



Texture de la page numérique

Anouk Cohen

réel | virtuel

1 Textures du numérique. Février 2010

En quoi consiste la confection d'un livre sinon en un parcours que suit l'ouvrage en traversant une série d'étapes mobilisant différents acteurs qui, chacun à sa place et dans son rôle, le façonne jusqu'à lui donner une forme finale. Ce circuit part de l'auteur qui écrit son manuscrit et le porte à un éditeur qui y apporte des modifications et décide de sa forme achevée : format, présentation des chapitres, forme des lettres, couverture et quatrième de couverture etc. Par la suite, l'éditeur confiera le texte à un imprimeur chargé d'en faire un livre. Une fois l'objet fabriqué, l'éditeur s'emploiera à l'accompagner au cœur de la société, en le distribuant dans les différents points de vente et en en assurant la promotion, parfois limitée, pour qu'il atteigne son public. De fait, l'éditeur tient une place essentielle dans la confection et la commercialisation du livre, rôle qu'il ne saurait pleinement jouer sans la médiation d'autres acteurs qui remplissent une fonction singulière et indispensable au sein de la chaîne de fabrication de l'ouvrage. Porter attention aux étapes de la genèse d'un livre, de l'auteur jusqu'au lecteur et du lecteur jusqu'au livre, conduit à l'envisager en tant que chaîne de coopération et processus de création collective, négociable à chaque stade : l'écriture, la composition, l'impression et la diffusion.

L'étape étudiée dans le cadre de cet article se place entre l'éditeur et l'imprimeur : la PAO (publication assistée par ordinateur). Elle désigne l'ensemble des procédés informatiques (micro-ordinateur, logiciels, périphériques d'acquisition et d'écriture) permettant de fabriquer des documents destinés à l'impression. Encore appelée typographie (terme qui désigne la manière dont un texte est imprimé – le type des caractères, la mise en page, etc.), ou composition (qui définit la façon dont une œuvre, en l'occurrence le livre, est composée) cette étape consiste à préparer la mise en page du manuscrit c'est-à-dire à structurer le corps du texte de façon à rendre sa lecture lisible et accessible et à lui appliquer une architecture propre au livre. Mais de quelle(s) manière(s) s'effectue le passage d'un format à un autre, du texte au livre et du virtuel au réel ? Comment, par le biais de la numérisation, le texte subit-il une série de transformations visant à lui appliquer l'architecture d'un livre ?

Ces différentes interrogations se posent dans un contexte précis : celui du Maroc urbain contemporain, à un moment où les pratiques du livre, de la lecture et de l'écriture sont en train d'être redéfinies. La montée croissante de l'alphabétisation a favorisé l'accès au livre dont la commercialisation est de plus en plus prisée par les éditeurs qui s'efforcent de le rendre attractif en ayant recours à différents procédés stylistiques à partir desquels s'élabore une esthétique populaire du livre. La fonctionnalité du texte est devenue un critère essentiel censé répondre à la demande de nouvelles catégories de lecteurs, apparues avec les universités, souhaitant lire et étudier des livres corrects et lisibles. D'où les efforts fournis par les éditeurs pour améliorer sans cesse la qualité du texte et en faciliter la lecture. Il est aisé d'observer qu'au fil des dernières années, le livre a changé de forme, de format et de mise en page. Cette évolution est allée de pair avec l'introduction récente de nouvelles technologies qui a eu des incidences directes sur le processus de fabrication du livre. Loin d'être achevé, ou plutôt en train d'être réalisé, le passage d'un support à un autre – du numérique au réel – comporte encore quelques lacunes que nous tenterons de décrire.

