Document generated on 04/24/2024 7:56 a.m.

Spirale
arts • lettres • sciences humaines

SPIRALE

Opacifier les interfaces

Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound de Lori Emerson, University of Minnesota Press, 232 p. *Typewriter Art: A Modern Anthology* de Barrie Tullett, Laurence King Press, 176 p.

Gabriel Tremblay-Gaudette

Number 251, Winter 2015

URI: https://id.erudit.org/iderudit/77816ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Tremblay-Gaudette, G. (2015). Review of [Opacifier les interfaces / *Reading Writing Interfaces. From the Digital to the Bookbound* de Lori Emerson, University of Minnesota Press, 232 p. / *Typewriter Art: A Modern Anthology* de Barrie Tullett, Laurence King Press, 176 p.] *Spirale*, (251), 86–88.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2015

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Opacifier les interfaces

PAR GABRIEL TREMBLAY-GAUDETTE

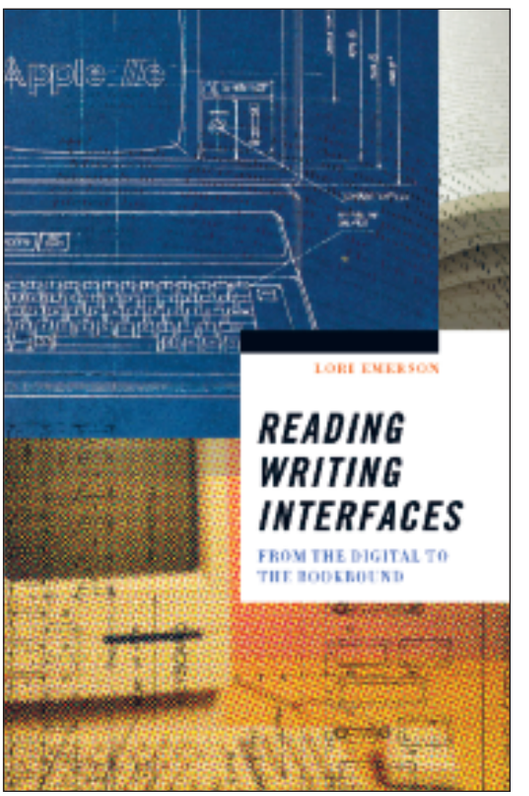
READING WRITING INTERFACES. FROM THE DIGITAL TO THE BOOKBOUND
de Lori Emerson
University of Minnesota Press, 232 p.

TYPEWRITER ART: A MODERN ANTHOLOGY
de Barrie Tullett
Laurence King Press, 176 p.

Les créateurs d'interfaces numériques devraient aspirer à l'invisibilité, à l'instar de l'idéal typographique fixé en 1930 par Beatrice Warde dans son manifeste *The Crystal Goblet*[1] ; comme pour la composition typographique au service du lecteur, mais sur laquelle son regard ne bute pas, l'interface numérique doit aspirer à une facilité d'utilisation allant jusqu'à la faire oublier par son opérateur.

C'est cette idée reçue, au cœur de la pensée « *user-friendly* » dictant l'objectif des concepteurs informatiques depuis une trentaine d'années, qui est examinée et interrogée par Lori Emerson dans son essai *Reading Writing Interfaces*. Pour ce faire, l'auteure emploie une méthodologie interdisciplinaire, guidée principalement par l'archéologie des médias élaborée par Friedrich Kittler, en plus d'une analyse discursive des énoncés d'intention et des discours publicitaires de la compagnie Apple depuis ses débuts ainsi que d'une analyse littéraire de quelques œuvres, passant des productions hypermédiatiques contemporaines à Emily Dickinson en empruntant un détour par les poètes concrets ayant utilisé la machine à écrire.

