



**HAL**  
open science

## Approche du rôle de la mémoire dans la conception et la réception de quelques œuvres en littérature numérique

Philippe Bootz

### ► To cite this version:

Philippe Bootz. Approche du rôle de la mémoire dans la conception et la réception de quelques œuvres en littérature numérique. Troisièmes journées d'études sur l'hypertexte de fiction, Oct 2003, UQAM, Montréal. sic\_00078598

**HAL Id: sic\_00078598**

**[https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00078598](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00078598)**

Submitted on 6 Jun 2006

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

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

# Approche du rôle de la mémoire dans la conception et la réception de quelques œuvres en littérature numérique.

Philippe BOOTZ, LABORATOIRE PARAGRAPHE, UNIVERSITÉ PARIS8

## 1 Lecture et analyse.

Plusieurs analyses de lectures d'œuvres<sup>1</sup> ont montré que lire ne consiste pas à poser une stratégie d'interprétation sur les éléments observables de l'œuvre (qui constituent le transitoire observable de cette œuvre) mais sur le texte-à-voir, objet construit par le lecteur en posant les pondérations perceptives (l'attention) et cognitives (les attentes) sur le transitoire observable. Une telle théorie doit alors s'appuyer sur l'observation d'activités de lecture et sur les commentaires de lecteurs et non seulement sur la lecture des œuvres.

Une telle approche se doit de poser la question de sa légitimité : ne conduit-elle pas à une « utilisation » de l'œuvre dans le sens où l'entend Umberto Eco ? Une analyse de réception peut-elle rejoindre une sémiotique de l'interprétation ?

Ces questions ne sont pas nouvelles et le groupe mu a déjà montré avec bonheur à propos du signe visuel comment les avancées des sciences cognitives permettent à la sémiotique de prendre en compte les phénomènes perceptifs. Des analyses menées sur des œuvres littéraires multimédias<sup>2</sup> ont par ailleurs montré que les stratégies de pondération et « d'utilisation » des composantes de l'œuvre n'étaient aucunement arbitraires mais mettaient en œuvre un ensemble fini et limité de représentations archétypales. Ainsi, la lecture apparaît comme un « point de vue » porté sur l'œuvre plus que comme une interprétation, son résultat demeure analysable et même, dans une certaine mesure, prédictible.

En tant que point de vue porté par un sujet, le résultat de l'analyse d'une œuvre présente une valeur sociologique. S'agissant de la question des relations entre la « mémoire », entendue dans son sens historique, et l'hypertexte, cette valeur sociologique nous a semblé importante. C'est pourquoi, nous présenterons deux analyses de lectures d'œuvres avant de rappeler la grille théorique du « modèle du texte lié » qui sous-tend de telles analyses.

---

<sup>1</sup> Philippe Bootz, Formalisation d'un modèle fonctionnel de communication à l'aide des technologies numériques appliqué à la création poétique, thèse de doctorat, Université Paris 8, 2001, éditée chez Septentrion, Université de Lille3.

<sup>2</sup> Ibid.

## 2 A propos de quelques exemples.

### 2.1 *Rehearsal of memory*

#### 2.1.1 Présentation.

Je ne voudrais pas débiter cette réflexion sur le rôle de la mémoire sans rappeler le CDROM de Graham Harwood, *rehearsal of memory*, édité en 1995 par Artec et book works. Ce CDROM MAC ne se présente pas, a priori, comme une œuvre littéraire, et pourtant le texte y tient une place privilégiée.

Rappelons le propos : Harwood a travaillé durant l'hiver 1994-1995 avec des patients atteints de troubles graves et ayant commis des crimes sérieux (meurtres, incendies criminels, kidnappings, viols...) enfermés dans l'hôpital psychiatrique/prison Ashwoth Maximum Security Hospital en Angleterre. Harwood précise que « *L'épiderme des participants a été scanné afin de collecter des traces physiques laissées par leur existence. À partir de ces éléments, a été créé un personnage composite à travers lequel le spectateur peut entrer en contact étroit avec des événements significatifs de la vie des gens concernés... Cette œuvre d'art porte sur les vies de ce groupe de patients et du personnel en tant que miroir de nous-mêmes (la « société normale »)* »<sup>3</sup>

De fait, les traces de ce corps reconstitué (tatouages, mots), montré par parties, servent d'ancres à des unités d'information textuelle qui se superposent à l'image (textes, coupures de presse, interviews...).



figure 1 : le visage

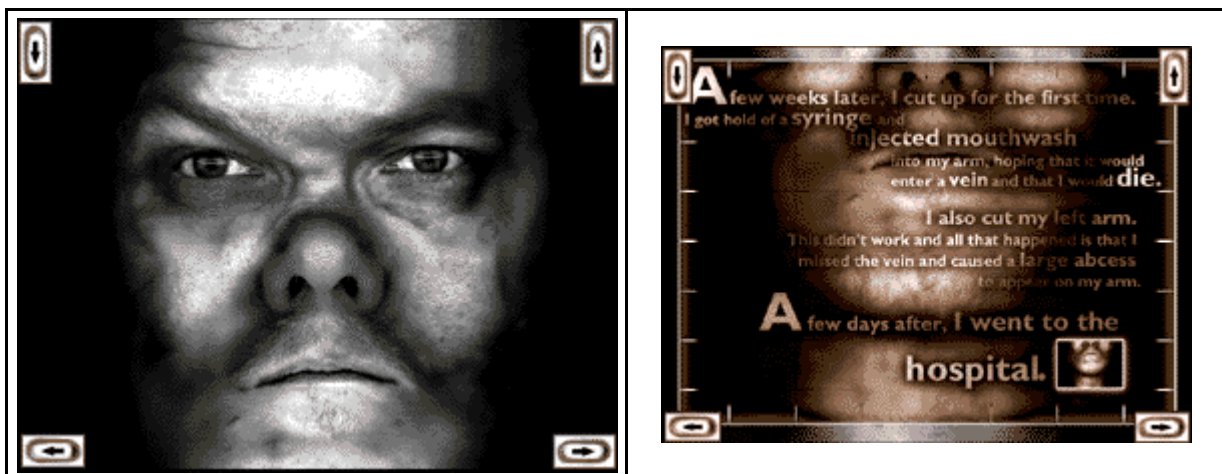


figure 2 : captures écran.

<sup>3</sup> Harwood, catalogue de l'exposition espaces interactifs Europe, pavillon de Bercy, paris, 1996, p. 32.

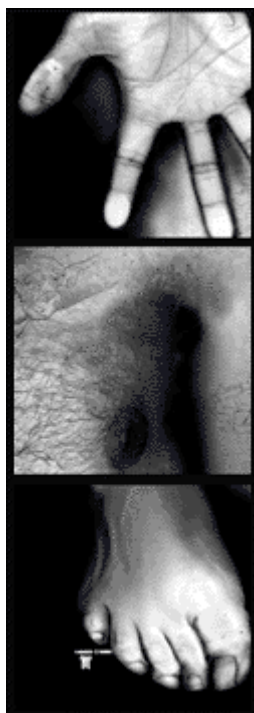


figure 3 : détails anatomiques.