Ainsi, cette analyse ethnologique¹ étudie les renouvellements de la présentation typographique en tentant de saisir les usages selon lesquels, au Maroc, on infographie un texte pour qu'il devienne livre, ou comment, lors de la phase de composition, un document change de matérialité en se voyant attribuer une nouvelle structure obtenue à partir de la réorganisation d'une substance numérique. L'étude de ce passage – du réel au numérique (de la page manuscrite à la page numérisée) et du numérique au réel (du texte informatique au livre) – sera placée au centre de notre réflexion afin, dans un premier temps, de saisir dans quelle mesure et selon quelles pratiques il devient *en lui-même* un langage de présentation reposant sur l'arrangement d'éléments numériques (caractères, espaces, pixels). Ce volet de l'étude nous permettra, dans un second temps, de comprendre comment le compositeur lie les caractères du texte et lui attribue une texture particulière en en tissant la toile pixélisée. Nous observerons les pratiques qui conduisent à la fabrication d'une « chair » numérique permettant, selon la formulation de Merleau-Ponty², l'entrelacement sensible entre le corps matériel (le texte devenu livre) et le monde extérieur (les lecteurs). Enfin, dans un dernier temps, nous verrons que, pour répondre à la tâche qui lui incombe, le compositeur n'agit pas seul : il doit tenir compte du caractère. Comme l'écrivain manipule la langue en se soumettant aux lois qui la gouvernent, le compositeur doit obéir à la nature de la lettre. Ainsi,

¹ Cette analyse s'appuie sur une enquête ethnographique fondée sur l'observation participante et la réalisation d'entretiens avec des acteurs impliqués à différents niveaux dans la fabrication du livre – auteurs, éditeurs, compositeurs, maquettistes et imprimeurs – donnant à voir divers aspects de la composition du texte numérique en fonction du rôle qu'ils y jouent. L'étude a été menée lors d'un séjour réalisé au Maroc (2006-2008) dans le cadre d'une thèse d'ethnologie relative aux pratiques du livre, de lecture et de l'écriture à Casablanca et à Rabat.

² M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964), texte établi par C. Lefort, Paris, éd. Gallimard, 1979.

dans un troisième temps, nous interrogerons l'autorité qu'exerce le caractère numérique par le biais de différentes questions : comment le compositeur procède-t-il à la gestion des lettres qui, au moment de l'importation du manuscrit sur ordinateur, prolifèrent sur l'écran et impliquent une mise en ensemble cohérente et signifiante ? Comment les caractères imposent-ils au compositeur d'avoir recours à des pratiques particulières selon leur manière d'être et d'agir ? Autant de réflexions que cet article se propose de mener.

Un langage de présentation

Décrire les pratiques de composition typographique permet de saisir que la mise en page, de sa forme la plus simple à la plus élaborée, consiste à organiser les caractères constitutifs de mots, eux-mêmes partis de phrases formant des paragraphes, puis des chapitres et des parties. La PAO représente ainsi un dispositif de gestion des caractères que le compositeur tente tantôt de regrouper, tantôt de diviser, en tout cas de manipuler pour rendre visible la trame du texte : le raisonnement, dans le cas d'un essai ou d'un ouvrage scientifique, le déroulement d'une scène ou d'une situation, pour un ouvrage de fiction. On sait à quel point il est difficile de lire un document dont la forme reprend celle d'un bloc dénué de bornes établissant des distinctions entre des mots, des phrases, des paragraphes, des chapitres, des parties : autant de césures qui rendent le texte intelligible.

Ainsi, la mise en page contribuerait à matérialiser la pensée en lui donnant une forme physique. De ce point de vue, elle constitue une structure de repérage qui présente une double pédagogie du sens et de la vue qu'emploient à différents degrés tous les textes. C'est déjà le cas lorsque l'écrivain crache le texte sur la feuille ou la page informatique en cherchant à en faire apparaître la structure, ses étapes et ses points forts, *via* des sauts de phrases, des retours à la ligne, l'usage d'alinéas, d'espaces, de ponctuations ou encore de variantes (les caractères peuvent être minuscules ou majuscules, romains ou italiques, plus ou moins épais). Quant au compositeur, il est chargé d'affiner la composition du document, en en réorganisant le fond. Dans un premier temps, il redéfinit les dimensions du texte, des paragraphes, des phrases, des mots et des lettres qui le constituent afin de lui donner un format livre. Passer d'un format informatique A4 au format codex implique de réaliser quelques transformations. Suivant le genre littéraire dans lequel le manuscrit s'inscrit, l'éditeur lui fait correspondre différents types de formats : au Maroc, 10x14 cm s'il s'agit d'un livre de poche, 14x21 cm pour un roman ou un essai, et 17x21 cm s'il s'agit d'un ouvrage universitaire. En suivant les recommandations de l'auteur et de l'éditeur, et forcé dans certains cas de respecter les règles typographiques propres à la charte graphique d'une collection, l'informaticien traite le document numérique jusqu'à lui donner sa forme finale, celle qui apparaîtra dans l'objet fini : le livre. A cet instant, la pensée devient « matière publique », c'est à dire lisible par tous.