L'auteure établit assez rapidement l'argument central de son essai : les interfaces numériques contemporaines, qui privilégient une utilisation simplifiée au possible, dissimulent derrière leur apparence lisse un hermétisme technologique qui empêche un utilisateur plus aventureux ou créatif d'aller en profondeur derrière l'interface afin d'altérer, d'augmenter ou de démanteler les mécanismes sous-jacents. Ces interfaces présentant une opacité logicielle (traduction de l'expression *black-box* utilisée dans le monde de l'informatique), qui semblent résulter d'une bonne pratique de design, constituent au contraire une entrave majeure au développement technologique, puisque les utilisateurs ne peuvent produire que pour et à partir de l'interface, dans une marge de manœuvre très réduite. De l'avis d'Emerson, cette tendance vers l'invisibilité dans la conception des interfaces se décrit mieux comme une tendance à l'inaccessibilité.



Pour étayer son propos, Emerson effectue, surtout au cours du deuxième chapitre, une analyse des discours des créateurs d'interfaces de la compagnie Apple. Elle révèle notamment comment une autre philosophie, plus ouverte et basée sur l'accès à l'infrastructure matérielle des composantes des ordinateurs, animait la compagnie californienne lors du lancement, en 1977, du modèle Apple II, que son concepteur Steve Wozniak voulait plus flexible et manipulable par son utilisateur. C'est avec l'avènement du modèle Macintosh, conçu par Steve Jobs et lancé en janvier 1984, que les cloisons de l'appareil sont scellées, événement

qui inaugure la tendance de la compagnie à restreindre l'accès à l'infrastructure de la machine jusqu'à ce jour – il faut comprendre qu'Emerson considère également cette infrastructure comme participant à l'interface. Pour marquer ce tournant idéologique, Emerson analyse la célèbre et influente publicité télévisuelle, réalisée par Ridley Scott, annonçant le lancement du modèle Macintosh en tissant des parallèles avec le *1984* de George Orwell. L'essayiste démonte la stratégie rhétorique fondée sur un homme de paille mise de l'avant par Apple afin de faire passer son produit comme un objet salvateur et démocratique : « *Apple positioned Macintosh, then, as a tool for and of democracy while also pitting the Apple philosophy against a (nonexistent) other (perhaps communist, perhaps IBM or Big Blue) who was attempting to oppress us with an ideology of bland sameness. Apple's ideology "saved" us, then, from a vague and fictional, but no less threatening, Orwellian, nightmarish ideology.* »

Ce passage, couplé au recensement du champ sémantique de la magie utilisé avec une certaine insistance par les porte-parole d'Apple lors des « dévoilements » de leurs appareils, forme la partie la plus probante de l'essai, qui démontre comment sous les oripeaux d'une philosophie « *user-friendly* » se cachent une infantilisation de l'utilisateur et une restriction des possibilités qui nuisent à son appropriation des technologies numériques.

Les analyses d'œuvres, censées appuyer les propos d'Emerson, laissent néanmoins à désirer. Pour le pendant numérique, elle se penche sur des œuvres hypermédiatiques dont les aspects réflexifs visent à susciter chez l'utilisateur des questions qui concernent son rapport à l'interface ; elle qualifie la démarche de ces artistes non pas d'oppositionnelle mais plutôt d'« *insurgente* ». Ces analyses sont certes pertinentes mais trop brèves. Son intérêt pour les œuvres réalisées à la machine à écrire tient dans le fait que cet outil de travail a permis aux écrivains d'avoir accès aux moyens de production de la composition visuelle de leur texte d'une manière plus prononcée comparativement à l'époque où ils se contentaient de confier leur manuscrit aux bons soins de leur éditeur ; cette prise de contrôle rendue possible par le recours à la machine à écrire constitue donc en soi une forme d'interface d'écriture. Passé ce constat indéniable, les paragraphes accordés aux tenants de la « *dirty concrete poetry* », dont l'aspect plastique brouillon occasionne un brouillage iconique, se limitent à des observations bancales qui reviennent constamment à souligner l'exacerbation des potentialités visuelles du texte produit à la machine à écrire. Quant au chapitre consacré à Emily Dickinson, je me demande encore comment on peut faire aussi peu avec une section aussi longue ; elle se fonde sur une caractéristique matérielle d'un poème – un vers supplémentaire accroché au bas de la page – pour décrire le procédé comme une sorte d'interface d'écriture avant la lettre. Or, autour de cette analyse centrale, Emerson soulève l'hypothèse que Dickinson aurait sans doute pratiqué la littérature électronique si elle avait vécu à notre époque, et se tourne vers des œuvres contemporaines qui lui rappellent le travail de la poétesse. La présence de ce chapitre en milieu d'ouvrage crée une rupture, puisque le lien avec la problématique de l'interface est si ténu qu'il fait penser à une greffe rejetée par l'organisme.

