic-tac que chaque lecteur adaptera à son attention.

L'espace de la page se superpose à l'espace de la scène : la disposition typographique reconstruit l'espace scénique, sonorité et déplacements ; le positionnement des acteurs sur le plateau implique l'utilisation de justifications systématiques correspondantes. Chacun des cinq personnages *parle* dans un caractère différent par le dessin et la pente, modulé par agrandissement photographique pour faire apparaître les *scories*, bavures des voix usées et insister sur l'absurde et l'incommunication, thèmes essentiels de la comédie. Massin précisait : « Disons, pour schématiser, que la diction telle qu'on l'enseigne au Conservatoire, eut requis au contraire des caractères neufs ». En plus, il supprime la ponctuation... ce qui facilite d'autant la désagrégation du langage à la fin de la pièce ; sa mise en page, en définitive, n'est pas plus visible qu'une mise en scène ; Ionesco avouait d'ailleurs qu'il ne voyait plus sa pièce autrement que telle qu'elle existe aujourd'hui grâce à Massin, sur le papier. Enfin, il est évident que si la restriction des moyens d'expression, un seul passage en noir, renforce l'unité visuelle globale, elle focalise l'œil du lecteur, à la découverte de la moindre variation dans la succession des pages. On conclura avec *Le Figaro* : « Pour la première fois, un ouvrage paraît qui propose une nouvelle façon de lire les pièces de théâtre ».

Massin et Cocteau

Massin dessinateur de lettres à l'épiscopo, virtuose du phototirage, praticien de la lettre-transfert sous le règne du Lettraset, n'inclura la couleur, dans sa recherche expressive, qu'à l'avènement de l'informatique. *Les mariés de la tour Eiffel*, pièce écrite par Jean Cocteau, dans la tradition iconoclaste et déconstructiviste des dadaïstes et des surréalistes, commencée en 1965 sur la lancée de *La Cantatrice chauve* ne paraîtra qu'en 1994. Il raconte ce cheminement technique : en 1965, à raison de 12 heures par jour, en une semaine il réalise les 30 premières pages sur les 162 prévues, collant le texte, lettre après lettre, ou les vignettes et ornements du décor... En 1975, avec le procédé de lettre-transfert, il

réalise, en plusieurs étapes, coupées d'intervalles plus ou moins longs, une douzaine de pages. Vers 1985, grâce à un banc (de reproduction), il reproduit, au trait, des alphabets qu'il tire sur un papier plus mince que le papier photographique, ce qui facilite collage et manipulations : 10 pages de plus.... 1993, il travaille depuis trois ans sur un *Machintosh*, et en une dizaine de jours seulement, il réalise comme en se jouant les maquettes des 170 pages, le nombre total des pages du livre étant passé à 224.

C'est assez démontrer que l'informatique allie l'efficacité à la rapidité... L'intérêt essentiel c'est que la création vaut exécution... Mieux encore : la création se trouve être de ce fait stimulée dans le même temps que les repentirs sont permis. Ah, si Léonardo avait eu l'informatique à sa disposition... Si Balzac et Proust avaient possédé un ordinateur..., regrette Massin.

À préciser que comme pour *La Cantatrice chauve*, Massin se contente d'un seul passage, impression en noir, mais sur treize fonds colorés différents de papier Pop'set. Les feuilles réunies en cahiers jouent recto-verso, ou en recto-double page-verso, irisation rythmée, ample et sonore, comme une série d'arcs-en-ciel supports des modulations noires du texte.

