
Lecture numérique, entre *faire* et *dire*, la complexité du geste intuitif

Margit MOLNAR

CPST
Université Toulouse Le Mirail

Section 71 Sciences de l'Information et de la Communication

margit.mg@orange.fr

MOTS-CLES :

lire, objet, imprimé, numérique, sémiotique

RESUME :

L'article propose une réflexion sur la problématique du plaisir de lire et son devenir dans le cas de la « lecture numérique ». Traditionnellement, la « valeur lue » se mesure à l'intensité du plaisir en terme émotionnel et à l'enrichissement intellectuel procurés par ce qui peut être dit. Ce plaisir issu de l'effort cognitif peut-il être « menacé, détrôné » par un autre plaisir, celui qui provient de ce qui peut-être fait, souvent de façon intuitive et ludique, dans l'interaction avec l'hypertexte ?

Attiré par la manipulation ludique du support technologique et soumis à la « tentation fatale du clic », l'utilisateur sera-t-il poussé à faire ou sera-t-il retenu par le plaisir du dire pour rester sur la page ? Sinon, dans l'entrelacs de ces deux aspects fondamentaux, motivé par une interaction intuitive et ému par des sensations connues mais renouvelées de manière neuve, il s'ouvre et s'abandonne au plaisir de sentir en mode virtuel ?

INTRODUCTION

Notre contribution fait part d'une réflexion sur la problématique du *plaisir de lire*, dans le cas des belles-lettres, et de son devenir dans le cas de la lecture numérique¹. Traditionnellement, la « valeur lue » se mesure à l'intensité du plaisir en terme émotionnel et à l'enrichissement intellectuel procurés par *ce qui peut être dit*. L'effet de sens est attribué au texte tandis que le rôle de l'objet-livre se met en évidence par ses aspects pragmatiques et affectifs.² Ce plaisir issu principalement de l'effort cognitif peut-il être « menacé, détrôné » par un autre plaisir,

¹ Nous illustrons nos propos avec trois poèmes numériques de Marie Beslile, *Alter ego*, <http://www.scripturae.com/CadresScript.htm>; Annie Abrahams, *I'm alone*, (<http://www.bram.org/alone/>), Christophe Bruno, *Epiphanies*, www.iterature.com/epiphanies/

² Quant à la fonction discursive du support, nous renvoyons à notre mémoire de M2, *L'objet-livre et ses espaces, observations sémiotiques dans la lecture d'un album pour enfant*, 2010, UTM, Toulouse

celui qui provient de *ce qui peut être fait*, souvent de façon intuitive et ludique, dans l'interaction avec l'hypertexte ?

Pour nous, d'abord, il s'agit d'examiner ce qui est entendu par « lecture », l'activité interprétative par excellence, et comment, dans quelles conditions elle génère du plaisir et quel genre de plaisir. Ensuite, au reflet de nos hypothèses, nous chercherons à vérifier les conditions de ce type de lecture dans le cas du numérique.

Pratiques de lecture

1.1 Du côté intelligible de l'écrit

En partant des contes de Shéhérazade, à travers les livres lus par Don Quichotte, par Emma Bovary ou appris par cœur comme dans *Fahrenheit 451*, jusqu'à la *Bibliothérapie* promue par Marc-Alain Ouaknin³, c'est toujours l'effet du *story* et la force de la « lettre » qui sont évalués, valorisés, sauvés. Sans vouloir nous référer à la multitude d'exemples, nous en citons deux. Le premier est de Proust.

« Ce qu'il faut donc, c'est une intervention qui, tout en venant d'un autre, se produise au fond de nous-mêmes, c'est bien l'impulsion d'un autre esprit, mais reçue au sein de la solitude. Or nous avons vu que c'était précisément là la définition de la lecture, et qu'à la lecture seule elle convenait. La seule discipline qui puisse exercer une influence favorable sur de tels esprits [semblables à des malades], c'est donc, la lecture : ce qu'il fallait démontrer, comme disent les géomètres. » (Proust, 1907 : en ligne)

Proust souligne l'intersubjectivité sans préciser comment l'influence se produit à travers les mots. Nous, lecteurs, nous savons, plus exactement, nous sentons que l'écrivain, praticien du langage, nous met en situation d'éprouver cette intersubjectivité, par exemple, avec la description de la scène de sa fameuse madeleine.

La deuxième citation est de Greimas.

« Car enfin, l'efficacité suprême de l'objet littéraire – ou plus généralement esthétique -, sa conjonction assumée par le sujet, n'est-elle pas dans sa dissolution, dans le passage obligé par la mort du lecteur-spectateur ? Mort ou vie extatique, peu importe, n'est-ce pas l'esthesis rêvée ? » (Greimas, 1987 : 67) Greimas parle du lecteur « happé » par l'objet de son activité et conclut que la dissolution de celui-ci marque la transformation fondamentale de la relation entre sujet et objet qui établit un nouvel « état des choses ».