L'essai de Lori Emerson démontre comment sous les oripeaux d'une philosophie « user-friendly » *se cachent une infantilisation de l'utilisateur et une restriction des possibilités qui nuisent à son appropriation des technologies numériques.*

Comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage, Emerson effectue sa démonstration à rebours, débutant par l'examen des interfaces multitouches de la tablette iPad pour remonter jusqu'aux manuscrits de la poète du XIXe siècle. Selon les propos de l'auteure, ce choix inhabituel s'érige en opposition à une conception téléologique de l'évolution des technologies, ce que la méthodologie de l'archéologie médiatique encourage. Or, si ce parcours à rebours de l'histoire a pu être profitable aux réflexions de la chercheure, il l'est beaucoup moins pour le lecteur, qui se voit contraint à relire parfois *verbatim* des arguments et des citations employés lors des chapitres précédents, et qui en vient à suspecter l'auteure d'avoir délibérément cherché une confirmation de ses observations dans les œuvres des époques précédentes.

En plus des différents écueils déjà soulevés, la faiblesse la plus importante de l'ouvrage d'Emerson est qu'il resserre exagérément le cadre de sa réflexion, faisant comme si l'univers des interfaces numériques était monopolisé par Apple. L'auteure avoue être une adepte de ces produits depuis près de trente ans, mais c'est envers cette compagnie qu'elle dirige ses critiques les plus virulentes, attaquant même de front le fanatisme religieux des consommateurs les plus zélotes d'Apple. Il est rassurant qu'Emerson ait défroqué et ne soit manifestement pas – ou plus – sous le charme des produits à l'interface aussi léchée qu'impénétrable, mais il est navrant qu'elle élabore une réflexion sur les interfaces numériques en ne tenant pas compte des produits autres que ceux d'Apple : il n'y a qu'à penser à Linux et à ses systèmes d'opération au code-source accessible à tous.

En somme, Emerson décrit et décrie un fléau pour lequel il existe déjà un remède.

En dépit de ses défauts, l'ouvrage suscite une réflexion importante sur les interfaces numériques et sur le danger que représente la « disparition » à laquelle aspirent certains designers. Il apparaît impératif que l'interface ne fasse pas écran à une volonté de manipulation de la part de certains de ses utilisateurs, puisque la pratique du *hacking,* telle que réfléchie par McKenzie Wark dans son essai *A Hacker Manifesto*[2], est source de création, de subversion et d'innovation. De plus, les interfaces moins « transparentes », comme celles des logiciels de traitement de texte, ont inspiré des écrivains dans l'écriture d'œuvres à l'apparence visuelle étonnante, dont l'exemple le plus connu est *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski[3]. Le chapitre de conclusion, qui aborde le cas pernicieux de Google – dont l'interface minimaliste dissimule une effarante collecte d'informations personnelles – corrige quelque peu le tir mal dirigé dans l'essai et fournit une cible qui mérite un examen minutieux.