Gestation d'un OLNI

Octobre 2000

Mark Z. Danielewski fait paraître aux USA, un roman de 80 pages : *Les lettres de Pelafina*¹. Cette pensionnaire d'un Institut psychiatrique écrit à son fils Johnny... Dans la première partie du roman, la rédaction et la mise en page traditionnelle n'illustrent que très rarement les ruptures dans l'activité du cerveau de la malade, quelques lignes de travers signalent ces incidents. Dans la seconde partie, le changement du Directeur de l'établissement bouleverse l'activité cérébrale ; accident en relation évidente avec le traumatisme subit, les pages-lettres d'une force visuelle incontestable, en contraste avec le gris habituel du

¹ Le texte ne sera publié chez *Denoël et d'ailleurs* qu'en 2003, après le succès de *La Maison des feuilles* (Mark Z. Danielewski, *Les lettres de Pelafina*, Paris, Denoël, « Denoël et d'ailleurs », 2003).

texte, ont une construction inféodée au système de lecture ordinaire, du haut en bas de la page et de gauche à droite. L'illisible est lié à la superposition de pavés de textes, composés dans les plus petits corps et enchevêtrés... Dans la troisième partie, le lecteur retrouve le climat paisible des premières pages, malgré le délire verbal moins accentué, signe d'une rémission accompagnée de tranquillisants... Le Directeur de l'Institut annonce à Johnny le décès de sa mère, « résultat d'une asphyxie infligée par la patiente au moyen d'un drap de lit, suspendu à un crochet de placard... »

Octobre 2002

Dans la collection *Denoël et d'ailleurs*, Mark Z. Danielewski publiait *La maison des feuilles*, roman fantastique d'une lecture aussi compliquée que certaines gloses de la Renaissance². Cette recherche conceptuelle installait l'écrit éclaté, dans une structure inhabituelle, parce que disloquée, qui transforme tout lecteur « en apprenti sorcier, monteur de salle obscure, détective amateur, spectateur », déclarait l'écrivain qui introduisait des jeux de caractères, des jeux de surfaces, des pages à lire à l'envers ou dans un miroir, obligeant la manipulation du livre dans tous les sens pour inventer et continuer la lecture tout en suivant une pagination normale. Jouant de la mise en page, de la typographie, recourant à diverses polices en différentes valeurs, usant et abusant du système des appels de note, Danielewski invitait le lecteur à explorer une maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur, transformant du coup « l'espace narratif en espace concret où l'œil devenait, pour ainsi dire, le protagoniste principal », expliquait Claro, son traducteur.

La richesse des logiciels de PAO ne pouvait qu'encourager ces tentatives : dans le détail du texte, par exemple, le mot maison ou ses équivalents dans des langues étrangères, est toujours imprimé en bleu, tout au long des 680 pages du livre. Vive le logiciel.

² Mark Z. Danielewski, *La maison de feuilles*, Paris, Denoël, « Denoël et d'ailleurs », 2002.

Parce qu'il est vrai que l'ordinateur, assurant la conjonction des logiciels de mise en page, d'illustration et d'animation, en deux ou trois dimensions, suscite les expérimentations. Sur le Net, d'éphémères écrans célèbrent des signes typographiques retenus, d'abord et avant tout pour leurs formes colorisables susceptibles d'être animées, puis structurées dans des séquences décoratives, sans obligation de signifier ; l'esthétique suffit, ce qui est paradoxal pour des signes destinés depuis tant de siècles à l'écriture de textes, donc à donner du sens...

Pour faire comprendre la complexité du contenu dans le fond comme dans la forme, Nelly Kapriélan écrira dans la revue *Les Inrockuptibles* : « Aussi bien déjanté que philosophique, métaphysique et psychanalytique, d'une maîtrise quasi mathématique, *La Maison des Feuilles* est un projet Blair Witch qui aurait été contaminé par Deleuze et Derrida, du Stephen King gangréné par Borès et Mallarmé, du Joyce plongé dans l'underground arty de Los Angeles. Vertigineux ». Objet de plusieurs rééditions aux USA, ce livre hors-norme est aujourd'hui un best-seller.

