

Lucile Haute

*EnsadLab, École nationale supérieure
des Arts Décoratifs, Paris*

L'hyperfiction *Conduit d'aération*, un projet de recherche-crédation

Résumé

Conduit d'aération est une hyperfiction écrite et conçue par un groupe d'artistes-chercheurs avec le soutien du Laboratoire d'Excellence Arts-H2H et de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs. Elle a été présentée sous plusieurs formes, soit associée à un support numérique spécifique, soit mise en espace. La dimension exploratoire et non linéaire reste centrale dans ces différentes mises en œuvre. Les installations-performances (2012 et 2013) mettaient en scène la fiction et retranscrivaient la navigation hypertexte à un niveau spatial, déplacement permis par l'accès du texte à sa dimension sonore. Le roman sur iPad (2013) et l'epub3 pour tablettes et liseuses (2014) présentent le texte augmenté de médias additionnels, tissé d'hypertextes et de pages cachés et anticipe sur la dégradation progressive (en particulier des médias iconographiques) selon le support de lecture. Le processus d'écriture et de conception initial a nécessité une conceptualisation forte du potentiel d'action de l'hyperlien dans un texte narratif. Il a fallu anticiper les coupes et passages d'un fragment à un autre dans un souci de maintien de la cohérence logico-temporelle ce, quels que soient les fils d'exploration suivis par le lecteur. Le processus de création et de mises en formes a rencontré différents champs de contraintes, à la fois techniques et plastiques. Celles-ci ont porté d'une part sur les jeux et articulation entre les médias (texte, image, son, image animée) et d'autre part sur les modes d'exploration (ergonomie, interface, interaction). Nous présenterons

dans cet article à la fois les enjeux théoriques de l'hyperfiction et un retour d'expérience.

Abstract

Conduit d'aération is a narrative hypertext loosely based on a true story. We conceive this narrative hypertext as an augmented interactive fiction that will be edited as a touchpad application, and exhibited as a participatory installation in festivals. In this paper we present the theoretical issues of the project and circumscribe some key concepts of the work in progress.

Is it possible to tell a story using e-book hyperlinks? What can possibly be the narrative potential of such hyperlinks? What happens to the text, links and perception of narrative time and space when this e-book, originally designed as a private reading device, is transformed into a participatory installation in a public space?

Conduit d'aération is an hyperfiction loosely based on a true story. It was written and designed by a group of artists and researchers with the support of the Laboratoire d'excellence Arts-H2Hö. Together with Actialuna-Flammarion, editor of the e-book version, we have thought of different ways to involve the reader in the unfolding story in order to make him/her explore its various logical and temporal layers. This creative process is based on a strong conceptualization of the potential semantic power of the hyperlink in a narrative context.

For the participatory installation of *Conduit d'aération*, which is designed as an interactive scenography, we have tried to conceptualize the potentially fragmented relations between the reader/spectator and the story in the form of an ambulatory hypertext.

Mots clés : littérature hypertexte/hypermedia, multi/mixed media, hyperfiction, hyperlien, narration, théorie de la réception, *design*.

Conduit d'aération est une hyperfiction écrite et conçue par un groupe d'artistes-chercheurs avec le soutien du Laboratoire d'Excellence Arts-H2H, de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs et de l'université Paris VIII. Elle a été présentée sous plusieurs formes, soit associée à un support numérique spécifique, soit mise en espace et performée. La dimension exploratoire et non linéaire reste centrale dans ces différentes mises en œuvre.



[FIGURE 1]

Conduit d'aération, mise en scène de la lecture privée.

Photographie : © Le Cube ó Centre de Création numérique, 2013.

Tous droits réservés.

Les installations-performances (en 2012 et 2013) mettaient en scène la fiction et retranscrivaient la navigation hypertexte à un niveau spatial. Ce déplacement était permis par l'accession du texte à une dimension sonore. Le roman sur iPad (2013) présente le texte augmenté de médias additionnels, tissé d'hypertextes et de pages cachés. Le Pub pour tablettes et liseuses (2014-2015) adapte ce même texte à d'autres supports et anticipe sur la dégradation progressive selon le support de lecture (en particulier des médias iconographiques). Ces différentes formes interrogeaient les modes d'exploration d'une hyperfiction¹ et proposaient chacune une réponse à la question suivante : comment le texte se donne-t-il à explorer, à lire et à écouter dans sa non-linéarité ?

Le processus d'écriture et de conception initial a nécessité une conceptualisation forte du potentiel d'action de l'hyperlien dans un texte narratif. Il a fallu anticiper les coupes et passages d'un fragment à un autre dans un souci de maintien de la cohérence logico-temporelle et ce, quels que soient les fils d'exploration suivis par le lecteur. Le processus de création et de mise en formes a rencontré différents champs de contraintes, à la fois techniques et plastiques. Ces contraintes ont porté, d'une part, sur les jeux et articulations entre les médias (texte, image, son, image animée) et, d'autre part, sur les modes d'exploration (ergonomie, interface, interaction). Nous avons une histoire à raconter. Nous avons adopté plusieurs formes, plusieurs supports pour raconter cette histoire. S'agit-il de la même histoire ?

Notre personnage n'exprimait pas d'intention claire. Il était au centre d'un tissage complexe d'intentionnalités divergentes. De la même manière, le temps de l'exploration de la fiction résultait d'une coproduction, synthèse d'intentions mises en puissance dans un dispositif (scénique, technique) et rencontrant les actions des spectateurs.

Cette hyperfiction a adopté une forme narrative non linéaire. La question d'un rapport de force ou d'un jeu entre des intentions multiples a opéré de façon métonymique dans l'histoire racontée et dans les formes adoptées. Nous avons construit simultanément plusieurs niveaux de lecture : l'histoire racontée et les modalités adoptées pour ce faire.