Les œuvres expérimentales réalisées à la machine à écrire, abordées rapidement dans l'essai d'Emerson, sont assez peu connues. On pense généralement aux poèmes concrets du groupe Noigandres ou encore au roman *Double or Nothing* de Raymond Federman[4], écrit selon un principe consistant à déployer le texte en lui donnant les formes visuelles d'objets « concrets », mais les rares anthologies consacrées à cette pratique, soit *Typewriter Poems* de Peter Finch[5] et *Typewriter Art* d'Alan Riddell[6], qui se distinguait de la poésie concrète par une attention accentuée accordée aux propriétés visuelles de la création par machine à écrire, sont passées inaperçues et demeurent pratiquement introuvables de nos jours.

C'est pour les extirper des griffes de l'oubli que Barrie Tullett a proposé *Typewriter Art: A Modern Anthology*. Ouvrage abondamment illustré et proposant des entrevues avec quelques praticiens, l'anthologie offre un tour d'horizon assez exhaustif. Les chapitres succincts résument tant les grandes lignes de l'évolution de la machine à écrire en tant qu'appareil que les philosophies ayant animé les artistes des différentes époques. Il a fallu réduire la taille des œuvres originales pour accommoder le format de l'anthologie, mais la qualité des reproductions compense largement pour ce reformatage.

L'enthousiasme de la directrice de la publication pour cette forme artistique méconnue l'amène à effectuer des déductions un peu généreuses sur l'étendue de la pratique lors de l'avènement de la machine à écrire à la fin du XIXe siècle, et il aurait été intéressant que le processus de création des artistes soit démontré par des séquences photographiques, mais hormis ces peccadilles, cette anthologie donne un aperçu très complet de l'art créé à partir de machines à écrire ; dépassant la simple introduction à un courant artistique, elle en évoque la grande majorité des représentants et leur donne une très belle vitrine.

Tant l'ouvrage d'Emerson que l'anthologie de Tullett permettent au lecteur contemporain d'apprécier l'importance historique énorme de la machine à écrire. En plus de son influence sociale – l'appareil a permis aux femmes d'entrer en masse sur le marché du travail en occupant des postes de sténographes –, la machine à écrire a donné aux écrivains un plus grand contrôle dans la composition visuelle de leurs textes. Mallarmé, avec son *Coup de dés,* et Apollinaire, avec ses *Calligrammes,* ont dû insister auprès de leurs éditeurs afin que leurs mises en page éclatées soient respectées ; la machine à écrire permet aux artistes de procéder eux-mêmes aux expérimentations visuelles sur le texte et d'arriver à un résultat qui se rapproche énormément du produit fini, quand il ne devient pas tout simplement l'exemplaire unique de l'œuvre. Alors que l'évolution de la technologie de l'imprimerie a toujours avantagé les imprimeurs et les éditeurs, la machine à écrire est une invention qui a eu des conséquences sur le travail de l'écrivain au premier titre. Comme le suggère Emerson, il s'agit bel et bien d'une interface d'écriture qui devient accessible, et les logiciels informatiques de traitement de texte sont à ce titre un prolongement et une sophistication de la machine à écrire plutôt qu'une révolution ; rappel utile d'un des antécédents technologiques qui ont pavé la voie au numérique.

Alors que l'évolution de la technologie de l'imprimerie a toujours avantagé les imprimeurs et les éditeurs, la machine à écrire est une invention qui a eu des conséquences sur le travail de l'écrivain au premier titre.

1. Reproduit dans Helen Armstrong (dir.), *Graphic Design Theory. Readings from the Field,* New York, Princeton Architectural Press, 2009, p. 39-43.
2. McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto,* New York, Harvard University Press, 2004.
3. Mark Z. Danielewski, *House of Leaves,* New York, Pantheon, 2001.
4. Raymond Federman, *Double or Nothing*, Chicago, The Swallow Press, 1971.
5. Peter Finch (dir.), *Typewriter Poems*, Cardiff, Something Else Press, 1971.
6. Adam Riddell (dir.), *Typewriter Art,* Londres, London Magazine Editions, 1975.