Naissance de l'OLNI

En 2006, toujours chez *Denoël et d'ailleurs*, paraît *O RÉVOLUTIONS*, troisième titre de Danielewski, sélectionné dans la liste d'*objets-in*, spectaculaires et typographiques, du magazine *Elle*...Nathalie Crom dans *Télérama*, le 15 septembre de la même année, salue « les Américains hors-lignes... qui bousculent tout : forme, récit, écriture ». Les Etats-Unis et leur littérature semblent être un terreau privilégié de ce type de bouleversements. Cela depuis longtemps. *Certaines audaces sont plus naturelles aux écrivains américains qu'aux autres, notamment aux auteurs français. Inventer des formes est presque chez eux une nécessité...*

Si Danielewski se qualifie volontiers de romancier, il ne dit jamais qu'il écrit des romans : il écrit des livres, en éprouvant le besoin naturel de donner à chaque livre sa propre forme. Clés supplémentaires enfin pour faciliter le décryptage d'*O RÉVOLUTIONS*, il convient de rappeler cette distinction que faisait Gilles Deleuze, entre style et écriture :

Là où certains auteurs font du style (c'est le côté dictée appliquée des auteurs français par exemple), d'autres habitent l'écriture, c'est-à-dire qu'ils appréhendent le langage comme un ensemble de vitesses, d'intensité, de disparitions. Par tradition, les auteurs américains sont plus du côté de l'écriture que du style. C'est important de comprendre cela pour saisir la force et la singularité de cet auteur, souligne Claro le traducteur.

Âgé de 41 ans, installé dans une démarche expérimentale, Mark Z. Danielewshi explique : « Je suis très attaché à cette notion de livre, à l'objet lui-même. C'est sur cela que portent mes expériences littéraires : l'objet-livre en trois dimensions, l'expérience physique que constitue sa tenue en main, son pouvoir spécifique, son avenir face au développement des nouvelles technologies ». Aujourd'hui l'écrivain voit sur leurs écrans informatiques, le texte se façonner dans toutes ses apparences : cette chair vivante est susceptible d'être remise en cause ; elle épousera tous les désirs successifs de l'auteur qui peut la manipuler sans limites, caractères mémorisés et présentations-positions, variables à l'infini ; un projet « à la fois ludique et hystérique, et traversé par le fantasme du livre-monde », estime Claro pour qualifier *O RÉVOLUTIONS*, « d'ouvrage littéraire non identifié : OLNI ».

Un livre double

À première vue, ce livre ressemble à tous les livres.... Cependant le dos arbore deux fois le titre, le nom de l'auteur et l'éditeur ; quand on le retourne, il n'y a pas de page quatre de couverture ; le livre présente deux pages une de couvertures avec illustration identique, verte sur l'une, dorée sur l'autre et même disposition typographique dans les deux cas : on peut entrer dans ce livre par les deux côtés, vert ou ocre, ce qui impliquerait que la fin se situe au milieu géométrique du volume, solution habituelle dans ce genre de situation... À l'ouverture, de chaque côté, sur un rabat noir, un texte initiatique en blanc, parsemé d'*O* verts côté vert, d'*O* ocres, côté ocre, situe le lieu, l'époque, les héros éternels, Sam, le garçon, Hailey, la fille, ils ont 16 ans, comme Roméo et Juliette...

Déclaration d'intention sur la page de titre : « Ceci est une œuvre de fiction. Bien que plusieurs personnages, actions et échanges s'alignent avec des

événements historiques, la totalité du roman –mécanisme, mouvement, motif- est le produit de l'imagination de l'auteur ».

Mode d'emploi : *L'éditeur recommande de lire alternativement huit pages du récit de Sam et huit pages du récit de Hailey*, pour découvrir deux versions de la même histoire.

D'entrée de jeu, le lecteur se retrouve piégé entre liberté et contrainte, puisqu'il doit choisir son rythme de lecture. Contrainte paradoxale : choisir telle ou telle liberté..., explique Claro.

Le roman présente les récits parallèles de la *road-movie* de deux adolescents amoureux, un garçon Sam, Hailey une fille, qui traversent les Etats-Unis dans des voitures différentes, « empruntées » sans aucun doute, « odysée », selon Claro, « qui facilite l'expérience de leur liberté dans un pays qui a une histoire faite précisément de luttes diverses pour garantir cette liberté ».