L'étape de la PAO contribue donc à opérer un changement de matérialité, qui donne au texte un nouveau sens : plus clair, plus abordable, ou bien désordonné et confus. L'auteur, en accord avec l'éditeur, attribue à son œuvre le sens qu'il désire communiquer. Lorsque le langage de présentation est basé sur la hiérarchie, celle-ci est rendue perceptible par la création d'un contraste visant à faciliter la vision de la structure d'un texte. A l'intérieur d'un paragraphe ou d'une ligne, un mot peut être mis en valeur par une variante – gras ou italique par exemple – qui renseigne le lecteur sur l'importance qu'il revêt. Le niveau des sous-titres indique quant à lui le plan ; il est alors facilement identifiable, notamment par l'usage de deux types de police, l'une propre au texte courant, l'autre, au titre des chapitres, et par la variation de l'interligne avant le sous-titre. Ainsi, la mise en page devient discours. Certains textes ne répondent pas à une mise en page censée révéler – au sens de faire connaître – une pensée hiérarchique ayant un début, un milieu, une fin. Il arrive que des auteurs et des poètes utilisent la mise en page comme un métalangage pour exprimer le désordre, la pluralité, l'anarchie, etc.

C'est le cas d'Abdallah Zrika, célèbre poète marocain qui dispose ses versets sur la feuille de manière éparse, comme s'il les avait jetés sur le papier : certains sont situés à droite, d'autres à gauche. En outre, il accorde un rôle particulier à « l'espace » placé entre les mots, d'où le problème qu'il rencontre avec ses éditeurs : « Je n'aime pas taper à la machine, lorsque je remets mon texte à l'éditeur, il est souvent écrit à la main, mais ça me crée des problèmes car il ne respecte pas les espaces que je mets entre les mots... alors le plus souvent je travaille avec eux, pour travailler l'espace ».

Pour Abdallah Zrika, la mise en page compte, elle est porteuse d'un sens aussi important que celui des mots. Chaque manière d'écrire et de composer (dès lors que l'écran intervient) a son intérêt et porte en elle les conditions de son intelligibilité. De la mise en forme des paragraphes et de l'agencement des caractères naît alors un véritable langage de présentation obtenu à partir d'un certain type de gestion des caractères visant à maîtriser leur flux et prolifération à l'écran. Ce faisant, la composition typographique devient une forme de communication entre l'auteur, l'éditeur et le lecteur, produite par la fabrication d'une texture textuelle opérée par le compositeur.

Tisser la toile du texte

Le travail de composition numérique consiste en une prise d'unités : comme les grains de sable sont assemblés par un liement, les caractères numériques doivent tenir ensemble, c'est-à-dire être mis en forme de manière à construire des imbrications qui dégagent du sens³. Mettre en page vise à organiser la toile du texte en tissant les caractères les uns avec les autres, seule manière de structurer la

³ J. Tschichold, *Livre et typographie*, Paris, éd. Allia, 1994.

matière textuelle de façon à la rendre lisible et intelligible. Par là, la typographie produit une texture textuelle. Il peut sembler paradoxal ou impertinent de traiter de la texture du texte dans la mesure où cette notion, généralement utilisée pour décrire les œuvres d'art, est le plus souvent intriquée à celle de couleur et de lumière qui ne sont pas véritablement actives dans la perception du texte informatique. Ici, la texture n'est le plus souvent constituée que de noir et blanc, et relève davantage de la physionomie des caractères et de la façon dont ceux-ci sont organisés dans une page. Elle est à mettre en relation avec la notion de texte, de structure et d'effet de matière réelle. Le traitement de texte répondait à ses débuts au principe : « what you see is what you get », c'est-à-dire « tel écrit tel écran⁴ » : le texte affiché à l'écran tend à donner une image la plus proche possible du texte imprimé.