Ce corps recomposé, dans le projet d'Harwood, est le miroir qui enferme notre propre corps. Voici comment Annick Bureau décrit le fonctionnement de cet enfermement :

*« Un corps sert d'interface à l'exploration des événements importants de la vie de ces personnes. Face à lui, notre corps « libre » est enfermé dans le miroir de celui de l'autre, montré en fragments sur l'écran, coïncé par le cadrage. L'écran devient « fenêtre » sur une autre réalité, œilleton dans un système de surveillance qui nous transforme en voyeur mais aussi miroir de nous-mêmes par l'artifice d'une fausse échelle 1/1... Notre parcours est autant d'intrusions dans la vie de l'autre, dans l'être : on « clique » sur la peau comme on ferait une piqûre. Mais c'est aussi une des conditions de la compréhension, une intrusion dans notre propre peau, dans notre moi, un voyage dont on ne revient pas innocent car nous aussi nous commettons une transgression « même par souris interposée » : celle de regarder, de toucher, de caresser un corps nu, inconnu, mystérieux, inquiétant, celle de regarder « en face » la folie. Il n'y a pas d'issue possible, le bouton « out » n'est pas actif, on ne sort pas de l'œuvre, comme on ne sort pas de cet hôpital ».<sup>4</sup>*

### **2. 1. 2          Réflexions.**

Ce qui frappe tout d'abord est le traitement différent subi par les éléments visuels. Le texte y est gardé intact, l'image est un leurre. Le texte est le garant d'une mémoire-savoir, celle des faits, opposée à une mémoire-perception, celle des traces, des indices dévoilée par l'image. Dans cette œuvre, les deux médias visuels se complètent pour former une base d'information, une mémoire morte dans laquelle va naviguer, déambuler, le lecteur/spectateur dont la seule action, justement, sera de « pointer » et constater.

La lecture d'Annick Bureau éclaire certaines caractéristiques de cette déambulation. Remarquons tout d'abord qu'elle entre de plein pied dans le paratexte de Graham Harwood,

---

<sup>4</sup> Annick Bureau, présentation d'œuvres, <http://www.olats.org/reperes/offline/juin98/rehearsal.shtml>

l'explication qu'il donne de son œuvre et notamment du fait que le corps reconstitué est le miroir de notre regard sur la folie et l'anormal social. C'est ce qui permet à Annick Bureau de considérer ce corps comme une « interface » vers le matériau textuel. Il prend dès lors un statut particulier, différent de cette information textuelle. Annick Bureau vient des arts visuels et est une spécialiste incontestée en arts électroniques. C'est pourquoi, naturellement, elle tend à focaliser sur l'interface qui, au fond, est véritablement l'œuvre. Elle opère ainsi une « inversion interfacique », inversion que Jean-Marie Dutey a mise en place dans les années 1990, notamment, mais sous une forme métaphorique, dans son œuvre *interface is message* et, de façon moins métaphorique, dans son œuvre *les mots et les images*. Ce n'est pas un hasard si cette œuvre était présente aux côtés de celle de Harwood en 1996 à l'exposition « Espaces interactifs europe » dont Annick Bureau était le commissaire.

Inversion interfacique donc, c'est-à-dire priorité du comportement de l'interface sur l'information ainsi « interfacée », ici les textes, qui ne sont plus que la condition au fonctionnement de cette interface, un contexte, presque un prétexte. C'est par cette inversion que l' « acture » prend tout son sens chez le *spect-acteur* pour reprendre le terme de Jean-Louis Weissberg que certains considèrent comme daté et qui, ici, montre toute sa pertinence.

Le mécanisme de cette « acture » est particulièrement bien décrit par Annick Bureau : c'est « par souris interposée » qu'elle opère. Mais ce n'est pas, en réalité, du périphérique « souris » dont elle parle, mais uniquement du curseur dont les mouvements de cette souris gèrent le déplacement à l'écran. Or ce curseur est un signe, un symbole, dont le mouvement est lui-même le signe indiciel de la fonction. Le curseur de la souris est un signe double, dont le mouvement est une composante qui ressort bien comme indice au milieu des autres signes qui, tous, sont statiques à l'écran. Ainsi, de façon insidieuse, le temps joue déjà ici une fonction sémiotique. Il s'agit d'un temps lié à la lecture. Non pas le temps de la lecture, mais le temps de l'action, de « l'entre-deux segments de lecture ». C'est ce temps qui donne au curseur de la souris sa fonction « de représentation », qui est une composante intrinsèque de l'interactivité.

Des analyses d'autres œuvres, réalisées avec la même grille conceptuelle, ont montré combien cette « interactivité de représentation », comme je la nomme, participe à la construction du sens. Elle est une symbolique et non ergodique, définie comme la représentation de l'acte de lecture au sein des signes de l'œuvre. Le signe qui la sous-tend, ici le curseur de la souris, fait partie des signes interfaciques, ceux qui définissent l'interface graphique. La signification donnée à cette interactivité de représentation dépend donc fortement de la signification profonde attribuée à l'interface. Annick nous en donne une expression précise dans ce cas : elle annule la dimension écranique du corps et le transpose, presque tactilement, dans notre monde physique. Le clic, en effet, devient « piqure » et cette piqure fait disparaître la distance symbolique entre le curseur et la main lorsqu'elle dit « *celle de regarder, de toucher, de caresser un corps nu* ». Par cette interactivité de représentation l'acte de lecture devient lui-même un signe de l'œuvre, sujet à une interprétation : la double lecture, qui donne sens à cet acte. Annick Bureau l'énonce : « *Notre parcours est autant d'intrusions dans la vie de l'autre, dans l'être. Mais c'est aussi une des conditions de la compréhension, une intrusion dans notre propre peau, dans notre moi, un voyage dont on ne revient pas innocent* ». Autrement dit, la double lecture, clé de la compréhension, accomplit le projet de l'artiste : nous regardons la folie comme miroir de notre normalité. Elle accomplit ainsi la logique de l'inversion interfacique dans une logique où le spect-acteur est une composante du dispositif de l'œuvre : c'est la partie observable de l'œuvre qui sert d'interface à une lecture de nous-même, l'interface n'est plus l'œuvre, elle est la représentation de notre propre construction du sens, elle est une composante de l'œuvre, notre lecture en est une

autre. L'interface apparaît ainsi comme l'ensemble des signes d'une interactivité de représentation au carré en quelque sorte qui accomplit la boucle interactive qui opère entre la partie observable de l'œuvre (le produit multimédia) et le spectateur (cf. figure 4).