³ OUAKNIN, M-A., 1994, *Bibliothérapie : Lire, c'est guérir*, Seuil, Paris.

Qu'est-ce qui provoque cette dissolution ?

La figurativité verbalement descriptive n'est pas au service de l'alternance action-description mais « elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entre-ouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. Les humeurs du sujet retrouvent alors l'immanence du sensible. »

C'est par le biais de la matérialité longuement décrite, explicitée que l'effet « sensoriel » se produit auprès du lecteur en suscitant des souvenirs d'origine « sensorielle » chez celui-ci. Si la retrouvaille est susceptible de se réaliser, c'est donc grâce aux passages descriptifs. Le lecteur y est pris dans une sorte d'arrêt sur image qui lui permet en même temps que son regard passe, repasse sur les figures, qu'il s'imprègne, qu'il sente et ressente l'éternité sensible des détails décrits. Finalement, le lecteur est absorbé par un mélange étrange entre l'atmosphère de l'univers lu et ses propres réminiscences.

C'est comme s'il savourait la madeleine face à Proust, mais pas à Combray, plutôt quelque part dans un lieu de sa propre mémoire. Ainsi, le texte descriptif arrête également le temps, voire, il évoque des fragments de passé sur un fond de contemplation hors du temps réel. C'est bien l'ambiguïté - nommée *imperfection* par Greimas -, que cette réception accomplit. Dans les langues possédant « l'imparfait » - qui n'est autre qu'un présent dans le passé -, cette *imperfection* d'un acte non achevé peut être grammaticalement confirmée, soutenue et exprimée. Donc, un acte de présent non achevé, un présent imparfait.

C'est à travers le surgissement et l'activation de certaines bribes de sa mémoire que le lecteur redonne la vie tant au texte qu'à sa propre mémoire. Son corps catalyseur est l'interface sensible et vivante entre ces deux univers virtuels, celle du texte et celle de sa mémoire.

Quelles sont les conditions pour que le lecteur soit « bien disposé » et capable de réaliser cette performance ? Quelles compétences doit-il avoir ?

Sans prétendre de pouvoir analyser à fond ces facteurs, nous en remarquons deux : l'attention et le temps. Tous les deux sont nécessaires pour créer un effet de « parenthèse » contemplative. A nos yeux, il ne s'agit pas d'un événement fulgurant, de type « guizzo » mais plutôt d'un état absorbé. Ce temps suppose la pérennité de l'objet de lecture qui semble nécessaire pour que l'attention puisse se fixer plus aisément sur l'écrit.

Pour Husserl, le plaisir est une attitude, le sentiment pour un sujet d'être présent à l'objet, de l'apprécier, d'y attacher de la valeur. Or, cette co-présence du sujet et de l'objet fait intervenir justement la dimension durative et corporelle du plaisir dans un espace commun.

Lors de la lecture du livre imprimé, les conditions semblent répondre aux exigences d'une qualité suffisante pour satisfaire l'attente intellectuelle du lecteur tout en lui réservant la surprise d'un plaisir esthétique.

1.2. Côté sensible de la lecture

L'histoire de la lecture, pratique reliant l'objet et l'homme, s'intéresse au livre soit en tant qu'objet de l'art plastique, soit en tant que vecteur d'une pratique sociale mais elle semble négliger la réception de l'œuvre sous l'angle de la phénoménologie de sa perception. Ce qui reviendrait à dire que *lire*, du point de vue sensoriel et corporel, n'est rien d'autre que « tourner des pages ».

En correspondance avec la constitution sémio-pragmatique du livre, à savoir, co-énonciation de deux continuums, du support et de l'écrit⁴, nous envisageons la lecture comme une *pratique* complexe de deux gestes simultanés : geste corporel et geste mental⁵.

Notre hypothèse est que l'impact de ces deux « mouvements » en interaction varie en proportion et en fonction de l'objet lu. Ainsi, certains donnent plus à *faire* que d'autres.