En outre, lorsque le compositeur travaille la matière du texte, après que l'auteur ait déjà entrelacé les lettres, les mots et les phrases, il le dote de sa « texture » au sens où Gilles Deleuze⁵ définit cette notion : comme « rapport ». En faisant passer le manuscrit au format codex, soit au livre que le lecteur tiendra entre ses mains, le compositeur s'emploie à établir un lien, une communication entre le manuscrit devenu livre et le lecteur. En effet, la texture, en plus de donner sens à un objet, le rend visible. La question du « voir », essentielle dans le travail de mise en page, le fait accéder à l'univers du sensible. La typographie met le discours en scène en traduisant le rythme des émotions. Selon Jean-Henri Martin⁶, elle représente le lieu même de l'émotion car « elle parle à l'œil ». Néanmoins, pour répondre à cette tâche, le compositeur n'agit pas seul : il doit tenir compte du caractère.

L'autorité du caractère

Amina, rencontrée aux éditions Afrique Orient, est non seulement chargée de saisie mais elle est aussi compositeur. Elle fait partie des rares employées à occuper les deux postes. Alors qu'elle a suivi une formation pour apprendre la saisie informatique, elle a acquis la mise en page par simple expérience. En revanche, elle « connaît surtout le texte français » précise-t-elle. C'est pourquoi il y a quatre ans, elle a réalisé une formation de saisie spécifique au document arabe, langue de plus en plus prégnante dans l'édition suite au mouvement d'arabisation⁷ : « J'ai voulu retourner au centre privé pour apprendre à taper le texte arabe, j'ai appris vite même s'il a fallu que j'apprenne par cœur les touches du clavier ». Le clavier sur lequel elle travaille n'affiche que les lettres latines, c'est pourquoi le texte français lui semble plus facile à manipuler. En outre, la saisie et la mise en page du

⁴ A. Beyaert, « L'esthétique du pixel : l'accentuation de la texture dans l'œuvre graphique de John Maeda », *Communication et langages*, n°138, Paris, éd. Nathan, 2003, pp. 25-39.

⁵ G. Deleuze, en collaboration avec F. Guattari, *Rhizome*, Paris, éd. de Minuit, 1976 (repris dans *Mille Plateaux*).

⁶ H.-J. Martin, *La naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français*, Paris, éd. Electre, 2000.

⁷ Dans le courant des années 80, Hassan II, ancien roi du Maroc (1961-1999) a mené une politique d'arabisation sous laquelle s'est exprimée cette exigence de restauration de la langue arabe au détriment de la langue française.

texte arabe sont compliquées par l'usage des « *checkels* », les voyelles courtes (*fatha, damma, kesra* en arabe) qui apparaissent davantage dans le livre scolaire que dans l'ouvrage culturel, excepté lorsque l'auteur souhaite insister sur la prononciation d'un mot.