Notre postulat était que le potentiel d'action de l'hypertexte explorable à l'écran peut être transposé en espace. Certaines problématiques concernant notamment le choix crucial de l'activation de l'hyperlien placé dans un texte courant d'une version à l'autre. À travers ses différentes versions, le projet « Conduit d'Aération » a interrogé le temps de la performance : linéaire et prédéfini ou au contraire pluriel, ouvert. Le temps de la fiction lui-même était multiple : l'aujourd'hui de l'introduction était le point de fuite vers lequel tendaient les différents développements de l'histoire.

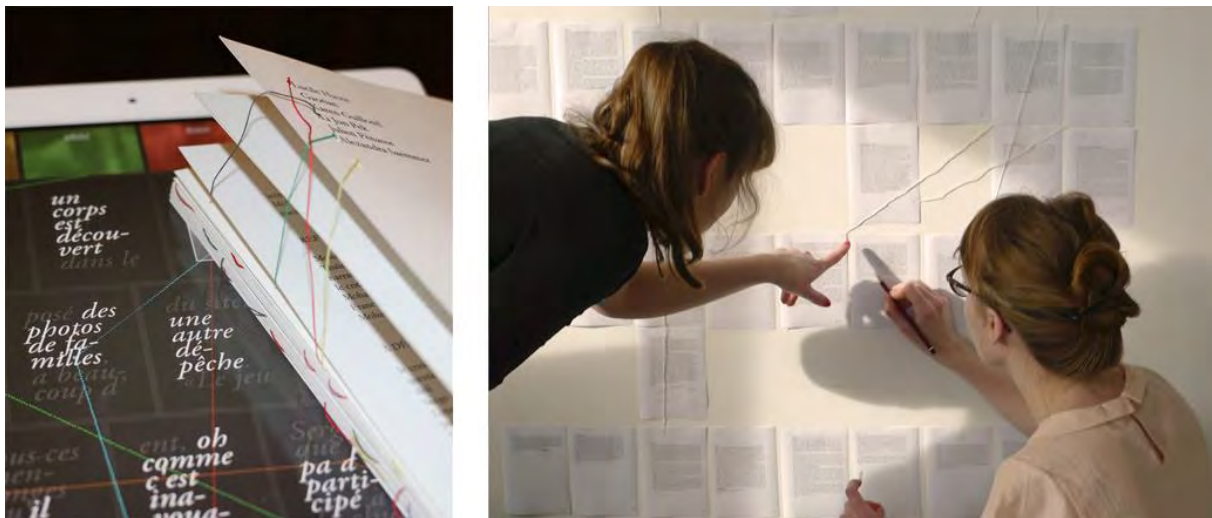
Tout a commencé par la fin : « Un corps est découvert ».

Genèse d'une fiction exploratoire

Comme nous insistons sur le caractère narratif de *Conduit d'aération*, il paraît important de donner d'abord un bref résumé de l'histoire racontée. Elle commence

en janvier 2011, lorsque le corps d'un jeune homme est retrouvé dans le conduit d'aération d'un immeuble de bureaux à Lyon. Il s'agit du siège d'une banque. Le rapport de police fait état d'une asphyxie par compression du thorax. Qui était cet homme ? Comment et pourquoi est-il tombé dans ce piège funeste ? Les médias ont avancé plusieurs hypothèses : une tentative de braquage, une vendetta, un accès de folie. Ils ont révélé que le jeune homme était d'origine palestinienne mais se disait maghrébin, qu'il avait indiqué lors d'un contrôle de police qu'il était sans papiers alors qu'il avait des papiers en règle et un travail depuis son arrivée en France. Au bout de quelques jours d'enquête, le dossier a été classé sans suite.

Plusieurs collaborateurs ont été sollicités depuis la scénarisation et l'écriture du texte de la fiction jusqu'aux adaptations *in situ*. Les étapes intermédiaires sont notamment les interprétations des comédiens en studio ou lors des représentations, le développement ou détournement des supports d'interaction, la scénographie. En fonction de ses occurrences, notre hyperfiction s'est offerte à la perception du public sous plusieurs formes, adoptant, en particulier, différents critères de participation.



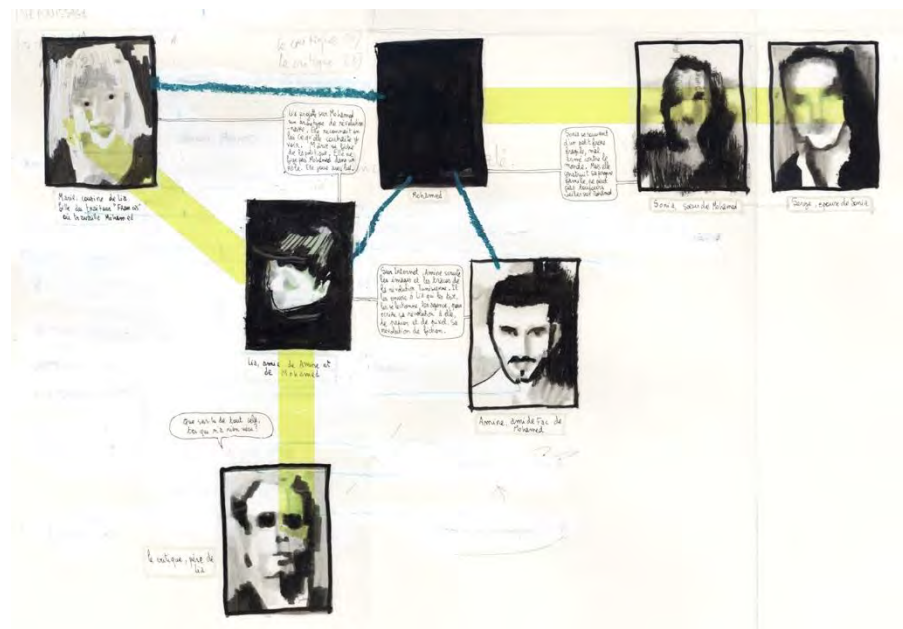
[FIGURE 2]

À gauche : Roman sur iPad *Conduit d'aération* et prototype de matérialisation tangible des hyperliens dans l'édition papier. Photographie : Lucile Haute, 2014.