On peut remarquer que c'est le commentaire d'Harwood, qui permet à Annick Bureau de valider sa double lecture, ou plus exactement de la considérer comme le sens pertinent de l'œuvre puisqu'elle agit dans ce texte comme critique et non comme simple spectateur. Or, ce qui valide cette double lecture dans le texte de Harwood, est le « nous » social qu'il emploie dans l'expression « *miroir de nous-mêmes (la société normale)* ». Ce « nous social » n'est rien d'autre que le méta-lecteur ou lecteur virtuel dans ma conception actuelle de la lecture : le lecteur, parcequ'il est également composante du dispositif technique de l'œuvre, ne peut être le véritable destinataire de l'œuvre sous l'action de sa seule lecture. Il lui faut, pour accomplir cette fonction de « destinataire », recourir à d'autres « observations » de l'œuvre qui ne passent pas par ce rapport direct à l'œuvre qu'est la lecture. Il s'agit alors d'une méta-lecture. Celle-ci passe, dans les œuvres précédemment analysées qui s'appuient sur l'esthétique de la frustration, par l'observation des lectures d'autrui. Elle passe ici plus simplement par la lecture du texte de présentation. Cette œuvre d'Harwood entre déjà, en effet, dans la forme actuelle de l'esthétique de la frustration repérée ici par le « piège à lecteur » classique correspondant à l'absence de bouton de sortie. Elle n'est pas physiquement « frustrante » justement parce que le texte de présentation en donne les clés, mais elle obéit au concept fondamental de cette esthétique qui consiste à utiliser l'activité de lecture comme symbole iconique d'une autre activité du réel et à activer pleinement l'acte de lecture comme signe interne à l'œuvre.

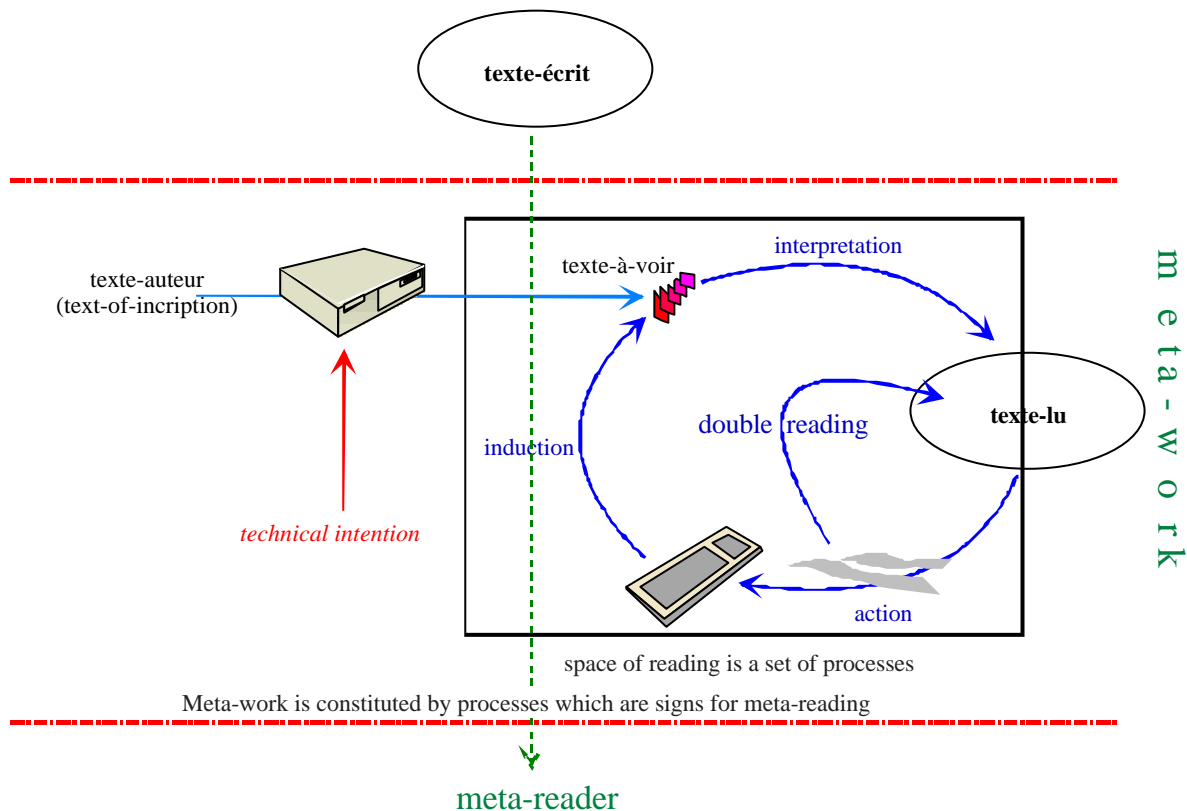


figure 4 : lecture et méta-lecture.

### 2. 1. 3 Une autre lecture.

La lecture d'Annick Bureau repose tout entière sur l'inversion interfacique. Il s'avère qu'exposant *passage* dans cette même exposition, j'ai eu également le loisir de déambuler dans cette œuvre mais dans un contexte différent de celui d'Annick Bureau. Tout d'abord, déformé sans doute par une posture d'auteur qui m'interdisait alors de donner la clef de l'œuvre dans un paratexte, je fais toujours abstraction des textes de présentation des œuvres dans ma lecture. Pour deux raisons. La première est qu'un tel texte s'avère toujours être une lecture singulière de l'œuvre, qui donne certes les clefs de la compréhension, mais qui en cache également la vie propre. La seconde est qu'en donnant la clef de la méta-lecture dans un paratexte introductif, l'acte de lecture n'est plus « acté » justement, il perd sa véritable destination de signe pour ne devenir que le référent d'un autre signe énoncé de façon tout à fait classique : ce paratexte explicatif. Une telle introduction tue en dévoilant, elle annule la dimension de refus absolu du dire qui est à mes yeux la seule justification artistique de l'art électronique. C'est un art qui remplace le dire par un faire (soit de l'auteur, soit du programme, soit du transitoire observable soit du lecteur), capable de transformer un processus en signe. Or, dans cette transformation, le temps joue un rôle syntaxique particulier en relation avec notre mémoire à court terme et notre mémoire à long terme. L'art électronique, au moins dans les aspects qui m'intéressent, nous confine dans un rapport à l'oubli par « surexposition au temps » si je puis me permettre cette expression, en jouant sur ce que les cognitivistes nomment la surcharge cognitive, c'est-à-dire le dépassement des capacités de traitement de la mémoire à court terme. Or cet oubli vécu comme une perte « en direct » de l'information « qui passe » fait directement ressortir, en opposition, une confrontation avec une mémoire statique, à long terme, qui ne passe pas mais peut s'avérer non atteignable comme dans certains troubles mnésiques.

C'est plutôt dans cette direction que ma lecture de cette œuvre a opéré à l'époque. Lisant très mal l'anglais, d'autant plus que la lisibilité du texte était relativement faible, je n'ai pas activé, ou très peu, seulement sur le mode du jeu, les traces sur les corps. Ce faisant, le mode de lecture s'est avéré très différent. Tout d'abord, l'action « par jeu » n'est pas une inversion interfacique. Contrairement à cette dernière qui construit une lecture cohérente et signifiante de la manipulation de l'interface, lecture qui ne peut se faire qu'en prenant en compte le caractère signifiant du résultat observable de la manipulation, la lecture en mode jeu ne retient que la commande de processus observable réalisée par l'action. Elle s'appuie donc sur une autre caractéristique de l'interactivité (à savoir la commande de processus observable), tout aussi pertinente que l'interactivité de représentation<sup>5</sup>. Cette caractéristique ne s'intéresse pas au résultat mais uniquement à la modalité d'obtention de ce résultat. La construction du sens qui en découle ne passe donc pas par une prise en compte signifiante de ce résultat. Dès lors, la seule action qui me restait pour échapper à un mode d'appréhension purement ludique, était d'activer les flèches de déplacement situés aux quatre coins de l'écran. Celles-ci réalisent une navigation sur le corps recomposé. Dans cette lecture, le corps n'est plus un signe de l'interface, mais le contenu interfacé de l'interface limitée à ces flèches. C'est donc lui qui est lu. Bien plus, l'activation des autres éléments actifs sur les corps ne revenaient qu'à complexifier et surcharger l'image puisque les textes avaient été décrétés « illisibles » : ils avaient perdu leur statut de texte.