Beaucoup de logiciels de mise en page présentent des incompatibilités d'usage avec le texte arabe dont la saisie et la mise en page peuvent nécessiter le recours à une « clé » à brancher sur l'ordinateur pour installer un logiciel de PAO autonome propre au texte arabe. Amina n'est pas confrontée à ce type de difficultés avec InDesign. En revanche, Rachid qui travaille essentiellement avec Corel a eu des soucis avec les dernières versions, 12 et 13, du logiciel : « quand on écrit du texte en arabe, il y a des caractères bizarres qui s'incrument à l'intérieur ». Pour cette raison, il a continué à travailler sur la version 11. Selon M. Soulamî, directeur de l'imprimerie Imarsi, les difficultés relatives au texte arabe s'estompent au fil des années : « Aujourd'hui, avec l'amélioration de Windows XP, il n'y a plus de problème parce qu'il peut désormais faire toutes les langues qu'on veut, avant c'était plus compliqué, il fallait à chaque fois trouver la version arabe de Windows 95 ou Windows 98 alors qu'avec Windows XP aujourd'hui, on a l'interface française mais en plus, si on le veut, on peut choisir la langue à partir de laquelle on souhaite travailler. Au début des années 2000, on rencontrait encore pas mal de problèmes avec le texte en arabe, on travaillait alors sur Corel 10, mais depuis l'apparition de Corel 11, on travaille le texte arabe de façon plus simple et avec moins d'erreurs ». Ainsi le texte arabe et le texte français semblent correspondre à des pratiques de composition typographique singulières. Intriguée, je demande à Amina de m'en dire davantage. Pour commencer, dit-elle, la saisie du texte arabe s'effectue de droite à gauche, et celle du texte français de gauche à droite. De plus, les caractères graphiques diffèrent dans les deux langues, et impliquent des manipulations particulières. Par exemple, il existe une série de polices propres à l'arabe et au français : Times, New Roman, Cambria etc. pour l'une, Al Bayana, Nadim, Tuluth light, Diwani, Cairo, Obeida etc. pour l'autre, chacune correspondant à une histoire de la typographie spécifique marquée par des influences variées⁸. Afin de me montrer les diverses façons dont elle manipule le texte arabe et le texte français, Amina ouvre sur son écran deux fenêtres qu'elle superpose, l'une couvrant l'autre à moitié, une mise en place permettant de mieux souligner les traits distinctifs.

Cette manipulation fait apparaître deux mondes textuels numériques autonomes auxquels correspondent différentes polices et tailles de police, un autre type d'alignement et d'interlignage : « Pour le texte français, on utilise généralement le Times, en 12 alors qu'en arabe, on choisit la police Obeida en 14... Parce que la police Obeida est plus petite que le Times, d'ailleurs quand on importe un mot en

⁸ En langue arabe, il existe douze types d'écriture dont certaines ont été transposées en polices numériques telles que *Toloth, Tomar, Naskhi, Riqa, Mobaqqaq, Tawaqi, Rayhani*. A partir d'elles, d'autres polices numériques ont vu le jour, plus ou moins nombreuses selon les logiciels. La plupart présentent de légères variantes par rapport aux écritures originales. A titre d'exemple : l'*Adiya* représente la police *Naskih* moderne et légèrement modifiée. Sa conception présente des contours ouverts qui permettent de l'utiliser dans des petites tailles.