À droite : tissage hypertexte des pages du roman. Photographie : © Ensad, 2013.

Tous droits réservés.

Un groupe d'écriture a travaillé à partir d'un fait divers². Le fruit des séances d'écriture a été publié sous forme de recueil papier tiré à cinq cent exemplaires en juin 2012. Cette version est désignée comme « recueil papier » ci-après. Une partie de ces textes a été recoupée, remontée et enregistrée en studio. Les fragments sonores ainsi obtenus ont alimenté l'installation participative présentée à l'Espace Centquatre à Paris en juin 2012 à l'occasion du festival « Futur en Seine ». Le support d'interaction a été réalisé en collaboration avec l'EnsadLab. De novembre 2012 à février 2013, les textes ont été intégralement refondus et re-scénarisés par le groupe d'écriture. De nouveaux enregistrements studio ont été réalisés pour la seconde version de l'installation présentée en février 2013 à l'Institut Français de Rome à l'occasion de la soirée d'ouverture du Festival de la Fiction Française. Cette nouvelle version a été portée sur iPad³, en tant que roman hypertexte augmenté de médias additionnels (vidéo et sonores).



[FIGURE 3]

Relation entre les personnages de l'hyperfiction *Conduit d'aération*.

Dessin : © Lucile Haute, 2012. Tous droits réservés.

Le projet *Conduit d'Aération* réunit un recueil papier (2012), une installation participative (Espace Centquatre, 2012), une installation performance (Institut

Français de Rome, 2013), un roman augmenté sur iPad (2013), une performance spectacle (2013). La pluralité des versions induit-elle une dissociation du fond (l'histoire racontée) et de la forme (participative, spectacle) ? Ce modèle d'une histoire indifférente au médium de sa mise en œuvre n'est pas le nôtre. Au contraire, cette pluralité des formes nous a permis de travailler le sens de notre histoire. Nous défendons l'idée qu'un sens intrinsèque à notre fiction opère de façon transversale entre les différents modes de rencontre du public. Ce que nous avons raconté, c'est la construction collective d'un sujet, Mohamed, par les projections, interprétations et attentes individuelles des personnages de la fiction. Ce que nous avons organisé, en particulier lors des installations, c'est la production de sujets-spectateurs et de sujets-acteurs de la fiction.

Les réécritures et montages successifs nous ont permis d'aboutir à une version arrêtée des textes qui est celle du roman pour iPad (2013). Celle-ci est notre référent pour analyser la construction du sujet Mohamed à l'intérieur de la fiction par les dires et actes des autres personnages mais aussi, dans un second temps, par le réagencement singulier des fragments de l'histoire lors de la lecture hypertextuelle. Cet ensemble est structuré, tant au niveau du scénario de l'histoire que du tissage hypertexte, mais il n'en est pas allé de même pour la première étape d'écriture. En effet, les premiers textes de 2012 relèvent davantage d'un travail de post-narration que d'une structure hiérarchisée de la conception à l'écriture. L'analyse du premier recueil papier nous donne néanmoins des indices non négligeables pour la compréhension de cette construction.

Les premiers textes produits de janvier à avril 2012 comportaient des incohérences. Ici, Mohamed était l'avant-dernier d'une fratrie de quatre enfants dont la cadette était Sonia. Là, les rangs de Mohamed et de sa sœur s'inversaient tandis que le reste de la fratrie disparaissait. Ce recueil papier, dans la pluralité des styles d'écriture notamment, rendait compte d'une diversité d'intentionnalités de la part des auteurs. L'histoire s'est construite par une accumulation de fragments non pré-structurée. Les contraintes d'écriture ont aiguillé l'évolution de la fiction et accompagné la construction du sens. Néanmoins, ce sens est davantage servi par un montage postérieur. Nous étions alors plus proches d'une démarche de post-narration que d'une conception préalable à l'écriture. L'aspect fragmentaire et pluriel du texte rendait compte du mode de construction de la fiction : par le rassemblement de fragments et d'intentions divers, subséquentement ordonnancés.

À chacune des étapes de réalisation s'est posée la question de la méthodologie d'une écriture à plusieurs mains ainsi que celle de la cohérence des contenus produits. Des propositions étaient faites collectivement, notamment relativement aux contraintes d'écriture données en début de séance. Les séances d'écriture étaient découpées en deux temps : écriture individuelle avec contrainte puis lecture et critique collectives. Les contraintes d'écriture ont évolué au fil des séances, permettant d'assurer la cohérence des textes produits. Néanmoins, n'ayant pas prédéterminé de grille scénaristique globale et le groupe étant constitué d'auteurs aux styles hétérogènes, cette cohérence fut toute relative. Dans cette première version de notre fiction, le scénario a été défini au fur et à mesure de l'écriture ó il n'en a pas été de même dans les versions suivantes. D'abord, il y a un corps mort. Ensuite sont venues les hypothèses quant à l'enchaînement des événements ayant abouti à cet état de fait.