Dans cette lecture effectuée purement sur le mode de l'image, ce sont bien sûr tous les signes des images qui ont été interprétés. Or celles-ci étaient toutes de l'ordre de l'image

---

<sup>5</sup> dans le modèle procédural qui sert de cadre à cette analyse, l'interactivité possède quatre caractéristiques, les deux dernières étant la navigation et l'introduction de données.

statique photographique bien qu'aucune image ne soit une photo. La lecture a donc opéré d'une toute autre façon : une interprétation a tout d'abord été donnée au dispositif informatique : celui-ci devenait un dispositif particulier de navigation dans une photothèque, l'ordinateur simulait un lecteur de micro-film. On reconnaît là l'opération de base de toute interprétation : donner une signification au dispositif lui-même, c'est-à-dire construire une profondeur de dispositif, qui va conditionner la perception des signes, en réalisant notamment la distinction entre le texte-à-voir (ou corps du texte) et le paratexte ou interface visuelle.

La lecture a ensuite été vécue comme un parcours de photos biométriques de détenus. Autrement dit, l'action n'a pas été vécue comme une navigation dans une information consultable, mais comme une reconstruction, toujours défaite, de détails que ma mémoire était incapable de retenir. Ces détails photographiques étaient bien vécus comme des indices d'une histoire présente mais à jamais inaccessible, d'une part par mon incapacité à reconstruire ces détails, mais également par la barrière linguistique. Ainsi donc, ce qui s'est manifesté est la mémoire de la présence d'un fait, tragique parce qu'elle ne pouvait se manifester que dans l'oubli de ce fait. L'œuvre a ainsi opéré à la façon d'un mythe : ce corps reconstruit porteur de multiples histoires était le mythe dont les pensionnaires devenaient les héros, à jamais inexistant pour moi. Contrairement au projet d'Harwood, j'avais rencontré l'autre, non pas un individu, mais sous la forme d'un mythe, c'est à dire dans la dimension collective la plus profonde culturellement. Et cette simple « bifurcation » de lecture reposait sur une différence de focalisation sur les caractéristiques de l'interactivité.

Il est à noter que le son jouait un rôle particulier dans cette lecture. Un soufflement de glissement était émis à chaque action sur une flèche. Ce son participait à la métaphore du lecteur de microfilm, mais également, il scandait une notion légèrement différente de celle du temps : la séquence. En effet, permettant de compter les « pas » de lecture, il donnait consistance à la notion d'incrémentation qui participe fortement à l'angoisse de l'oubli : comment ne pas se poser la question : qu'ais-je vu cinq images plus tôt ? deux images plus tôt ? - et ne pas savoir y répondre.

Si la lecture d'Annick Bureau, angoissante mais non frustrante, opérait dans le paradigme de l'esthétique de la frustration, la mienne, tout aussi angoissante, mais pour d'autres raisons, et, de plus, frustrante, opérait dans le paradigme le plus classique de l'hypertexte, ou de l'hypermédia pour être plus exact. En effet, a ici pleinement opéré la distinction qu'on observe dans chaque domaine de perception de l'œuvre : la nature et la réalité de l'hypertexte pour l'auteur ne sont pas celles perçues et vécues par le lecteur. L'hypertexte était bien conçu dans le domaine de l'auteur comme une structuration graphique globale de l'information dont les nœuds sont les sommets et les liens les arcs, associée à une structure logique d'activation des liens distribuée sur l'ensemble des nœuds et qui constituent les ancrages des liens. Le corps reconstitué joue dans cette structure un double rôle : chaque partie étant un nœud mais l'ensemble formant une carte de l'hypertexte. En revanche, pour l'utilisateur que j'étais, la navigation se présentait comme un déploiement temporel d'une information que j'étais incapable d'approprier dans sa totalité ; il n'y avait pas navigation a proprement parlé mais découverte. Et chaque information nouvelle, dans cette découverte, prenait sens en fonction de l'ensemble des informations déjà assimilées ou modifiait cet ensemble, y causant même des pertes.

Dans un tel contexte, le concept de méta-récit au sens où l'entend Pierre Barboza, s'avère primordial. L'élaboration du sens ne semble possible qu'à travers le récit singulier construit dans ce déploiement, et le remplacement de ce méta-récit par un autre lors d'une autre consultation participe de ce sens en rendant physiquement l'oubli de l'événement garant



mnésique de son existence : c'est parce que le récit change à chaque lecture qu'il existe, c'est donc parce que chaque lecture force à oublier pour construire qu'on se souvient. On ne se souvient pas du fait mais de son existence et on s'en souvient à travers le méta-récit.

#### **2. 1. 4 La lecture comme pondération sémantique.**

Les analyses précédentes portent sur l'interprétation du fonctionnement de l'interface des textes. Elles n'épuisent donc pas une analyse de l'œuvre ni une analyse d'autres lectures qui porteraient moins d'attention à cette interface. En revanche elles viennent enrichir toute une série d'analyses qui ont montré que dans bien des cas l'interface joue un rôle fondamental dans la lecture, jusqu'à devenir parfois le véritable enjeu interprétatif de celle-ci (je parle alors d'inversion interfacique : l'interface devient le véritable contenu alors que celui qui devrait être interfacé se trouve réduit à une fonction de prétexte pour manipuler l'interface).

La lecture de l'interface repose bien souvent sur une pondération sémantique des éléments qui la compose. C'est bien le cas ici. L'interface proposée par Harwood est double : elle est constituée d'une interface ouverte composée d'un ensemble de traits interfaciels distribués dans le contenu (traits sur le corps ouvrant sur les textes) couplée à une interface fermée composée de boutons autorisant un déplacement visuel sur le corps. Ainsi, l'interface ouverte est tout à la fois *contenu* à un niveau d'interfaçage et *interface* à un autre. Ces deux niveaux sont bien soumis à une relation d'ordre : l'interface fermée est plus « interface » que l'autre qui n'est accessible qu'à travers les manipulations de la première. On peut métaphoriquement considérer qu'elle n'est pas dans le même plan que la première. Les deux lectures ici analysées apparaissent alors complémentaires car elles focalisent chacune sur un seul plan de l'interface : il y a bien pondération sémantique des composantes lues et, notamment, recombinaison de ce qui définit « l'interface » et de ce qui définit « le contenu ».

#### **2. 2 Henry Gasté.**

Cette œuvre de Patrick Henry Burgaud de 2001, inédite, illustre ce rapport que l'hypertexte entretient entre mémoire et oubli.