français (dans le texte arabe) on est obligé de changer la police du mot en français et de la faire passer du 12 au 14 ». L'interlignage appliqué au texte arabe, « environ 20 points », est plus important que celui du texte français égal à « 14 points ». Pour Amina, cela est logique : « comme les lettres arabes sont plus longues et que certaines descendent sur la ligne du bas, il faut plus d'espace⁹ ». Plus que d'être logique, ces pratiques sont induites par les propriétés des caractères eux-mêmes qui obligent Amina à travailler de manière différente sur le texte arabe et le texte français inscrits dans des régimes de matérialité distincts définis par deux types de ponctuation, un sens de l'écriture inversé, des caractères à la physionomie singulière, et des manières de les lier entre eux puis aux mots et aux phrases particulières. En outre, les écritures arabe et française présentent une construction différente : alors que la première lie les caractères, la seconde – du moins dans les livres imprimés – se compose de lettres détachées les unes par rapport aux autres. Cela constitue une distinction majeure qui influe directement sur les pratiques du compositeur amené à opérer différemment la gestion des caractères arabes et français à l'écran. Dans un cas, il devra veiller à ce que la liaison ait été réalisée correctement, dans un autre, au contraire, il considérera l'espace qui sépare les caractères, s'assurant qu'il n'est ni trop large, ni trop étroit. Ainsi, la langue arabe et la langue française réfèrent à des conventions d'usage singulières : en arabe, par exemple, un certain nombre de lettres n'acceptent pas d'être reliées à une autre, comme le dhal, le dal, le ra ou le waw ; en français, l'usage de l'apostrophe permet de disjoindre certains caractères, etc. Ces normes sont enregistrées dans les logiciels de traitement de texte et de conception assistée qui les appliquent automatiquement. Néanmoins, elles doivent être connues par les utilisateurs de ces programmes pour être employées correctement. Ces variations propres aux textes arabes et français ont conduit Amina à suivre deux formations durant lesquelles elle s'est initiée à des pratiques de travail diverses qui lui ont permis de se familiariser avec deux façons d'être du caractère numérique. Les caractères français et arabe présentent une manière d'être et d'agir non seulement distincte mais aussi incompatible. Par exemple, le système de police auquel ils correspondent est spécifique et exclusif, c'est-à-dire qu'il ne peut être utilisé que pour les uns ou pour les autres. Appliquer une « police arabe » à un texte français, ou vice-versa, entraîne une déformation des caractères et peut provoquer des bugs informatiques. Ces derniers constituent la forme la plus manifeste de l'action contraignante des caractères : lorsque le caractère ne réagit pas à une manipulation, voire lorsqu'il rejette une application, il entraîne un bug. Pour éviter ce type de situation, le compositeur se plie aux lois de la lettre qui, en arabe, changent selon les caractères : un mim par exemple ne sera pas traité comme un noun ou un qaf dont les physionomies imposent des manipulations différentes. Par ailleurs, en arabe, les lettres se déclinent en trois, voire quatre formes distinctes selon qu'elles se placent au début du mot, en son milieu ou bien à la fin. Chacun a une façon d'être

⁹ Certains caractères arabes montent très haut comme le Alef ou le Kaf tandis que d'autres descendent très bas comme le 'ain ou le mim.

autonome : sur la page, les lettres se « conduisent » différemment et commandent le travail du compositeur de façon particulière. Ce dernier, confronté à l'autorité des caractères, agira à son tour sur eux, tentant de les soumettre en les mettant en page : en les liant.

Ainsi, le caractère numérique constitue une entité agissante avec laquelle le compositeur doit composer. Il institue une relation bilatérale : l'acteur humain n'est pas seul à décider de la façon dont il souhaite intervenir sur les caractères afin de les transformer et de les façonner, les caractères lui imposent leur mode d'être et par là l'obligent à un certain nombre d'usages et de pratiques. Le caractère arabe exerce une action plus contraignante que le français. Néanmoins, l'avènement du numérique a permis de dépasser un certain nombre de difficultés posées par l'impression. En effet, la difficile adaptation de l'écriture arabe cursive aux caractères d'imprimerie a longtemps freiné l'adoption des méthodes d'impression par les sociétés arabes. Selon Gdoura Wahid, « le principe de la typographie de Gutenberg reposait sur la gravure en plomb de lettres isolées pour constituer par la suite des mots et des phrases. Ce système s'appliquait bien à l'alphabet latin dont les graveurs avaient réussi à séparer les caractères tout en respectant les règles de l'écriture, mais il apparut inadéquat à l'écriture arabe¹⁰ ». En outre, ajoute-t-il, des pratiques et des conceptions artistiques s'étaient enracinées chez les musulmans, et il était difficile de les changer brusquement par l'apparition de l'imprimerie. Cette technique imposait des usages qui s'inscrivent en porte-à-faux de la calligraphie arabe fondée sur la liaison des caractères et non sur leur fragmentation¹¹. Le

¹⁰ W. Gdoura, *Le début de l'imprimerie arabe à Istanbul et en Syrie : évolution de l'environnement culturel (1706-1787)*, n°8, Tunis, éd. Publications de l'institut supérieur de documentation, 1985, p. 102.