« Les propriétés spécifiques, les dispositifs matériels, techniques ou culturels qui commandent la production d'un livre ou sa réception, d'un CD-Rom, d'un film, restent différents parce qu'ils relèvent de modes de perception, d'habitudes culturelles, de techniques de connaissances différents. L'œuvre n'est jamais la même lorsqu'elle est inscrite dans des formes distinctes. A chaque fois, elle porte une signification autre. [...] je crois qu'il faut développer une réflexion inverse, en remontant des formes à ce qu'elles transmettent, tout en s'attachant à la diversité des significations d'un "même" texte lorsque changent ses modalités de diffusion. » (Chartier, 1997 : 71-76)

Les considérations de Roger Chartier désignent parfaitement notre propos. La problématique du corps du texte vise à la « valeur ajoutée » par le support qui entraîne un changement de sens. « Sens » dans tous les sens du terme : ceux qui sont ressentis par nos organes sensoriels et celui que nous nous faisons intellectuellement d'après l'interprétation du texte et d'autres modalités d'expression présentes dans l'œuvre. C'est pour cette raison que la réception de l'œuvre est envisagée à travers ce corps matériel qui la transmet, la rend percevable et ainsi, notre attention se porte sur l'effet significatif des perceptions physiques.

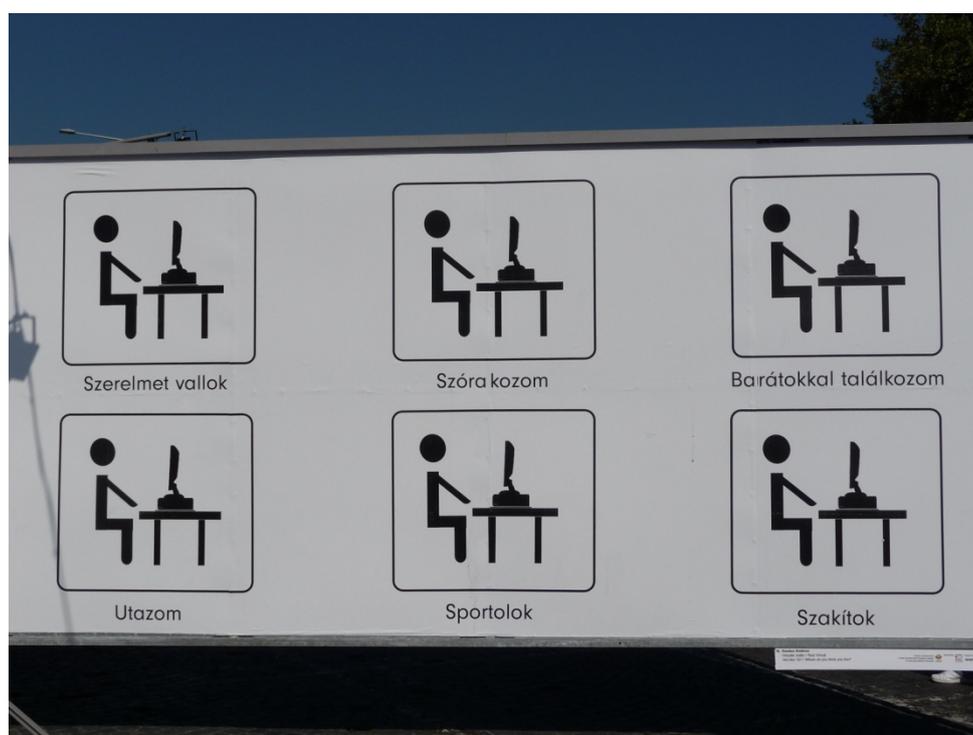
⁴ ZINNA, A., 2004, *Le interfaccie degli oggetti di scrittura. Una teoria del linguaggio e ipertesti*, Meltemi, Rome.

⁵ Notre Mémoire de M2, *L'objet-livre et ses espaces, observations sémiotiques dans la lecture d'un album pour enfants*, 2009, UTM, Toulouse.

1.3. Le support technologique

Dans le cas du livre imprimé, le texte fait corps avec son support sur lequel il est imprimé, il s'identifie à celui-ci. Le texte numérique change de « corps » chaque fois où il apparaît sur l'écran d'un autre objet : ordinateur, iPod, téléphone portable ou autres. En même temps, le même objet permet d'accéder à une quantité infinie de textes disponibles en ligne et/ou stockés sur une mémoire électronique. Le contact ne s'établit pas « directement » avec le texte mais avec l'objet technologique qui permet d'accéder à sa version numérique. Ainsi la variété des informations sensorielles directes se réfère à l'objet qui est, pour ainsi, détaché du contenu textuel.

A nos yeux, ce détachement de l'objet-support et de l'écrit joue un rôle primordial dans la réception du texte et donc dans la pratique de lecture et dans le rapport à cette pratique en général car les qualités sensorielles propres à chaque livre imprimé, dans le cas de la lecture numérique sont éliminées, sinon uniformisées au goût de l'objet technologique utilisé.