Henry Gasté est le grand-père de Patrick Burgaud. Pour faire œuvre de mémoire d'une histoire qui n'était pas sienne, Patrick Burgaud a décidé de mettre sous forme hypertextuelle les informations qu'il détenait sur la campagne de 14-18 de son grand-père. Contrairement à un CDROM comme *Opération Teddy Bear* d'Edouard Lusan dans lequel un récit linéaire sert de référent stable à une structure hypertextuelle informative, le CDROM de Patrick Henry Burgaud propose une navigation dans une structure fortement arborescente dans laquelle l'information sur Henry Gasté se trouve répartie en 3 grandes sections : son carnet de campagne, ses photos et sa correspondance.



figure 5 : les 3 rubriques

L'ordre chronologique est respecté dans chaque rubrique, de sorte que, dans la structure hypertextuelle, de grands blocs séquentiels se suivent, entrecoupés d'incises. La navigation opère sensiblement toujours sur le même principe : on clique sur le visuel. Selon les cas, deux résultats peuvent se produire : on change de visuel ou les éléments textuels se dégagent.

Le temps est présent à chaque instant et oblige le lecteur à le parcourir. Le principe utilisé pour gérer ce temps de la présentation est toujours le même : le document est tout d'abord présenté comme une image avant que les éléments textuels ne s'en dégagent selon plusieurs procédés graphiques. La navigation n'est pas possible durant ces phases où le statut de l'élément signifiant passe de celui d'image à celui de texte. Seule la section «photos» ne connaît pas ce traitement.

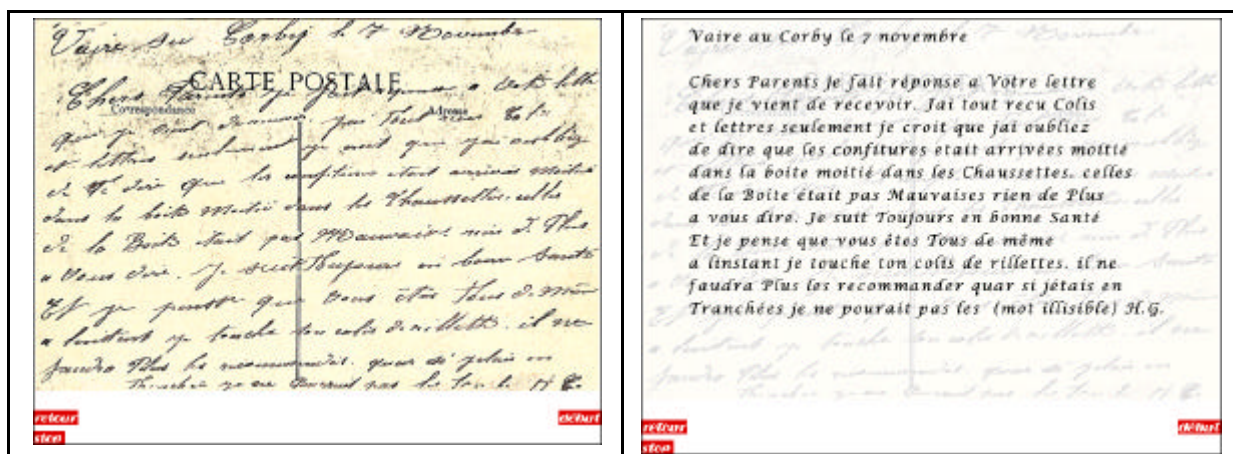


figure 6 : Métamorphose des éléments textuels.

On assiste bien, dans ce déploiement progressif de la nature textuelle de l'information, à une métamorphose de cette information. L'image, comme chez Harwood, joue un rôle indiciel doublé d'une forte charge émotionnelle amplifiée par la musique continue et lancinante. Elle procure également une information contextuelle générale qui n'engage pas le lecteur alors que l'information textuelle fournit une description événementielle précise et intime. La transformation progressive de l'image en texte participe ainsi du passage du contextuel à l'événement vécu, impliquant fortement le lecteur. On retrouve transposés à ces photos tous les ingrédients de la lecture selon le paradigme de l'esthétique de la frustration énoncés par Annick Bureau : impossibilité de sortir en cours d'action, l'écran qui nous transforme en voyeur, ici en espion d'écrits privés, notre parcours qui opère une intrusion dans la vie de l'autre, intrusion qui peut nous renvoyer à notre propre errance dans ce qu'elle a d'universel.

L'association des deux paradigmes autour desquels s'articule ma lecture dans cette œuvre : esthétique de la frustration dans ce qu'elle implique la lecture comme signe au sein de l'œuvre et déploiement hypertextuel de l'information est sans doute rendue possible ici par la familiarité avec la langue (il est probable que j'aurais eu cette même impression d'inaccessibilité devant des textes en allemand que devant l'œuvre de Harwood) mais aussi par le fait que l'interface graphique étant moins sophistiquée que celle d'Harwood, il n'est pas possible de déceler deux niveaux d'interface. En revanche, chaque élément est à la fois le nœud d'arrivée du lien précédemment activé et l'ancre du lien suivant, c'est-à-dire à la fois texte-à-voir et paratexte interficiel. La non simultanéité de cette dualité participe pleinement à la métamorphose de l'information qui est au cœur de la double lecture opérée. En revanche, si ma double lecture me fait prendre conscience que j'entre dans l'intimité des souvenirs de quelqu'un de la même façon que j'y entrerais dans le monde physique (et c'est là la signification sans doute de l'acte de lecture), elle ne me dit pas le sens que prend pour l'auteur ce signe. Aucun paratexte ne me permet de réaliser une méta-lecture, je reste simple lecteur et l'œuvre, de ce fait, me demeure à jamais étrangère, aussi étrangère que cette vie dont elle parle, ce qui est peut-être la caractéristique la plus difficile à rendre dans un devoir de mémoire : m'indiquer que ce n'est pas à moi que cela est arrivé tout en m'impliquant tellement fortement que je n'en ressorte pas indifférent.

La fin de l'hypertexte est frappante. Un hypertexte de cette sorte possède rarement une fin. Et pourtant, les crédits, ici, peuvent être considérés comme une coda. Pour indiquer peut-être, finalement que le lecteur n'est pas dépositaire d'une signification de l'œuvre, même après l'avoir lue, les procédés graphiques s'inversent dès lors que le temps historique « remonte » vers des souvenirs de l'auteur et non plus de son grand-père. Ainsi, c'est finalement une photo, celle des grands parents, qui termine en zoom cet hypertexte alors que c'était un texte, un nom, qui l'avait entamé, signe peut-être que la signification de cette œuvre ne réside pas dans le sémantique.