¹¹ Longtemps, les premiers typographes occidentaux essayèrent d'imiter l'écriture manuscrite jusque dans ses liaisons les plus complexes. Toutefois, dans un esprit de rationalisation, on abandonna ces ligatures et on adopta le principe de séparation des caractères afin d'en limiter le nombre et donc les frais d'impression. Ce n'est pas le cas de la typographie arabe dans le cadre de laquelle l'imprimerie reproduit fidèlement l'écriture manuscrite, avec ses ligatures et ses lettres dont la forme varie selon leur place dans le mot. Cela complique singulièrement la tâche de l'imprimeur qui, s'il veut réaliser un travail propre, doit en permanence ajuster ses caractères pour que la fin d'une lettre corresponde exactement au début de la suivante. Les premiers imprimeurs arabes disposaient de plus d'un millier de caractères. Ce chiffre fut progressivement réduit aux 300 dont disposent les imprimeries contemporaines. A ces complications techniques s'ajoutent des difficultés d'ordre religieux. Le premier livre imprimé en arabe apparut en Europe, en Italie à Fona en 1514, et ne vit le jour dans le monde arabe qu'en 1706. Le pouvoir ottoman en effet, s'il autorisa sur son territoire l'installation d'ateliers typographiques utilisant des caractères non arabes pour les communautés juives et chrétiennes, resta longtemps réfractaire à l'impression d'ouvrages en arabe depuis l'interdiction édictée par le sultan Bayezid II en 1485. Les juifs furent ainsi les premiers à ouvrir des imprimeries à Constantinople et à Salonique à la fin du XV^e siècle et furent suivis tardivement par les Arméniens (1567) et les Grecs (1627). Le décret du Sultan Murad III promulgué en 1588 donna licence aux marchands européens de vendre des livres non religieux imprimés en Europe et écrits en arabe, en turc et en persan mais la résistance à imprimer dans la langue arabe dura longtemps. Elle fut en grande partie de nature religieuse, certains ulémas craignant que le Livre sacré ne fût altéré par sa reproduction technique. Leur refus et celui du Sultan était aussi fondé sur le fait que le livre imprimé était hérité du monde catholique. Les aspects artistiques et sacrés de l'écriture arabe alimentaient encore l'opposition des ulémas. Des pratiques et des conceptions artistiques s'étaient enracinées chez les musulmans, et il était difficile de les changer brusquement par l'apparition de l'imprimerie. Néanmoins, la plus grande crainte des ulémas était que le Coran perde de sa valeur spirituelle s'il était écrit avec « des caractères en métal ». Le fait d'imprimer ce livre était en effet considéré comme une trahison de l'originalité du message du Prophète. Selon Gdoura Wahid, il fallut attendre la promulgation de l'édit religieux (*fatwá*) de 1726 formulé par le cheikh Islám et d'une décision du sultan Ahmad III pour que l'impression d'ouvrages en arabe soient autorisée, à condition qu'il

passage d'un support à un autre, du plomb au numérique, a permis de contourner les contraintes posées par l'impression typographique. Grâce aux logiciels de conception assistée, il est désormais possible d'individualiser les caractères arabes et de les relier quand il le faut, selon l'usage. Ainsi, la numérisation des caractères arabes a permis de dépasser des contraintes inhérentes à la lettre, et ce, grâce à la plasticité de la matière numérique. La manipulation des pixels rend possible la fabrication d'une texture qui permet de préserver l'art calligraphique, chose compliquée à réaliser avec les procédés d'impression au plomb. De ce point de vue, l'usage du numérique a permis à la typographie arabe de reproduire fidèlement et sans difficulté l'écriture manuscrite, de manière à faire correspondre le réel au virtuel.