Une page en quatre

Mark Danielewshi s'est imposé des contraintes formelles précises, respectées dans l'adaptation Denoël : 360 pages de 36 lignes pour accueillir 360 mots à la page. On ne peut que penser à *La puissance du 12*, chère à Mallarmé, dans l'organisation typographique du « Coup de Dés », ou au rythme des alexandrins de Valéry, pour « Le Cimetière marin », même si cette puissance est multipliée par trois. On peut évoquer aussi la Bible de Gutenberg... La lecture confirme une virtuosité typographique rare : deux colonnes de textes différents, non justifiés, dans chaque page, installent un principe de symétrie à chaque double page. « Là où le lecteur voit quatre blocs de texte, j'ai vu, pendant quelques mois, quatre livres, ouverts et maintenus verticalement sur mon bureau. J'avais quatre exemplaires ouverts, tels quatre monstrueux papillons, et mon œil et mes doigts s'efforçaient de polliniser tout ce petit monde », se souvient Claro.

La première colonne, proche de la couture, toujours coiffée d'une date, imprimée en violet, parcourt l'histoire du monde et des USA, depuis le 23 novembre 1863 au 19 janvier 2063 ; elle est composée en linéale, le nombre de lignes n'est pas fixé ; du 18 janvier 2006 au 19 janvier 2063, l'auteur évidemment laisse des blancs... La fiction rejoint la réalité. À ces chromosâiques en blocs de

90 mots, difficiles à traduire parce qu'incompréhensibles quelquefois en l'absence de référent... le traducteur, avec l'accord de l'auteur a « substitué d'autres bribes historiques voire personnelles... et utilisé la fonction "statistiques" de son traitement de texte. La contrainte est une source, pas une impasse ».

La deuxième colonne de texte présente les récits de Sam et Hailey. Chacun commence, de son côté, en page 1 pour finir en page 360 ; dans la double page du milieu 180/181, les deux récits qui se croisent partagent équitablement le centre géométrique du livre. La construction symétrique des deux récits installe dans le pied de la page de Sam, page 1, la page 360 de Hailey ; cette 1, page impaire est à sa place, à droite. Quand on retourne le livre la même page 1, devenue 360, page paire, est à sa place, côté gauche. Surmontant les difficultés de la traduction, l'adaptation française reproduit fidèlement la publication américaine : toutes les 40 pages, une ligne passe d'un narrateur à l'autre.

Page 1 côté Sam :

22 lignes de Sam + 14 lignes de Hailey = 36 lignes

Page 41 côté Sam

21 lignes de Sam + 15 lignes de Hailey = 36 lignes

Pages 180/181 côté Sam

18 lignes de Sam + 18 lignes de Hailey = 36 lignes, etc...

Précision ultime : quel que soit le nombre de lignes, le bloc comprend 90 mots.

Sam 90 + Hailey 90 + chromosaiques 90 x 2

Au total : 360 mots à la page.

Protocole typographique

Le générique typographique :

DANTE MT... titres

LUCIDA..... ∞

PERPETUA... dédicace

TEMPO... dates

MYRIAD PRO... chromosaiques

SPECTRUM MT Sam ou Hailey

& UNIVERS 57 folios

concerne l'édition américaine originale. L'adaptation française, en Times évidemment.

Le protocole typographique adopté, réduit toutes les 40 pages, l'encombrement vertical des caractères de la page 1 à la page 360, ce qui accompagne la modification progressive et systématique de la structure et facilite la perception des changements. Le même protocole, dans un caractère différent, gouverne la colonne des chromosaiques : le texte se module dans les mêmes proportions que la colonne de récits. Il est vraisemblable que les corps de caractères adoptés dans les pages centrales 180/181, soient les bases à partir desquelles s'organisent les fluctuations constatées. Les récits en corps 11 sur 18 expriment l'égalité des deux héros, des deux discours, des deux situations.

En typographie plomb, l'augmentation ou la diminution à partir du corps 11 serait systématique, plus contrastée, mécanique dans le sens de l'augmentation

en partant de 11..... C.12/C.14/C.16/C.18.

ou dans le sens de la diminution :

en partant de 11.....C.10/C.9/C.8/C.7.