### **3 Le modèle du texte lié.**

#### **3.1 L'implication des mécanismes cognitifs.**

Les exemples de lecture précédents ont mis en évidence l'implication de la mémoire à court terme et de l'action dans l'élaboration du sens. Mais celui-ci ne peut s'initier qu'à partir du moment où le lecteur s'est forgé une représentation du dispositif, la profondeur de dispositif, qui lui permet de percevoir des signes de nature différente, de distinguer notamment les signes du texte-à-voir de ceux de l'interface. Cette distinction varie d'un type

de lecture à un autre et dépend notamment de la signification perçue de sa propre activité de lecture. Autrement dit, une description sémiotique visant à prendre en compte ces éléments se devrait d'être cognitive et d'inclure les processeurs ergodiques. L'inclusion des processeurs ergodique dans la constitution du sens, bien que relativement inhabituelle semble confortée par plusieurs éléments de neuro-psychologie cognitive. Ainsi, il a été prouvé que les muscles possèdent des capteurs d'étirement qui renseignent en permanence le cerveau sur l'action en cours. Il a même été possible de donner l'impression à un patient qu'il est en train de dessiner une figure géométrique précise (triangle ou carré) rien qu'en activant 3 de ces neurones dans le poignet alors que celui-ci demeurerait immobile. Des études sur la sémantique temporelle en musique actuellement réalisées en psychologie cognitive par les professeurs Charles Tijus et Martine Timsit, confortent l'idée selon laquelle un comportement temporel aurait une sémantique propre, indépendamment de toute autre sémiotique, sémantique qui correspondrait à l'activation de représentations mentales très anciennes liées à notre expérience corporelle du mouvement. Il semble donc bien que le fonctionnement complet du cerveau soit à convoquer dans une telle sémiotique.

Or ce fonctionnement est déjà suffisamment connu pour jeter les bases d'une telle approche sémiotique, dont le modèle du texte lié est une modeste approche.

Il convient tout d'abord de remarquer que le fonctionnement du cerveau peut être décrit comme une interaction entre 3 blocs fonctionnels distincts sous l'emprise de l'intention et de l'attention. Ces trois blocs sont : le bloc cognitif, le bloc perceptif et le bloc ergodique. Cette interaction apparaît dans une reschématisation du modèle déjà ancien d'Atkison et Schiffrin. Même si le fonctionnement de la mémoire a été mieux défini par la suite, les couplages fondamentaux opérés dans ce schéma ne semblent pas avoir été remis en cause.

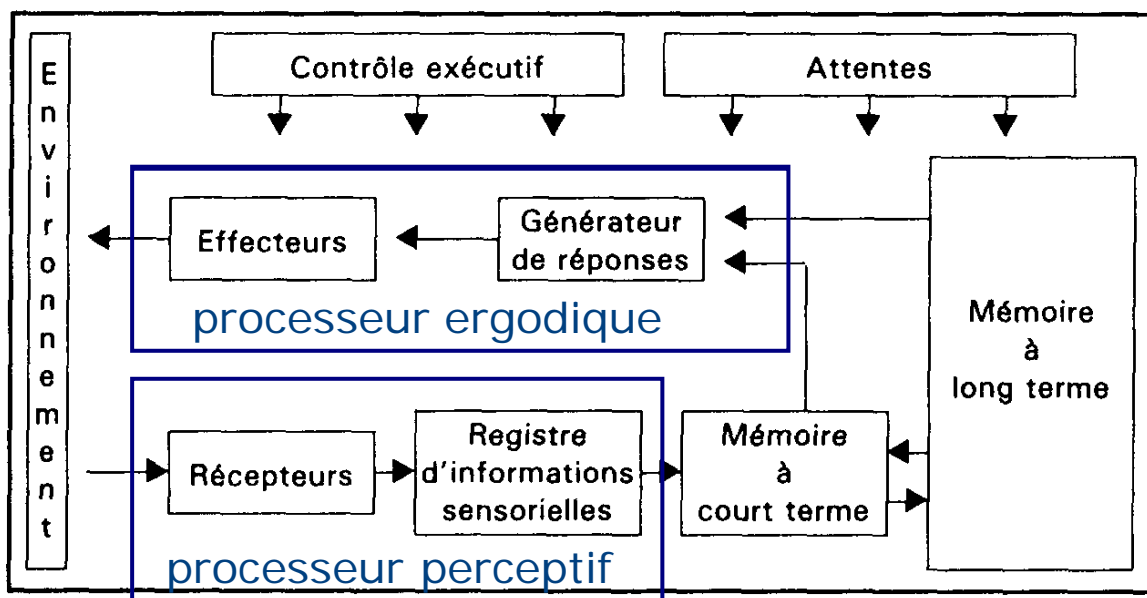


figure 7 : modèle dual d'Atkison et Schiffrin.

Une reschématisation de ce schéma fournit les 3 blocs en question :