Mises en espace de l'hyperfiction

Comment raconter l'histoire d'un disparu contée par les êtres qui l'auraient croisé ? Nous avons anticipé le point suivant : que l'immersion de la lecture solitaire se concilierait mal avec une dimension participative collective ó quand bien même celle-ci serait grandement expurgée de sa dimension ludique. Pour la version sous forme d'installation, nous avons incliné en faveur du texte lu (sonore) plutôt que du texte à lire (écrit). De l'évidente observation faite pendant les lectures de groupes, selon laquelle un texte vit mieux dans la bouche de certains orateurs plutôt que d'autres, a découlé la recherche des voix qui incarneraient les personnages et narrateurs.

Pour ce qui concerne les problématiques d'ordre spatial, notre objectif était de proposer une exploration de l'histoire par une déambulation physique et des interactions. Il s'agissait en somme de proposer aux spectateurs-expérimentateurs de lire ensemble une histoire. À cette fin, nous avons installé, au sens propre, notre fiction en réalisant une mise en espace de ses éléments. Les objets donnés à percevoir étaient pour leur plus grand nombre d'ordre sonore. Comment, dès lors, orienter la dimension plastique de l'installation afin de favoriser cette perception ? Le donné à voir ne devait pas concurrencer le donné à entendre mais le soutenir, l'accompagner, l'éclairer. Le travail scénographique s'est structuré autour de l'absence : l'absence de vie de Mohamed, l'absence de ceux qui racontaient son

histoire, personnages et comédiens, l'absence de tout élément physique superflu. Seul le dispositif technique était visible. L'installation devait aussi participer à rendre *lisible*, intelligible, le sous-texte de la fiction sans adopter de solution didactique. Il s'agissait plutôt d'inviter nos spectateurs à une cérémonie collective pour permettre à des voix de s'élever.

Si l'on considère que notre « motif original » était l'histoire de Mohamed, le double retrait souligné ici était encore démultiplié dans notre installation. En premier lieu parce que nous partions d'un corps mort que nous ne montrions pas, dont nous ne savions et ne disions que peu de choses. Ensuite parce que nous ne travaillions pas à portraiturer notre personnage principal, Mohamed, ni même les personnages qui l'entouraient. Nous offrions à la perception des voix accompagnées d'images relevant davantage du figural que du figuratif (de la neige électronique, des travellings à l'intérieur de conduits et tunnels retraités de façon à atteindre une certaine abstraction entre l'organique et la tuyauterie). Nous disposions ces éléments dans un espace où le corps manque ó celui dont l'histoire est contée ó qui rend problématique la présence des autres corps, vivants ceux-ci, des visiteurs. L'exploration de l'installation était comparable au fait de tourner autour, ou davantage : explorer l'intérieur d'un tombeau vide, un volume géométrique à l'intérieur duquel des Parques technophiles tentaient de remonter le fil fragmenté d'une destinée aussi tragique que tristement banale. Comment les visiteurs pouvaient-ils occuper, habiter cet espace plein d'absences, peuplé de fantômes ?

Nous ne développerons pas ici les différentes modalités de performance et les différents rôles assumés par les performeurs afin d'aborder plus spécifiquement le champ d'intervention laissé aux spectateurs. La dimension participative mettait en exergue une prise en compte d'un spectateur-participant, non sans écho au mot de Marcel Duchamp.⁴

Du point de vue de la fiction et de sa perception, il est apparu que les décohérences et brisures logico-temporelles étaient problématiques pour les auditeurs spectateurs. Selon les séances, certains d'entre eux parvenaient à esquisser une histoire tandis que d'autres ne retenaient que son aspect labyrinthique. Ceci semble avoir accentué la rupture entre le dispositif participatif et l'histoire contée. Dans un souci de fluidité et d'une plus grande maîtrise de ce qui serait raconté, nous avons opté pour une refonte et re-scénarisation des textes ainsi qu'un pré-traçage des nœuds de glissement d'un fragment à l'autre.

Réécritures et maîtrise des points de décohérence pour le roman sur iPad et l'ePub

Par rapport à la première démarche d'écriture, où il s'agissait d'explorer librement certaines hypothèses avancées par les médias tout en les « augmentant » par une fiction, nous avons procédé pour cette seconde étape⁵ selon une méthodologie radicalement différente. Là où le premier modèle d'écriture collective était centrifuge, coordonné par des contraintes formelles puis les productions assemblées en un ensemble *patchwork*, le second s'est orienté d'emblée vers la recherche d'une grille circonscrite de possibles cohérents vis-à-vis des principaux éléments de la fiction (quand bien même des points de décohérence ont été ménagés, comme nous le soulignons ci-après). L'écriture a été découpée en deux temps : un temps de scénarisation suivi d'un temps de rédaction. Les contraintes auxquelles devait se plier la rédaction n'étaient plus d'ordre formel mais structuraient les actions et jusqu'à certains éléments stylistiques.

Le champ lexical du papillon (par exemple) était récurrent, avec des déclinaisons selon les personnages et contextes. Le « papillon de nuit, tant redouté depuis l'enfance » (p. 8-9⁶) fait référence à une terreur enfantine ou à une phobie et souligne, dans la bouche de Sonia, la sur, la fragilité psychologique de Mohamed. Dans la vision du critique (p. 56), les papillons prisonniers d'une volière sont une métaphore du peuple tunisien sous le joug du tyran. La scène où Marie souffle sur des tickets de caisse où « les papiers volettent, papillons d'été » (p. 64) illustre la distraction solaire et sans conséquence qu'incarne cette dernière, mais est immédiatement suivie de « mouches mortes » (p. 65) comme seconde face de Janus et présage mortifère. Des mouches séchées réapparaissent chez Mohamed, alignées au mur, lorsque Lia lui rend visite (p. 68). C'est la maniaquerie qui semble alors suggérée. C'est aussi la vision de Lia qui aspire à faire de Mohamed son objet, à « l'épingler au mur » (p. 91). À la fin du roman, les paupières de Mohamed « papillonnent » (p. 76), signant l'assimilation du personnage à l'insecte, assimilation reprise à son compte par Sonia dans une bouffée d'empathie pour son petit frère venu solliciter une aide qu'elle ne peut lui accorder (p. 89). L'effet poétique de ce champ lexical était présent dans quelques textes de la première version. Il a été travaillé et amplifié pour devenir signifiant dans la version finale du roman.