Uniformité analogique (*faire*) et polysémie numérique (*dire*)⁶

⁶ Ce panneau représente l'uniformité gestuelle de l'internaute en train de pratiquer des activités variées : déclarer son amour, s'amuser, rencontrer ses amis, voyager, faire du sport, rompre sa relation. Photo prise à l'exposition ARC, 2008, Budapest.

C'est ainsi que l'objet « esthétique-technologique » se trouve au cœur de nos préoccupations. Au-delà de la fonction transversale « lecture-écriture », cet objet se caractérise par la multiplication des fonctionnalités – dont beaucoup, d'ailleurs, ne sont jamais utilisées – qui signifie, en même temps, son uniformisation puisque le même objet est capable de tout faire. De plus, ces objets sont de plus en plus petits, à l'ergonomie personnalisable et à la manipulation intuitive. La frontière entre objet et usager semble s'effacer, tant physiquement que cognitivement. Nous le constatons très clairement avec l'écran tactile et la projection du corps et de ses mouvements via des avatars.

« Plaisir de la maîtrise facile, de la légèreté et de la douceur des manipulation (certains parlent même de la sensualité), de la vitesse des fonctions mais aussi de la beauté des images et des graphismes. [...] Ces objets deviennent de plus en plus "esthétiquement satisfaisants" et ancrent la dimension cognitive dans une réalité émotionnelle. » C'est ainsi que l'objet esthétique-technologique déploie son extraordinaire emprise de l'outil complet et miniature. « C'est finalement tout simplement la perfection qui nous est proposée. Ou en tout cas, une certaine définition de la perfection. » (Enlart, Charbonnier, 2010 : 101)

estiment Sandra Enlart et Olivier Charbonnier dans leur ouvrage, intitulé *Faut-il encore apprendre ?*

Au-delà de la manipulation sensori-motrice de l'objet-support en soi, l'accès au texte n'est pas encore assuré. Autrement dit, à travers le geste manuel dirigé par « le corps plastique-métallique », le texte ne devient accessible qu'une fois un niveau supplémentaire de « support-cadre » sera franchi. Ce niveau-là correspond à la lecture et à la manipulation des commandes logicielles programmées et apparues sur l'interface visuelle de l'écran.⁷

Ainsi, affiché sur l'écran, l'écrit même devient « machine » puisque cette dernière requiert une intervention par le biais des commandes logicielles. Ce texte écrit et « doué » est l'hypertexte et il relève d'une logique d'objet, d'où le concept *objet-écriture*⁸. A la suite de l'introduction de ce niveau et comme nous venons de voir avec la disparation de l'unité du support-écrit, la lecture comme geste mental semble également changer ...

Remarquons que l'appellation « lecteur » hésite et cède à celle « usager » qui explicite parfaitement ce rapport à l'objet.

⁷ Notons au passage que l'interaction homme-machine évolue avec une vitesse de grande V, se réalise également par commande vocale ou manuelle à distance.

⁸ ZINNA, 2004, *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Una teoria del linguaggio e ipertesti*, Meltemi, Rome.

C'est ainsi que lors de la manipulation du texte numérique, le geste « tourner la page » se transforme, en s'adaptant au nouveau support technologique, en geste « cliquer, toucher, effleurer, glisser, appuyer, etc. ». Ces gestes semblent venir « naturellement » et pour ainsi dire, de façon intuitive d'après les propositions graphiques, iconiques ou sonores programmées, elles-mêmes exécutables par l'intermédiaire des périphériques ou directement par voie tactile sur l'écran.

2. Textes numériques

Couramment, on reconnaît trois caractéristiques du texte numériques : interactivité, multilinéarité, syncrétisme. Il nous semble pourtant que chacune de celles-ci soit bien observable dans l'imprimé.

Quant à l'interactivité, pensons à la manipulation du support toujours dépendant de l'articulation de la topographie textuelle avec l'architecture matérielle, par exemple, dans les premiers livres animés du XVI^e siècle.

Quant à la multilinéarité, citons les gloses apparues dès les incunables et quant au syncrétisme, au-delà de la présence de l'image à côté du texte, la matérialité du support s'impose à une perception globale, sensorielle.

Et en ce qui concerne le syncrétisme, la présence de l'animation et de l'image suffit pour témoigner de la multimodalité de l'expression au sein du livre imprimé.

Cependant et justement parce que la différenciation justifiée par ces trois caractéristiques ne nous satisfait pas, nous tournons notre regard vers une autre qui nous semble un trait réellement distinctif. Il s'agit de la virtualité, caractéristique la plus pertinente qui soit spécifique à l'univers numérique. Celle-ci représente une qualité inhérente à la « substance » électronique qui « contamine » naturellement, par sa nature même, tout ce qui entre dans le mode dématérialisé. Cette nature offre la capacité d'apparaître sous une forme pixelisée et de disparaître devant nos yeux sans cesser d'exister pour autant dans un espace qui est inaccessible à notre perception sensorielle fondée sur un monde analogique.