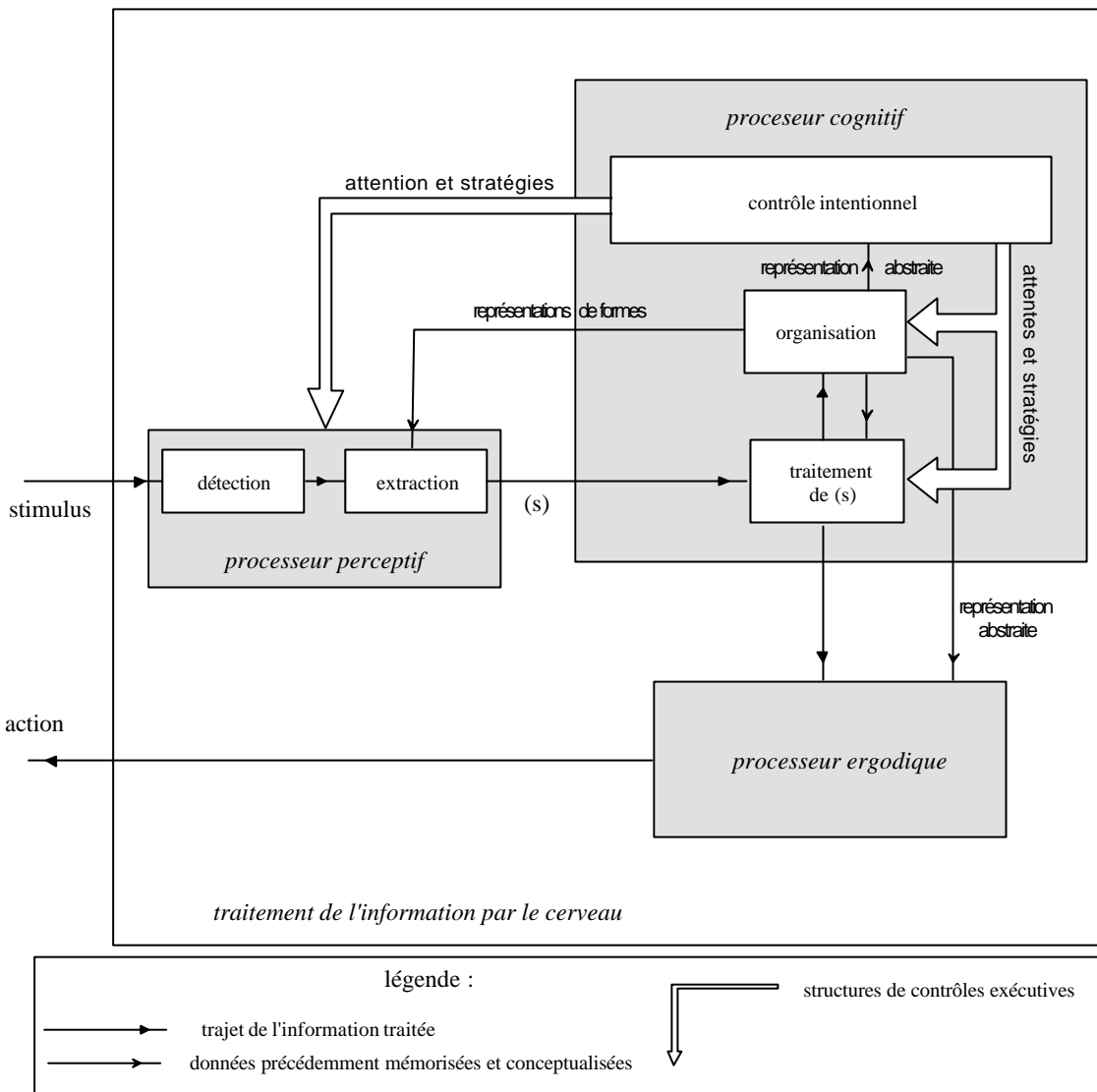


figure 8 : les 3 blocs fonctionnels du cerveau.

Ce modèle montre clairement une rétroaction entre perception et cognition, de sorte qu'on peut considérer qu'on donne une signification à ce qu'on perçoit, situation qui change le contenu de la mémoire à long terme en fonction de ce qui est perçu, tout comme on reconnaît dans la perception ce qu'on connaît d'avance, situation qui oriente la perception en fonction du contenu de la mémoire à long terme.

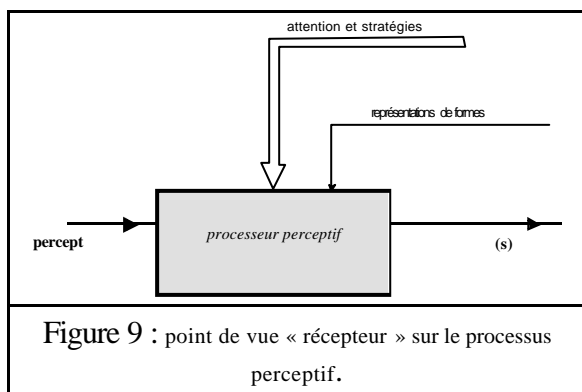


Figure 9 : point de vue « récepteur » sur le processus perceptif.

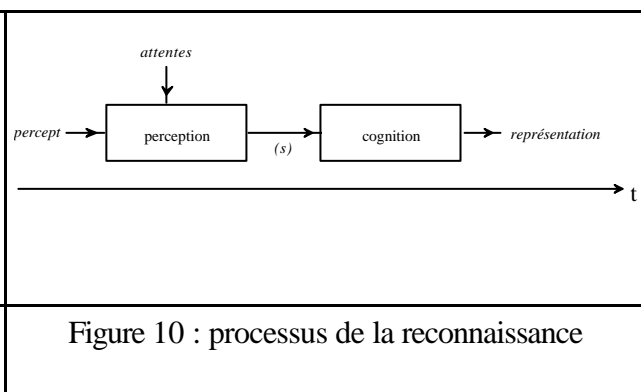
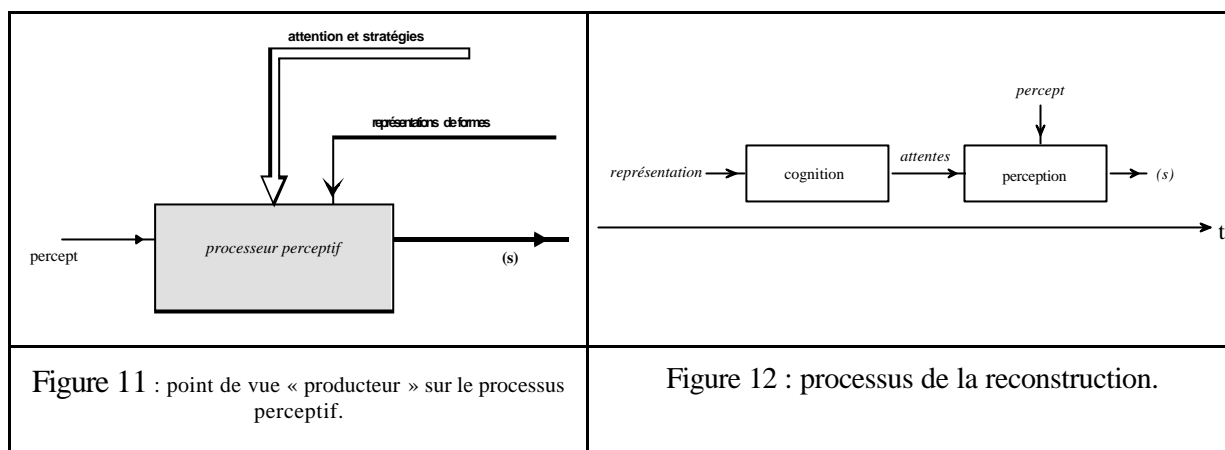


Figure 10 : processus de la reconnaissance



Dans le déroulement temporel des opérations, il apparaît que l'attention et les stratégies cognitives interviennent très tôt, dès la perception. Autrement dit, nous ne percevons que dans la mesure où nous sommes prêts à percevoir. C'est pourquoi ce qui est perçu comme texte, dénommé le texte-à-voir dans le modèle, est un signe construit. Il s'agit d'un signe iconique au sens du groupe mu dont le percept multimédia, ou transitoire observable, est le référent. Cette construction se fait sous l'emprise de la profondeur de dispositif qui induit les attentes nécessaires. La distinction entre paratexte interfacique et texte-à-voir repose avant tout sur une reconnaissance du dispositif. Puis, toujours sous l'influence des attentes portées par la profondeur de dispositif, ce texte-à-voir est interprété. Cette interprétation fonctionne par périodes de micro-reconnaissance. Le texte-à-voir est interprété bribe par bribe. Les éléments signifiants sont d'abord reconnus, dans les registres d'informations sensorielles puis la mémoire de travail, parmi la panoplie des éléments signifiants autorisés dans la profondeur de dispositif considérée, ce qui crée un état mnésique que je qualifie de « texte-vu ». Puis la signification est construite en mémoire à court terme pour donner une représentation mentale ou texte-lu, proche dans sa nature de l'interprétant final de Peirce. Cet état mnésique évoluera ensuite dans la mémoire à long terme par influences proactives ou rétroactives, modifiant ainsi les représentations qui s'y trouvent, mais également modifié par elles. Cette évolution est propice aux réorganisations du sens et rend théoriquement possible la redéfinition a posteriori de la profondeur de dispositif qui ont été rencontrées dans certaines circonstances, notamment lorsqu'intervient une double lecture.

Kintch a montré que les représentations à long terme peuvent intervenir très tôt dans le traitement de l'information grâce à des structures de retrait construites dans une mémoire de travail à long terme en relation étroite avec la mémoire de travail à court terme. Ces structures confortent la conception d'une profondeur de dispositif agissant à chaque étape du processus sémiotique.