On enseignait qu'il fallait obligatoirement une différence de deux points 8/10,10/12,... pour que le lecteur perçoive la modification du texte. Plus subtil l'ordinateur offre une souplesse inconnue pour modifier en pourcentages progressifs, non systématiques, toutes les données typographiques : encombrement vertical, chasse, approches, interlignage, etc...

Effet visuel, effet cinétique : l'œil expérimente l'éloignement, physiquement, tout en ayant le sentiment d'une voix qui meurt, décroît, constate Claro.

La lettrine S inaugure le récit de Hailey.

La lettrine H inaugure le récit de Sam.

Toutes les huit pages, une nouvelle lettrine apparaît complétant le nom... A... M... Le texte acrostiche donne *SAM AND HAYLEY* ; du côté de Sam, l'acrostiche donne *HAYLEY AND SAM*... comme une boucle ou une guirlande. L'acrostiche, secret pour initié, permet de cacher une vérité inavouable : à la Renaissance,

l'acrostiche *Poliam frater Franciscus Colonna peramavit*. – le père François Colonna a adoré Polia – donne la clé du *Songe de Poliphyle*, roman d'amour écrit par un moine.

La couleur

Déjà dans *La maison des feuilles*, la couleur bleue était réservée au mot *maison*. Cette fois Danielezski va beaucoup plus loin, puisque le vert qualifie Sam, l'ocre qualifie Hailey. Il est écrit que l'un a les yeux verts pailletés d'or et l'autre les yeux dorés pailletés de vert... Ainsi la couleur des O renvoie à l'identité du narrateur ; pour Claro le récit est ainsi « parsemé d'autant d'yeux, de trous ». Le grand O qui rassemble les deux folios dans les blancs de grand fond de chaque page est divisé horizontalement, moitié vert, côté Sam, moitié ocre côté Hailey. Si dans tous les textes, toutes les lettres O côté Sam, sont imprimées en vert et en ocre, côté Hailey, l'ordinateur n'a toujours pas résolu l'identification lettre O/chiffre zéro, trompé par l'ambiguïté des deux formes. Du coup les zéros des dates ou des folios suivent les directives de la charte couleur, soit vert, soit ocre. De l'écran numérique à la plaque (CTP) les repérages sont parfaits ; même dans les plus petits corps, autour du C. 5) les O couleurs (ou les zéros) restent en alignement intégral avec le texte imprimé en noir. Car, en définitive, le livre est imprimé en quadrichromie.

Mise en page et signification

L'absence de justification, les décalages qui favorisent des blancs de grand-fond mobiles et variés, le maintien des appuis, fer à droite en page de gauche, et inversement fer à gauche en page de droite pour mieux affirmer la structure verticale des pages, l'emploi aléatoire des capitales hors nécessité de ponctuation, impliquent que l'écrivain sur l'écran de son ordinateur, mette lui-même le texte en scène. On reconnaît le choix classique et traditionnel : les dialogues en italique ; l'écrit en romain. Dans les structures typographiques : absence de justifications ; blancs de grand-fond mobiles et variés ; maintien des

appuis : fer à droite en page paire, fer à gauche en page impaire ; emploi aléatoire des capitales, hors nécessité de ponctuation...

Sam communique avec des animaux, exprimés en caractères gras ; Hailey échange avec des plantes en caractères gras, « ce gras qui au fil du texte pâlit, dupliquant la lente extermination de ces deux mondes séparés », explique le traducteur. Zoologie et botanique, animalité turbulente, immobilité végétale, l'Ours avec un O vert, l'Orme avec un O ocre ; cette différence déclenche l'invention verbale : mots et verbes nouveaux, onomatopées aussi, prétextes d'une typographie expressive discrète autant qu'efficace. Enfin noUS, à l'imitation du texte original : « l'auteur capitalisait les deux dernières lettres. Le traducteur n'a ici rien à faire de plus pour voir un sens supplémentaire s'imposer : noUS devient non aux USA ». N'étant pas anglophone comme Claro, j'ai lu noUS : *nous aux USA*, redondance qui me semblait mieux convenir à l'état d'esprit nombriliste des Américains.