Alors, il nous semble que la réception d'une image, d'un texte numérique sera inconditionnellement happée par l'abstraction méta-discursive et par l'intuition du paradoxe du vrai/faux, être/paraître, matériel/immatériel. Respectivement, ces phénomènes affectent la lecture tant de son côté cognitif que de son côté sensible ainsi que le traitement de ces données au niveau de notre mémoire.

Du moment où l'image-texte s'affiche sur un écran, nous venons de dire, sa stabilité est éphémère, autant dire qu'elle n'est plus une image fixe mais une image amovible, interactive qui ne signifie toujours pas « animée ». Le premier cas indique une mobilité⁹ intentionnellement produite par l'utilisateur tandis que le deuxième correspond à une mobilité intrinsèque du texte, à son caractère cinétique qui le rend « déroulant » tel, un film.

2.1. Le texte à faire

La poésie numérique valorise les deux fonctionnalités. Marie Bésille dans son œuvre *Alter Ego* (<http://www.scripturae.com/CadresScript.htm>) fait appel au mouvement « automatique », c'est-à-dire programmés par l'auteur-programmeur-même et dans lesquels le lecteur-utilisateur ne peut nullement intervenir. L'œuvre intègre également dans son projet artistique et dans sa propre réalisation des « commandes » que l'utilisateur est invité à actionner.

À la faveur du glissement du curseur sous les mots, l'« autre », à la fois dissemblable et semblable, surgit à l'écran. Ainsi s'instaure, sur un mode analogique, un dialogue entre deux êtres littéraires, les fondant en un seul texte où s'exhibe l'essence même de la figure :
le double.

Alter ego est en fait constitué de deux phrases complètes et autonomes superposées l'une à l'autre, chaque mot affiché cachant et révélant tour à tour son « jumeau ». Au total, seize mots ou groupes de mots sont soumis au mouvement et produisent dix-sept parcours de lecture différents.

Consigne incluse dans la page-fenêtre du poème

Sans ce faire, le texte reste « inanimé », c'est-à-dire, il ne se déploie pas, il ne « se laisse » pas lire, ce qui fait échouer le projet artistique.

La consigne sert de mode d'emploi pour la lecture du poème en précisant ce qu'il faut faire pour qu'il soit réalisé selon le projet de l'auteur. Ensuite, elle explique son fonctionnement, c'est-à-dire, elle explicite également le sens de la manipulation que le lecteur-utilisateur est invité à exécuter. C'est une consigne qui concerne aussi bien le côté faire de l'expression que son

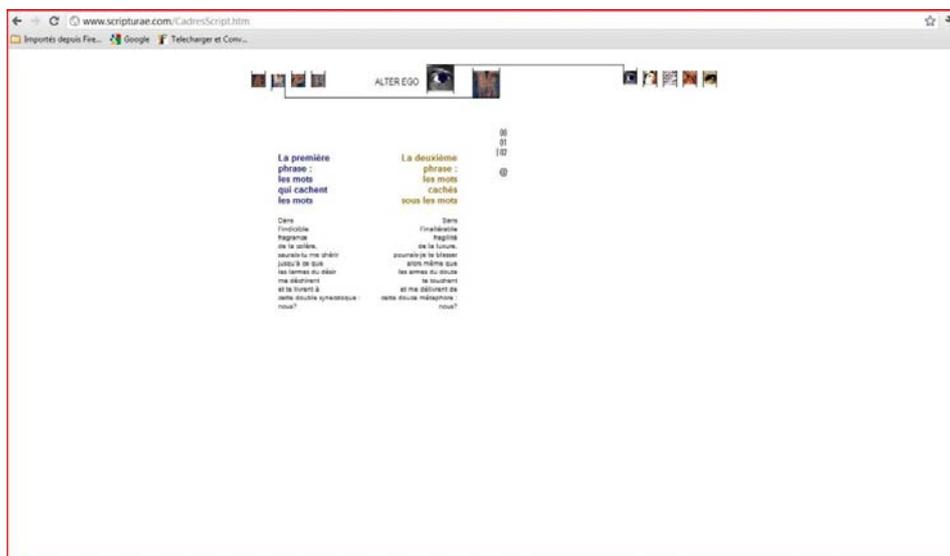
⁹ Il faut préciser que c'est une illusion de mobilité car « les porteurs » du texte, les pixels semblent demeurer sur l'écran. C'est à la suite de leur excitation électrique que leur « corps » (plasma, cristaux liquides, etc.) changent d'apparence chromatique mais pas de place.

côté intelligible sans révéler davantage du plan du contenu que le titre permet déjà de deviner : Alter Ego. Les mots « double » et « jumeau » reconferme ce sujet.