La traduction sémiotique du modèle précédent conduit au schéma suivant :

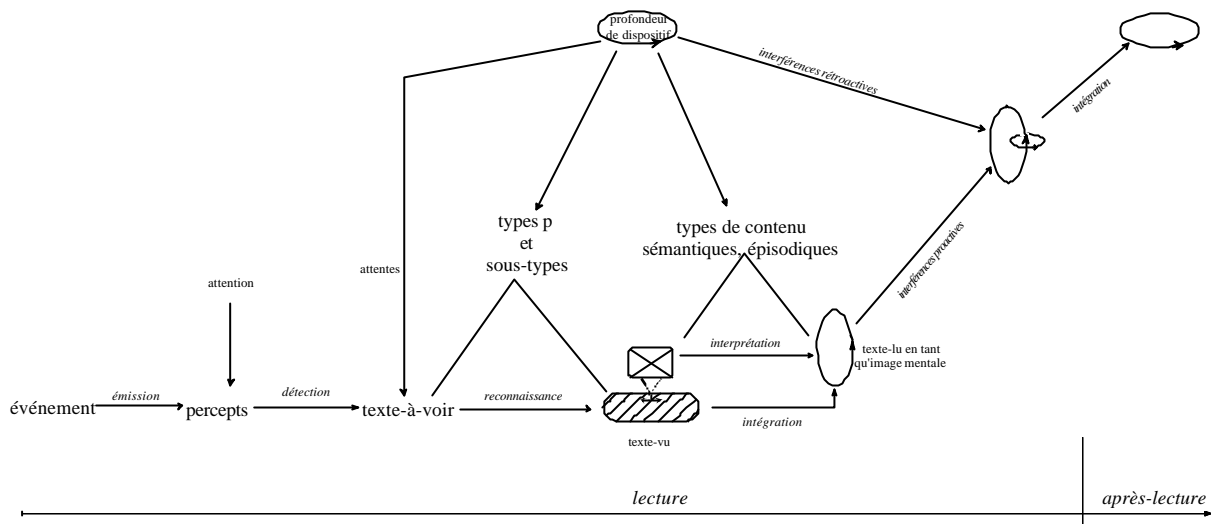


figure 13 : processus percepto-cognitif de la lecture.

### 3.2 Introduction du processeur ergodique.

La prise en compte de l'activité ergodique nécessite d'introduire dans le schéma précédent le processeur ergodique. Le bouclage qui en résulte, repéré sur la figure 4, passe nécessairement par une action sur le monde extérieur. Il convient donc de changer le nom de la fonction correspondante. Le terme de *lecture* a été proposé, la lecture n'étant que la composante percepto-cognitive de la *lecture*. En fait, l'activité du *lectacteur* n'est donc pas la lecture mais la *lecture*. Elle constitue le segment temporel fondamental de la construction du sens dans un dispositif technique donné. Autrement dit, une *lecture* est définie par la donnée d'un processus percepto-cognitif agissant sur un dispositif donné considéré dans un état technique donné repéré par ses possibilités d'actions et son potentiel de réponses. Ainsi, une même *lecture* peut donner lieu à plusieurs relectures.

Les actions repérées dans le bouclage ergodique doivent être appréhendées en fonction de leur impact sur le transitoire observable, puisqu'elles agissent de façon plus ou moins directe sur ce produit génération sur lequel se forge l'interprétation.

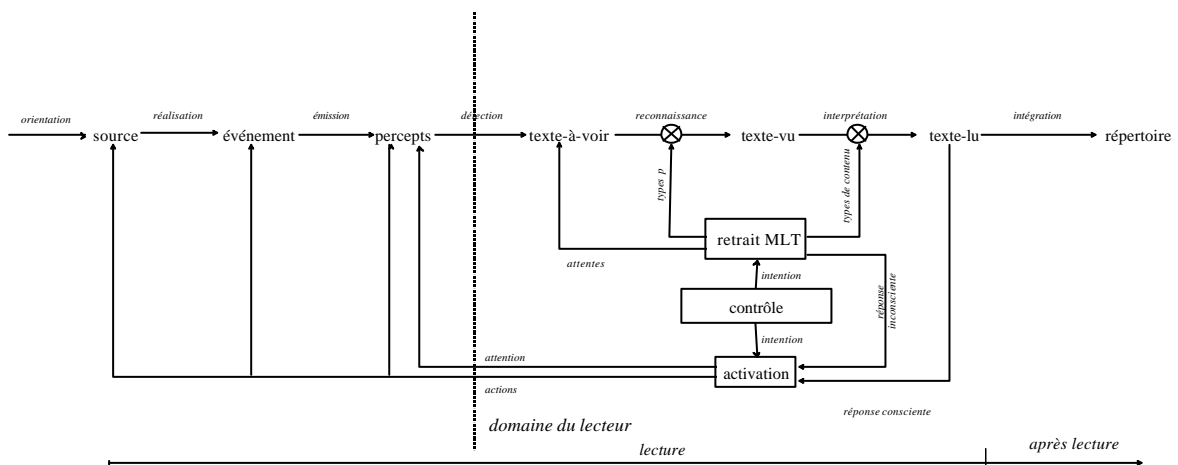


figure 14 : boucle ergo-percepto-cognitive de lecture

Norton que contrairement à une conception behavioriste, l'action est une des composantes de l'activité du lecteur, non une conséquence téléguidée par le texte-à-voir.

La rétroaction de l'activation sur la construction du sens nous invite à aborder l'action, non dans sa dimension ergodique corporelle, mais par les éléments de signification qu'elle véhicule. Cette fonction symbolique de l'interactivité, essentielle dans la construction du sens, distingue l'interaction lecteur/œuvre informatique d'une interaction homme/machine. Elle a reçu le nom d'interactivité de représentation dans le modèle.

La double lecture est due à la rétroaction de l'action sur la représentation par métacommunication. La représentation mentale de l'œuvre ne se limite pas à celle des états textuels, même si elle se réalise à travers eux. Elle prend en compte l'ensemble de la représentation que se fait le lecteur du dispositif.

Finalement, un tel modèle, même rudimentaire, rend déjà compte des principes en œuvre dans la construction du sens dans les hypermedias. En revanche, rien ne permet d'y déceler un traitement différent pour les différents médias. Bien sûr, les modalités de traitement et de construction sémantique différeront, mais ils semblent tous inscrits dans ce fonctionnement général. Il est difficile, et peut-être vain, de rechercher dans ce cas une spécificité littéraire, même s'il existe de façon indéniable une spécificité du traitement de la langue, ce que montre Henry Gaste, tout comme existe une spécificité du traitement de l'image. En revanche, un tel cadre général ouvre la voie à des sémiotiques alternatives comme la sémiotique temporelle et à des combinaisons de sémiotiques plus sophistiquées que le simple agencement. C'est la voie qu'ont prise les brésiliens Philadelpho Menezes et Wilton Azevedo dans leur conception de l'interpoésie, c'est la voie que je compte explorer de façon pragmatique dans l'élaboration d'un générateur temporel.