Réfléchir sur les métamorphoses du livre en tant qu'objet conduit à interroger, selon les termes de Mc Luhan, « la spécificité du message livresque¹² » dont l'analyse reste indispensable à qui souhaite comprendre la confection d'un livre et les manières dont une société le reçoit. Auteurs, éditeurs, chargés de saisie, compositeurs et imprimeurs représentent les acteurs centraux de sa construction. Au compositeur revient le rôle délicat de manipuler le texte numérique et de rendre visible la pensée qu'il communique. En faisant correspondre le document au format livre, il établit un lien entre l'auteur, le lecteur et le document. Rapport produit par la construction d'une texture numérique impliquant d'opérer un changement de matérialité duquel est censée naître une meilleure intelligibilité. Dans cette perspective Jean-Henri Martin déclare : « l'écriture n'est plus seulement porteuse d'un discours étant celui des mots prononcés mais aussi celui de la vision », remarque corroborée par Christian Jacob¹³, selon qui l'étude de la composition d'un texte et de sa texture montre « la part déterminante des choix de typographie et de disposition des caractères dans la production du sens, entre les intentions de l'auteur et la réceptivité du lecteur habitué à déchiffrer des codes. Chaque changement dans les techniques de reproduction des textes implique une renégociation globale de ce pacte de lecture avec une part d'oubli des formes éditoriales antérieures ».

s'agisse de livres profanes et que leur contenu soit contrôlé par des savants religieux. Vingt-et-un ouvrages seulement furent publiés par l'imprimerie d'Istanbul, de 1727 à 1787, date de sa destruction.

¹² M. Mc Luhan, *La Galaxie Gutenberg, la genèse de l'homme typographique*, Paris, éd. Gallimard, 1977.

¹³ H.-J. Martin, J.-M. Chatelain, C. Jacob, *Les métamorphoses du livre*, Paris, éd. Albin Michel, 2004.

Références bibliographiques

ANIS, Jacques. *Texte et ordinateur*. Paris, éd. DeBoeck Université, 1998.

BEYAERT, Anne. « L'esthétique du pixel : l'accentuation de la texture dans l'œuvre graphique de John Maeda », *Communication et langage*, n°138, Paris, éd. Nathan, 2003, pp. 23-37.

CHARON, Annie, DIU, Isabelle et PARINET, Élisabeth, dir.. *La mise en page du livre religieux*, Actes de la journée d'étude de l'Institut d'histoire du livre organisée par l'École Nationale des Chartes. Paris, éd. École Nationale de Chartes, 2004.

DELEUZE, Gilles (en collaboration avec GUATTARI, Félix). *Rhizome*. Paris, éd. de Minuit, 1976 (repris dans *Mille Plateaux*).

GDOURA, Wahid. *Le début de l'imprimerie arabe à Istanbul et en Syrie : évolution de l'environnement culturel (1706-1787)*. Tunis, éd. Publications de l'institut supérieur de documentation, n°8, 1985, p. 102.

MC LUHAN, Marshall. *La Galaxie Gutenberg, la genèse de l'homme typographique*. Paris, éd. Gallimard, 1977.

MARTIN, Henri-Jean. *La naissance du livre moderne. Mise en page et mise en texte du livre français*. Paris, éd. Electre, 2000.

MARTIN, Henri-Jean, CHATELAIN, Jean-Marc, JACOB, Christian. *Les métamorphoses du livre*. Paris, éd. Albin Michel, 2004.

MARTINI, Eric. *Du caractère au paragraphe*. Paris, éd. DeBoeck Université, 1998.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible* (1964), texte établi par LEFORT, Claude. Paris, éd. Gallimard, 1979, pp. 185-195.

NYSSSEN, Hubert. *Du texte au livre, les avatars du sens*. Paris, éd. Nathan, 1993.

TSCHICHOLD, Jan. *Livre et typographie*. Paris, éd. Allia, 1994.

Sauf mention contraire, tous les textes et toutes les images sont assujettis aux lois sur le copyright (propriété de l'auteur).

Si vous voyez sur ce site des images dont vous détenez les droits, veuillez nous en faire part, elles seront retirées du site immédiatement.

Pour citer cet article, indiquez cette adresse :

<http://reelvirtuel.univ-paris1.fr/index.php?/revue-en-ligne/a-cohen/>