Le double récit de la même road-story est proche du style slam, rythmé, syncopé, assonancé, presque rimé parfois. Les phrases très courtes, les phrases sans verbe, le mot tout seul, les inventions sonores déstructurent le phrasé monotone et s'adaptent à la structure typographique qui fait vivre le texte, autrement à chaque page, tout en respectant les contraintes : 360 mots et 36 lignes par page. « Comme si, pour dire la frénésie, l'amour, la folie, nos deux vagabonds devaient se plier à une économie linguistique que seuls des adultes épris des lois pouvaient inventer et désirer faire respecter », commente Claro.

En fait, il n'est pas toujours raisonnable de vouloir déduire une signification de toutes les manipulations typographiques. Considérés isolément Sam ou Hailey manifestent une décroissance continue de la première page à la conclusion de leur récit. Considérés ensemble, à chaque page, leurs modifications individuelles se contrarient : lorsque Sam parle en corps 12 dans la première page, il est au maximum de sa dimension, de sa force, de son pouvoir... Hailey dans le pied de la même page, parle en corps 5, réduite, soumise, dépendante, c'est la dernière page de son récit. Si on retourne le livre, page 1 de Hailey, la situation est inversée, Hailey est dominante, Sam dominé... Mais à égalité de moyens

typographiques dans la double page (180/181) au centre du livre, Sam et Hailey sont au même niveau.

En définitive ce couple connaîtra de *nombreux démêlés* et le trajet se termine d'une façon assez tragique. Leur découverte d'un monde écrit déjà par les autres, d'où la présence des chromosaiques, les expose à de réels dangers : y inscrire sa propre trajectoire en nécessite le déchiffrement permanent. « Ils découvrent ainsi, à leur manière turbulente, ce que tout lecteur expérimente dès qu'un livre quitte les sentiers battus pour redéfinir l'inédit », conclut Claro qui présentait *l'OLNI* en juin 2008, dans la revue *Graphe* (n° 40).

Ainsi *O RÉVOLUTIONS*, mérite parfaitement le titre *d'OLNI*, son auteur présente une caractéristique nouvelle des rapports de l'auteur avec son texte imprimé. On savait que Balzac s'était intéressé à la typographie de ses textes, il suffit de regarder une page corrigée par ses soins... Que Butor accompagnait son manuscrit, de désirs précis pour la composition des textes et leur mise en page et que peu d'auteurs en définitive se soucient de la présentation de leur écrit. Dans la même manipulation sur le clavier de son ordinateur, l'écrivain-typographe-imprimeur, respecte le livre et le lecteur, jusqu'au traducteur, Claro, qui fait mentir le célèbre aphorisme : *traducteur égale traître*.

En effet, sa traduction est une recreation : il serait intéressant aujourd'hui de savoir si d'autres Claro, espagnols, allemands, anglais, italiens, etc... ont eu le courage d'aborder cette écriture *pleine d'inventions langagières, des mots valises à l'argot*, qui bouleverse l'orthographe et grammaire, sans défaillir devant les 360 pages construites en quatre quartiers de 90 mots. Spécialise de Danielewski, le traducteur français évoque « d'autres contraintes, trop complexes pour être ici exposées, et qui, sans doute, ne regardent que l'auteur (et éventuellement son traducteur) ».

Auteur en langue américaine, et traducteur en langue française, au-delà du choix des mots, agencent sur l'écran l'image définitive du texte tel qu'il sera proposé au lecteur ; ils inventent, manipulent et contrôlent ce métalangage supplémentaire qui appartenait jusqu'ici, sans partage, au typographe. Que lirions-nous aujourd'hui si Mallarmé et Queneau avaient travaillé avec les multiples

programmes d'un ordinateur ?... Mark Z. Danielewshi, auteur et typographe, relayé par Claro, nous offrent l'ouvrage rêvé par Mallarmé : « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondance, restituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction ».

NB – Pour une lecture confortable, prévoir deux marque-pages, un vert pour Sam, un ocre pour Hailey. Indispensables.