Il nous a paru intéressant de travailler la relation entre « grande histoire » et vie privée. Nous avons resitué l'histoire au moment de la révolution tunisienne. Notre Mohamed a changé de nationalité par rapport au fait divers originel. Il est devenu un jeune homme loin de son pays, loin de sa famille, tandis que le monde dans lequel il avait grandi était en train de se transformer radicalement. Si ce thème nous a intéressés pour son universalité, il nous a en revanche semblé impossible de nous mettre à la place de cet homme. Nous avons adopté un procédé narratif pour approcher cette altérité. Mohamed Ahardane est devenu le point aveugle, l'inconnu, autour duquel s'est tissée l'hyperfiction. Au fur et à mesure de l'avancée du projet, nous avons réalisé que son altérité n'était pas là où nous l'avions cru. L'enjeu s'est déplacé. Notre travail d'enquête s'est élaboré autour d'un point aveugle qui en est pourtant le centre.

L'altérité profonde de Mohamed, plus que sa culture, est son caractère. Il ne semble pas entretenir de relation avec son environnement direct. Il se fait oublier, s'efface lui-même en nettoyant avec maniaquerie son appartement ou la cuisine du traiteur. Sa discrétion est aussi dans son mode d'être au monde. Il parle peu, ne fait aucun choix qui impliquerait les autres. Face au mystère du fait divers initial, l'interrogation s'est déplacée de « Comment ? » à « Qui ? ». Ce « Qui ? » nous confronte, nous, auteurs, à un questionnement intime et universel. Mohamed répond à cette question. Il est celui qui peut vivre cette succession d'événements. Il est celui qui ne porte pas en lui la force de survivre aux cendres de son monde, celui qui ne crée pas un monde avec les restes de l'ancien mélangés aux promesses d'un nouveau.

Il est devenu celui qui ne s'exprime pas, ne propose aucune résolution au mystère, qui est toujours vu par les yeux de quelqu'un d'autre. Nous avons opté pour un procédé d'écriture consistant à écrire autour de cette interrogation, ce vide de sens.

La parole a donc été donnée aux personnages qui l'entouraient, qui l'auraient connu ou fréquenté. Sa sœur Sonia habite à Lille depuis plusieurs années et est mariée à un Français. Son meilleur ami Amine est français et militant pro-révolutionnaire ; ses grands-parents ont immigré de Tunisie. Lia (le prénom de Lynn dans la première version a été changé) est étudiante en arts, fascinée par les mouvements contestataires. Elle projette sur Mohamed une image romantique de révolutionnaire. Un policier interroge Mohamed Ahardane lors de son arrestation pour un billet de train non-payé. Le cercle des personnages est large et permet de

circonscire le « mystère » du conduit d'aération dans une complexité sociopolitique et psychologique. Mohamed Ahardane lui-même en revanche reste « sans voix ». Les textes se sont tissés autour de lui comme un rébus dans lequel une case vide se déplace.

Cette case vide est néanmoins partiellement éclairée par chacun des personnages tour à tour, par leurs aspirations et leurs désirs, par leur caractère et leurs principes, qui contrastent ou redoublent ceux de Mohamed. Mohamed se construit au fil du texte comme l'assemblage morcelé de reflets fragmentés. Il semble n'être là où il est que par le désir des autres. Nous l'avons construit ainsi car nous ne pouvions imaginer que la situation initiale (le fait divers) ne puisse être l'expression du dessein de son protagoniste. Le modèle d'une volonté extérieure si forte qu'elle détruit l'individu a sous-tendu notre démarche. Pour autant, en procédant ainsi, nous risquions d'empêcher Mohamed d'exister, et de faire de lui un fantôme sans consistance. Nous lui avons donc inventé un passé, une histoire, des désirs bien à lui, qui se manifestent parfois, subrepticement, dans une discussion avec l'un ou l'autre des protagonistes. Nous avons rempli la case vide dans l'étape de scénarisation mais n'avons donné, au cours du texte, qu'un minimum d'indices sur ce que nous y avons mis. La réécriture a d'abord été modélisée dans un blog dont la structure hypertextuelle constituait le fondement pour l'application de livre numérique.

Tout en réhabilitant l'hyperlien qui avait ces derniers temps disparu de la fiction numérique, nous avons souhaité que celui-ci s'inscrive à l'encontre des imaginaires de la désorientation et de la lecture labyrinthique⁷. Proposer des chemins de traverse alternatifs, par feuilletage ou activation d'hyperliens, nous paraissait alors intéressant à condition de réfléchir à des aides d'orientation au niveau de l'interface. La sélection d'une page sur le sommaire et l'apparition d'un « fil de lecture » qui relie tous les textes associés au point de vue d'un personnage, ont été conçus en réponse à ce besoin anticipé. Nous ne prôtons pas pour autant un retour à des schémas narratifs classiques. Entre les différents points de vue s'ouvraient quelques décohérences potentielles, des « lieux d'indétermination » comme dirait Wolfgang Iser. Le secret de Mohamed Ahardane n'est jamais résolu. Les hypothèses fusent, les personnages tournent autour de lui, mais leur agitation ne fait que souligner l'isolement de Mohamed. Selon le parcours de lecture choisi par le lecteur, l'admiration de Mohamed pour Ben Ali éclate par exemple au grand jour ou reste une vague hypothèse, voire une idée aberrante concurrencée par d'autres

hypothèses plus probables. Ces « lieux d'indétermination » renvoient aux caractéristiques du dispositif et laissent entrevoir le caractère construit de la fiction.