En lisant ce poème, le plaisir de lire se procure-t-il uniquement de l'interprétation du texte ?



Révélation des deux versions affichées en face à face



Aperçu de l'écran avec les deux versions en face à face

Il semble que l'émerveillement vient de l'ingéniosité technologique qui permet de le « réaliser », certes, selon une consigne dont l'utilisateur prend connaissance avant la rencontre avec le poème. Mais il est bien possible qu'il découvre ce « procès » tout seul, de façon intuitive, en faisant glisser le curseur sur le texte et en expérimentant diverses commandes. La finesse poétique de cette œuvre consiste à offrir une parfaite harmonie entre « faire et dire »,

dans la mesure où le titre, *Alter ego*, ainsi que la composition en parties reflétées, expriment ce que les gestes doivent exécuter afin que « l'ego » trouve son « altérité » invisible. Les mots superposés ne peuvent jamais apparaître en simultanément, uniquement l'un à la place de l'autre. L'auteur, ayant « pitié » du lecteur, dévoile ses textes sur une troisième fenêtre à ouvrir.

2.2. Le texte fait

Le texte cinétique n'a pas besoin d'un lancement autre de la part du lecteur que la mise en connexion. C'est le modèle de l'œuvre d'Annie Abrahams, *I'm alone*, (<http://www.bram.org/alone/>) qui une fois apparue sur l'écran, se lance et ne s'arrête plus, tourne en boucle tant que le lecteur ne le ferme pas définitivement. Ce poème se déroule sur plusieurs écrans en même temps. Une série de répliques à typographie variée se déploie ligne par ligne au milieu de la fenêtre de fond. Simultanément et instantanément, apparaît une petite fenêtre avec une réplique. A un seul moment, deux petites fenêtres font leur apparition et dans l'une d'entre elles, le texte change. Le lecteur ne peut intervenir ni dans l'apparition des fenêtres, ni dans le déroulement des répliques. En revanche, il peut fermer la petite fenêtre dès son apparition. Cette fermeture ne produit aucune influence ni sur le déroulement programmé des répliques ni sur l'apparition des nouvelles fenêtres. De quelque sorte, le lecteur-usager ne peut pas provoquer « la parole », il ne peut que la faire taire.



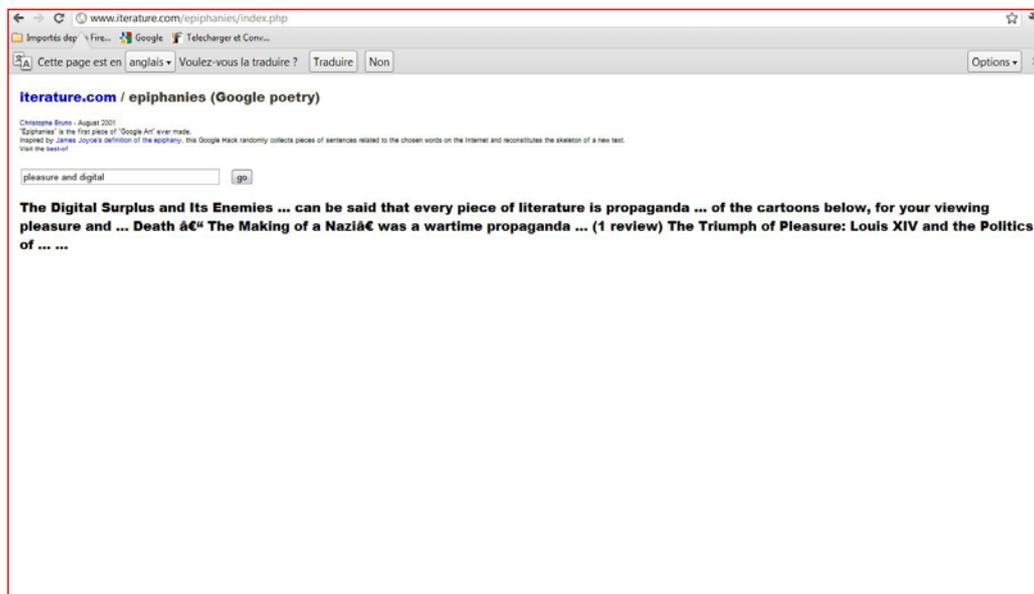
Aperçu d'écran avec une petite fenêtre

L'interactivité « bancale » qui est mise en œuvre ici, peut être interprétée comme l'énoncé en acte et réalise le texte « alone ». D'habitude, comme le remarque Zinna « *le lecteur d'un*

hypertexte peut choisir entre les parcours de lecture qui sont disponible comme autant d'alternatives prédisposées par l'auteur (...) qui a produit l'ensemble du dispositif, autrement dit, le texte potentiel capable de générer chaque occurrence qui sera réalisé par le lecteur. » (Zinna, 2011 : en ligne) en sachant que dans certaines œuvres cette instance prédisposant est le « coup aléatoire » produit par l'ordinateur. Si dans le cas du livre imprimé, nous admettons que le texte est mort sans le lecteur, dans le cas de l'hypertexte, il n'est même pas encore né sans l'utilisateur qui, tout d'abord, doit le faire apparaître sur l'écran.