Conduit d'aération s'inscrit ainsi dans la « re-narrativisation » de la fiction contemporaine, un terme par lequel Bruno Blanckeman nomme le courant dont les représentants les plus connus sont Jean Echenoz et Patrick Modiano. Les textes conservent une cohérence logico-temporelle de surface, l'œuvre anticipe sur des lieux d'indétermination qui se révèlent au lecteur lors d'une exploration profonde, construisant cette fiction sur les « sables mouvants » laissés par les avant-gardes historiques, tout en postulant qu'il est décidément possible de raconter des histoires sur support numérique. Notre approche de l'hyperlien emprunte des concepts clés à la théorie de la réception.⁸ (L'objectif fondateur de Wolfgang Iser, formulé dans *L'Acte de lecture*,⁹ est d'étudier la lecture comme une pratique individuelle et sociale de co-construction de sens.)

Dans *Conduit d'aération*, la fragmentation du texte opère selon le prisme de la subjectivité des personnages. Notre objectif était d'explorer plus en profondeur le potentiel d'action d'un hyperlien qui soutiendrait en premier lieu la cohérence logique et temporelle de l'histoire racontée.

La lecture par feuilletage linéaire propose donc une première traversée possible de *Conduit d'aération*. La plupart des pages-écrans contient par ailleurs un ou, plus rarement, deux hyperliens, qui ont été placés en fin de page pour remédier à un conflit souvent évoqué par les lecteurs : celui de ne pas savoir s'il vaut mieux continuer la lecture du texte avant de cliquer, ou cliquer tout de suite. Ces hyperliens ont été conçus de manière à préfigurer plusieurs pratiques de lecture que la rhétorique de la réception permet de nommer.

Spécificités plastiques du roman hypertexte

La question qui nous a animés était celle de la possibilité même du livre numérique, et plus précisément, du « beau livre » numérique, à la manière d'une édition de luxe (sur le modèle d'ouvrages augmentés de gravures ou autres types d'iconographie), plutôt que de poche. C'est-à-dire une forme certes non linéaire et dynamique, mais uniforme pour chaque lecteur. En choisissant de travailler d'abord sur un support propriétaire (l'iPad) plutôt que sur des tablettes fonctionnant sous Android (Google), nous avons fait le choix d'une plus grande homogénéité des formats.¹⁰ Par la suite, l'adaptation au format ePub, compatible sur tablettes et

liseuses, a demandé une réinvention du design graphique.¹¹ Il a fallu anticiper différents états de détérioration du roman : une liseuse ne présente pas de couleurs, ne lit pas les vidéos ni les sons. Dans chacune de ces versions persiste la pluralité de lectures d'une même histoire, grâce au tissage hypertexte.

La lecture hypertextuelle est souvent associée à une attention superficielle considérée comme incompatible avec l'attention requise par la lecture profonde d'un texte narratif. Quel positionnement adopter face à cette problématique propre à l'hypertexte ? Dans le travail d'écriture de *Conduit d'aération*, nous avons opté pour une forte cohérence de chacun des fils de lecture possibles. Ce positionnement a été soutenu par le travail autour des aspects visuels et interactifs, nous rapprochant alors du champ du design. L'interface graphique se devait de proposer des résolutions aux problématiques de la lecture à l'écran. En premier lieu, la question d'un palliatif au manque proprioceptif d'une lisibilité du volume de l'ouvrage. Comment rendre compte au sein d'un écran unique d'informations relatives à l'avancée de la lecture, en particulier dans le cas d'un hypertexte où la lecture n'est pas linéaire, et ce sans surcharger la page au détriment du confort de lecture ?

Nous avons écrit puis disposé les textes de *Conduit d'aération* en veillant à ce que chaque page-écran contienne un micro-épisode complet de l'histoire racontée selon l'un des points de vue évoqués. Nous avons tissé l'hypertexte de manière à ce que les enchaînements entre ces pages soient signifiants. Mais avant l'entrée dans une lecture profonde se posait la question du premier rapport au texte. Comment rendre compte, dès le premier regard porté sur le roman, de sa dimension hypertextuelle et littéraire ?

Le lecteur peut commencer la découverte du livre numérique *Conduit d'aération* par un sommaire représentant visuellement la plupart des pages. Entrant dans la lecture d'une page-écran, il peut à tout moment revenir sur ce sommaire interactif. Les pages-écrans peuvent être « feuilletées » par un geste d'appui-glissement : vers la page suivante par un glissement de la droite vers la gauche ou vers la page précédente, par un mouvement de la gauche vers la droite. Dans le menu, cette linéarité est immédiatement compréhensible par la disposition des rectangles représentant chacun une page. Leur disposition va de gauche à droite avec un retour à la ligne pour chaque chapitre. Le menu présente huit lignes (prologue, chapitres 1 à 6, épilogue) comportant chacune quatre à vingt pages.



[FIGURE 4]

Vues du roman sur iPad *Conduit d'aération*. © Hyperfictions.org, 2014.

Tous droits réservés.

Dans le menu, toutes les miniatures des pages-écrans juxtaposées ne sont pas visibles simultanément. L'écran ne permet donc réunir que quatre en largeur et quatre en hauteur. Le menu s'aligne par défaut sur les premières pages du roman. Pour avoir accès aux autres pages, le lecteur peut faire glisser le menu vers le bas et vers la droite pour chaque ligne indépendamment.

Chaque miniature d'une page-écran présente quelques mots extraits du texte de la page à laquelle il renvoie. Ce premier regard fragmentaire sur le roman est d'ordre poétique, avant d'entrer dans la fiction :

Mohamed arrive
avec son papillon de nuit
dans son studio propre
des soldats de plomb
bercés par la nostalgie
se sont résignés
Tout n'est pas blanc ou noir
éloigné de la réalité

par sa lecture indignée
 Amine nœa de cesse
 dans la langue même
 contre la masse
 rêvant dœen découdre
 de questionner Mohamed

Ces extraits donnent une tonalité et permettent au lecteur dœanticiper la nature du texte quœil va rencontrer. La manipulation du menu permet de réagencer ces fragments et de recomposer différemment le texte. Cette première rencontre avec le texte se veut intermédiaire entre la manipulation ludique propre au support iPad et lœimmersion dans une lecture profonde. Des indices donnent au lecteur des amorces ó par le champ lexical des fragments choisis. Dœun point de vue plastique, la police de caractères vient contrebalancer lœesthétique géométrique de lœinterface. La police qui a été choisie pour le texte littéraire est Garamond. Cœest une police courbe avec des empâtements triangulaires, utilisée par les éditeurs Allia (Paris), Actes Sud (Arles) et pour la « Bibliothèque de la Pléiade » (Paris, Gallimard). Elle est dœun registre tout à fait différent de celle du péri-texte (titres, en-tête, chapitrage, indication du narrateur et numéros de pages). Celle-ci était le fruit des recherches graphiques de Tomek Jarolim, et dessine chaque caractère dans une grille de trois pixels de large par sept pixels de haut. Cœest ainsi quœau sein du menu, la fiction et sa structure se manifestent simultanément par deux régimes de textualité.

Les extraits présentés dans les miniatures renvoient au texte de la page et appellent la lecture : dœabord fragmentaire sur le menu, puis profonde dans la page et les suivantes. Simultanément, dans le menu est figuré le tissage hypertexte qui relie les pages entre elles. Depuis le haut de lœécran du menu, quatre fils jaune, vert, rouge et bleu, courent de page en page. Leur ancrage est dynamique et leur tracé sœanime lorsque le lecteur manipule les icônes des pages-écrans. En tirant le menu vers le bas se révèlent les portraits des quatre narrateurs principaux : Sonia en jaune, Amine en vert, Marie en rouge et Lia en bleu. Ce code couleur revient page après page comme indice visuel signifiant le narrateur de chaque page du roman. Lœinterface du menu permet de révéler la structure hypertextuelle du roman. Cette volonté de transparence et de lisibilité nœest pas totale : en effet, aucun indice, dans le menu, ne permet dœanticiper les vingt-trois pages cachées réparties dans le roman.

Revenons sur les choix esthétiques opérés quant au traitement des images et à l'interface. Le noir et blanc et le flou des vidéos opèrent comme unificateur esthétique des documents d'archives, des documents produits pour l'édition et des captations des performances. Ainsi, certaines animations des fins de chapitre ont été réalisées à partir de documents d'archives (fin des chapitres 1 et 5, où l'on voit des images télévisées de la Révolution tunisienne pour le premier et des interventions de Ben Ali pour le second), tandis que d'autres ont été produites pour le projet (fin des chapitres 2, 3, 4, 6, prologue et épilogue). Lors des présentations sous forme de lecture performance, nous avons intégré des captations réalisées lors d'autres performances (pour le passage de la *sebha* en particulier). Le traitement visuel apporté à ces documents d'origines diverses a pour effet de les ramener au même niveau incertain, entre documentaire et fiction, tout en retirant les marquages esthétiques qui permettraient d'en identifier clairement la source (logo d'une chaîne télévisée, écriture spécifique des caméras et éclairage d'un plateau de télévision, grain d'une vidéo tournée à l'aide d'un appareil réflex récent, *etc.*). Un autre effet de cet usage du flou est de traduire visuellement le caractère insaisissable d'une éventuelle résolution du mystère ou de son personnage principal, Mohamed.

Ces deux caractéristiques, le flou et le noir et blanc, sont rattachées au contenu de la fiction. Elles sont contrebalancées par le cadre, l'interface, qui d'une part ménage une place à quatre couleurs vives associées chacune à un personnage, et d'autre part travaille le rapport du contenu à son support au pixel près. En effet, l'icône, fixe (sur la page du menu) ou animée (en fin de chapitres) est placée sous une grille ne laissant apparaître qu'un pixel sur quatre. Cette grille permet de jouer pleinement avec le support de manifestation du roman augmenté, l'écran de l'iPad, et lie intimement le contenu et son support.

Le roman sur iPad nous a permis d'explorer pleinement la mise en forme numérique de notre hyperfiction, et ce avec un outil jouant, par son format, un objet plat et détaché de tout support pendant sa manipulation, au contraire d'un ordinateur ou du mimétisme avec le livre. Nous nous sommes intéressés tout autant à l'anticipation possible des pratiques de lecture par l'hyperlien qu'à leur actualisation dans une situation de réception précise : la lecture sur tablette. Nous nous sommes ensuite penchés sur la question de savoir ce qu'il advenait du texte, des hyperliens et de la perception du temps et de l'espace du récit lorsqu'une hyperfiction, initialement conçue pour un dispositif de lecture privée, se transforme

en une installation participative, proposée au public pour une exploration en temps limité.