2.3. Le texte se fait

Nous nous rendons également compte que ce type de « création » dissout les frontières entre écriture et lecture. L'instant de la génération de l'écriture coïncide avec l'instant de la lecture en tant qu'acte énonciatif. Du moment où la sélection des mots qui s'affichent sur l'écran est du fait aléatoire de la machine, une instance énonciatrice supplémentaire s'introduit entre le créateur et l'utilisateur du dispositif qui n'est autre que l'ordinateur. D'où il faut reconnaître l'effet proprement magique de la lecture d'hypertexte. A ce titre nous présentons l'exemple de *Epiphanie Google poetry* comme le définit l'auteur, Christophe Bruno, son oeuvre. www.iterature.com/epiphanies/



Il suffit de taper un seul mot, au minimum, dans le moteur de recherche *Google* qui répond immédiatement, en faisant apparaître, lettres par lettres, un texte qui s'écrit « tout seul » sous

les yeux de l'utilisateur-créateur. Le programme fait croire que le texte apparaissant est une suite ou une réaction à ce que celui-ci a proposé. En réalité, il n'est pas possible de savoir selon quels critères les mots sont choisis et se succèdent.

D'après ces exemples, comment le processus de lire, geste corporel et cognitif, s'adapte au texte sur écran ?

2.4. Le fait discursif – l'effet de sens

Il s'avère que l'hypertexte nous confronte à une interaction méta-discursive dans laquelle le *faire* s'intègre dans le *dire*. Ce qui nous interroge sur sa valeur discursive dans la mesure où le *faire* sans être verbalement explicité peut avoir une chance d'être « intellectuellement reçu » au-delà d'être physiquement réalisé. Si Greimas avait pris position contre la spécificité des langages en faveur de l'unité du discours, il a défendu la dominance du verbal. Aujourd'hui, il est difficile de ne pas reconnaître la spécificité du plan de l'expression à avoir également une fonction discursive qui « saute aux yeux » en particulier dans le cas des textes à visée esthétique. Mais bien plus près des pratiques traditionnelles, la valeur fonctionnelle d'une mise en page pas à prouver. L'effet structurant de celle-ci est un atout tant pour celui qui crée que pour celui qui le reçoit. L'éclatement de la ligne, geste révolutionnaire de Mallarmé avec *Un coup de dé n'abolira jamais le hasard*, annonce l'avènement d'une autre forme de structure, d'une multitude de connexions possibles entre des éléments d'une immense constellation. Ensuite, le *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau a poussé encore plus loin cet éclatement en affectant l'unité matérielle de la page. Cependant, la possibilité de combiner, de mettre en lien, de varier les connexions exprime la multilinéarité inhérente à l'hypertexte et se produit grâce à son interactivité technologique, donc par un geste tout à fait pragmatique.

Tout ceci nous amène à nous poser quelques questions. L'utilisateur se rend-il compte de ce qu'il fait ? Est-il important de ce qu'il s'en rende compte ? Dans quelle mesure la prise de conscience aurait-elle une pertinence dans sa pratique de lecture ? Serait-elle d'un facteur de son plaisir de lire ?

3. Le plaisir de lire numérique

Dans les trois textes présentés, la lecture s'épanouit, sans équivoque, par le processus de *faire*. Cette animation textuelle met en évidence l'aspect expérientiel du plaisir qui, d'une part, renforce le côté séquentiel de la réception. D'autre part, la dimension cinétique avec et/ou sans intervention du lecteur, ajoute un é/mouvement au plaisir intellectuel procuré par le texte. Dans les deux cas, il s'agit d'un fait de l'inattendu, source de l'émotion, surgi de l'expérience interactive qui fonde la valeur thymique de ce type de lecture. Aussi, la valeur est appréhendée dans une perspective dynamique – évoluant entre instances cognitives, factuelles – et dans une dimension globale de l'expérience de l'utilisateur.

En admettant que ce type de réception « active » et/ou « dynamique » instaure une présence par le *faire*, ici et maintenant, nous devons remarquer qu'elle se détache du temps *imparfait* de la contemplation d'une description et s'oriente davantage vers une performance achevée, bien que facilement reconductible.

Ces observations nous amènent à discerner deux conceptions de plaisir : *plaisir d'être* – face à l'imprimé et *plaisir de faire* – face au numérique.

Revenons à nos questionnements de départ. A la lecture d'un document numérique, ce seraient les qualités textuelles, littéraires de l'ordre du *dire* qui captivent le lecteur-utilisateur à la quête de « l'esthésie rêvée » ou il serait davantage accaparé par la manipulation du texte, manipulation sous-jacente aux propriétés intrinsèques à la « substance numérique » ?

Bien que réponse catégorique n'y soit pas donnée, nous avons dégagé deux approches du plaisir de lire.

Nous nous permettons de conclure sur l'importance accordée au langage dans l'expérience sensible éprouvée lors de la lecture d'un texte littéraire. A ce propos, nous citons Eric Landowski.

« Certes le langage ne produit pas à lui seul des miracles, mais le simple fait de (se) dire (à soi-même ou entre soi) l'expérience sensible qu'on est en train de vivre, et par là de la rendre à la fois intelligible à soi-même et plus communicable à l'autre, cela, sans doute, est dans beaucoup de cas la meilleure manière de s'y rendre plus sensible. [...] Dans tous les cas, l'aller et retour qu'implique le processus réflexif – débrayage suivie de réembrayage – par rapport à l'éprouvé ne peut pas ne pas aboutir à renforcer le degré de présence du sujet à sa propre expérience, et par là à accroître la puissance des effets sensibles – plaisir mais aussi, éventuellement, douleur – qui s'en dégagent. En ce sens, s'il est vrai que la jouissance peut se passer de discours, c'est bien, en revanche, au point de rencontre entre sensation et signification, entre esthésie et sociabilité, et là seulement qu'elle trouve son épanouissement. » (Landowski, 2004 : 225)

Lorsque le futur du livre est directement relié à l'évolution technologique et en même temps, il est détaché du futur du texte, plus largement du langage, il semble que le côté physique du rapport signifiant au livre et à la lecture est totalement ignoré.

Ce qui veut dire que l'on fait impasse sur le rôle sémiotique de l'articulation des deux plans du langage.

Par ce parti pris subjectif, nous souhaitons souligner qu'au lieu de valider la dominance de l'un sur l'autre, le *dire* sur le *faire*, ou vice versa, il s'agit de concevoir la perception de l'articulation du *dire* et *faire*. Cette complexité difficile à exprimer semble se révéler par le geste intuitif et par la réception de l'ordre du *sentir*. Attiré par la manipulation ludique du support et/ou soumis à la « tentation fatale du clic »¹⁰, l'utilisateur sera-t-il poussé à *faire* ou sera-t-il retenu par le plaisir du *dire* pour rester sur la page ? Sinon, promu, au-delà par ces deux aspects fondamentaux, par une interaction intuitive et ému par des sensations connues mais renouvelées de manière neuve, il s'ouvre et s'abandonne au plaisir de *sentir* en mode virtuel...

Bibliographie

CHARTIER Roger

1997, *Le livre en révolution*, Textuel, Paris, pp 71-76.

ENLART Sandra, CHARBONNIER Olivier

2010, *Faut-il encore apprendre ?*, coll. Tendances psy, Paris, Dunod.

FRAGNE Pierre-Henry

2010, *Stéphane Mallarmé. De la lettre au livre. Choix de textes, introduction et commentaires*. Le mot et le reste, Marseille.

GREIMAS Algirdas Julien

1987, *de l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgeux, p. 67.

LANDOWSKI Eric

2004, *Passions sans nom*, PUF, Paris, p.225.

PROUST Marcel

1906, *Sur la lecture* est un extrait de la préface que Proust a écrite pour une traduction des *Trésors des Rois (Sésame et les Lys)*, de John Ruskin, publié en 1906 aux éditions du Mercure de France. Source : [http://agora.qc.ca/Documents/Lecture--Sur la lecture par Marcel Proust](http://agora.qc.ca/Documents/Lecture--Sur_la_lecture_par_Marcel_Proust)

ZINNA Alessandro

2011a, *L'écriture hypertextuelle : le cadre et les fragments*, en ligne : www.afssemio.com/afs/category/semio_2010/

2004b, *Le interfacce degli oggetti di scrittura. Una teoria del linguaggio e ipertesti*, Meltemi, Rome.

¹⁰ Expression empruntée à Alexandra Saemmer, dans son article « Le texte résiste-t-il à l'hypermédia ? » in *Communication & langage*, N° 155 -mars 2008, Armand Colin, Paris.