Conclusion

En produisant le roman sur iPad, nous ramenions notre hyperfiction, par rapport à l'installation participative et à l'enjeu de spatialisation de 2012, au médium historique qui a vu naître cette forme : l'écran. Les questions liées à l'intégration d'autres types de contenus sont devenues prépondérantes. Comment une application fait-elle livre lorsqu'elle intègre de la vidéo et des contenus sonores (voix) ? Comment faire jouer deux statuts du texte : lu et à lire ? Des expérimentations didactiques, censées aider le jeune lecteur au déchiffrement des mots, ont plaqué la voix sur le texte au moment de sa lecture. Ailleurs, des animations visuelles ou sonores sont glissées au cœur du texte. Aucune de ces solutions n'a été adoptée pour *Conduit d'aération*.

Nous avons souligné plutôt les enjeux de lisibilité de l'interface. Les choix quant à la place donnée aux médiums vidéo et sonore répondaient à une problématique similaire d'enjeu de cohérence formelle du livre. Les vidéos devaient trouver une place qui ne soit pas en rupture ou en contrepoint trop exacerbé vis-à-vis du texte à lire. En somme, il fallait leur donner une place cohérente au sein de l'horizon d'attente du lecteur et éviter de perturber la lecture profonde. C'est ainsi que nous avons placé les vidéos comme autant de scissions dans le volume principal du texte à lire, à chaque fin de chapitre. La rupture dans le fil de lecture jouait un découpage classique du texte et pouvait être anticipée par le lecteur depuis la page du menu.

Le livre papier édité s'inscrit dans une économie (d'offre et de demande, de reproductibilité). Sa lecture s'accompagne d'une certaine transparence de l'énonciation éditoriale, de l'oubli du support matériel au profit d'une recherche d'immersion (en particulier dans les textes de fiction). La lecture sur support numérique pose la question de l'entrée en fiction. Sur un support non dédié, le texte est mis en concurrence avec les autres usages potentiels dudit support. À l'intérieur de l'application, la multiplicité des médiums tend à reproduire ce rapport de concurrence — ou quand bien même l'enjeu annoncé serait souvent celui d'une complémentarité. Des solutions adoptées par certains éditeurs traditionnels portant leur catalogue sur support numérique sont homothétiques, au format pdf ou ePub.

Elles se contentent de limiter le papier. Au contraire, les avant-gardes de la littérature numérique ont le plus souvent adopté des solutions en ligne. De fait, le site Internet permet une large diffusion de ces productions expérimentales.

Notre conception du livre numérique se distingue du livre homothétique autant que du site web au sens classique, à savoir : un support au contenu extensible et dont la forme ouverte (au sens de Umberto Eco) est difficilement circonscriptible par le lecteur. Nous postulons que ce qui fait livre dans le numérique est une forme autoportée, circonscrite, quoique dynamique et parfois non linéaire, et dont l'essence, ainsi que dans le livre papier, n'est pas nécessairement littéraire ni textuelle (nous pensons en particulier aux livres laissant la part belle à l'iconographie). L'éventuel paradoxe du livre numérique se résout dans une complète adéquation entre les particularités du support et un contenu pensé nativement pour celui-ci.

NOTES

¹ Voir : Haute, Lucile, Saemmer, Alexandra, Farge, Odile. « *Conduit d'Aération, Writing and Performing a Narrative Hypertext.* » *Proceedings of Virtual Reality International Conference*, Richir S., Ed., ACM Publications, 2013.

² De janvier à mai 2012, Alexandra Saemmer, Gaétan Darquié, Julien Pénasse, Karen Guillorel, Li Jun Pek et Lucile Haute se sont réunis de façon mensuelle.

³ Le prototype a été présenté au Labo BnF pour l'exposition « Les littératures numériques d'hier à demain » (du 24 septembre au 1^{er} décembre 2013). La lecture privée sur iPad a été mise en scène sous forme de performance-spectacle au Cube ó Centre de Création numérique (Issy-Les-Moulineaux) le 26 septembre 2013 et à la Bergen Public Library (Bergen, Norvège) le 10 décembre 2013, à la médiathèque de Poitiers en juin 2014 et au Centre Culturel de Cerisy-la-Salle en août 2014.

⁴ « L'artiste n'est pas le seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et interprétant ses qualifications profondes et par là, ajoute sa propre contribution au processus créatif. » (Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*, Paris : Flammarion, 1994. p. 204.)

⁵ De novembre 2012 à avril 2013, Alexandra Saemmer (rédaction et scénarisation), Julien Pénasse (rédaction et scénarisation), Lucile Haute (scénarisation), Aurélie Herbet (documentation) et Odile Farge (coordination d'écriture) se sont réunis de façon mensuelle voir bimensuelle.

⁶ La pagination fait référence au roman sur iPad (2013).

⁷ Voir : Saemmer, Alexandra, Haute, Lucile, Herbet Aurélie, Farge Odile. « L'hyperfiction Conduit d'aération : figures de la lecture et de la déambulation. » *Pratiques et usages numériques (Conférences internationales H2PTM)*, Paris : Hermes-Lavoisier, 2013. p.161-174. Et : Saemmer, Alexandra, *Rhétorique du texte numérique. Figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Paris : Presses de l'ENSSIB, 2015.

⁸ Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception* (1990), Paris : Gallimard, 2010.

⁹ Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique* (1976), Liège : Mardaga, 1995.

¹⁰ Au contraire des tablettes Android, les tablettes Apple ne présentent que trois tailles d'écran différents (normal, retina ou mini). Ceci nous a permis de travailler

l'interface graphique au pixel près, avec une certitude quant au résultat proposé à nos lecteurs-expérimentateurs. L'ergonomie et le développement de l'interface ont été réalisés par Tomek Jarolim en openFrameworks, librairie prise en charge par Xcode, l'environnement de programmation Apple.

¹¹ L'adaptation au format ePub a été réalisée par Émeline Brulé en 2014, complétée par Tomek Jarolim en 2015.