Lire entre les lignes

Lire entre les lignes

Quand le graphiste

Lire entre les lignes

compose pour le lecteur

Article de fin d’étude ESAAT Roubaix

Abstract

While graphic design plays a major role when we are looking at a novel, how do its inner pages shape both what we see and how we read ?

This article explores the pivotal role of typography and layout in shaping a reader's experience and perception of text. Focusing on the balance between readability, functionality, and creative expression, it delves into the dual role of the graphic designer as both a discreet orchestrator and an active participant in an immersive storytelling.

The article contrasts the principles of "invisible" typography, championed by figures like Beatrice Warde to prioritize readability and narrative immersion, with experimental practices that break conventions to redefine textual meaning. From traditional book design, where structure, margins, and alignment ensure seamless reading, with the example of the innovative compositions of Mallarmé's *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, it explores how typography can transform readers into co-creators of meaning. Experimental approaches, such as Robert Massin's typographic staging and Philippe Millot's reinterpretations,

further demonstrate the potential of typography to push the boundaries of the conventional book.

Ultimately, this article argues that typography is not merely a vessel for conveying content but a mode of textual interpretation, capable of adding depth to the reading experience. Embracing the thought that graphic designers can also be able to unlock new ways of telling stories by transforming the reading experience into something unique and multifaceted.

Sommaire

Introduction 17

Page « invisible » ? 19

L'être humain, l'objet 19
Vers l'inconscient 20
Pourquoi rendre le texte "invisible"? 21
Concevoir une mise en page optimale 22

Au delà du sens 29

Vision polysémique du texte 29
Applications 36
Ce que l'écrit ne-peut transmettre 42
Revalorisation 46

Conclusion 51

Annexe 55

Étude de cas – *House of Leaves* 55

Bibliographie 69
Crédits & remerciments 73

Introduction

Chaque support, qu'il s'agisse d'un livre, d'un écran, d'une affiche ou même d'une boîte en carton, conditionne la manière dont le texte est perçu. Ces médiums, à travers leurs matériaux, leurs formats et leurs finitions, influencent notre perception du contenu et orientent, parfois subtilement, notre lecture.

Dans le cas spécifique d'un livre, il est évident que le graphisme appliqué — couvertures, couleurs, titres, éditions, formats — influence, consciemment ou non, l'expérience du lecteur et la perception globale de l'objet par le public.

Mais sous cette enveloppe, comment l'agencement typographique d'une page de texte influence-t-il la lecture et la perception d'un roman ?

Alors que la plupart des lecteurs retrouvent facilement leurs chemins entre les pages d'un roman, d'où viennent ces habitudes de lecture dont dispose le lecteur moyen en matière typographique, jusqu'où et dans quel but, le graphiste peut-il en user.

Page « invisible » ?

L'être humain, l'objet

Pour accéder au contenu d'un texte, nous le lisons, lors de ce processus, nos yeux se déplacent par une série de petits sauts (saccades) entrecoupés de pauses appelées fixations. Pendant ces fixations, l'œil capte les mots dans une zone précise du texte, et permet au cerveau de les interpréter et de construire le sens global. Cependant, le processus précis de reconnaissance des lettres reste encore flou, tout comme la manière dont le cerveau parvient à associer ces lettres au sens des mots.

Finalement, lire revient à reconnaître des lettres et des mots pour les transposer en langage et en sens, un processus de lecture propre à chaque individu, influencé par ses habitudes, ses goûts et ses envies.

La structure du livre et de la page découle des besoins humains fondamentaux en matière de confort visuel et physique lors de la lecture. La forme du livre résulte de sa relation avec le lecteur : il doit être facile à tenir, avec des lignes suffisamment courtes pour que seuls les yeux se déplacent à une distance de lecture normale, évitant alors la fatigue. Les principes fondamentaux de la conception d'un livre agréable à lire reposent ainsi principalement sur des critères de confort visuel et ergonomique.

Vers l'inconscient

Ce confort amène le lecteur à entretenir une relation presque inconsciente avec les éléments de la page. Lorsqu'un texte nous captive, un silence intérieur s'installe : le lecteur se recentre sur lui-même, tandis que l'environnement et même le support du texte s'effacent pour laisser place à l'histoire.

Les caractères d'imprimerie ainsi que la structure de la page se fondent dans nos pensées, comme du
qui sucre
se dissout
dans
tasse une
de thé,
ne laissant
que
la saveur derrière lui.

Les signes noirs disparaissent rapidement, se transformant en idées, images, voix et sons. D'abord, l'environnement s'efface, puis le livre devient invisible, tout cela à un niveau inconscient

Pourquoi rendre le texte "invisible"?

Pour que cette disparition en deux temps se produise, certains professionnels, comme la typographe américaine Beatrice Warde affirment que cet effet ne peut être produit uniquement qu'au moyen d'une typographie invisible. Effectivement, comparant la typographie à des fenêtres, elle interroge le public s'il souhaite voir la fenêtre en elle-même ou plutôt le paysage derrière celle-ci.

Selon elle, à l'instar d'une fenêtre ouverte offrant une belle vue, une page simple et harmonieuse mettra parfaitement en valeur le contenu du texte.[1]

Les designers et typographes allemands Wilberg & Forssman rejoignent cette idée en insistant sur l'importance de l'aisance dans la lecture. Pour eux, «L'aisance avec laquelle on lit est le critère à l'aune duquel on juge de la qualité de la conception d'un livre; la tradition, l'idéologie et l'opinion des typographes n'en sont pour rien».[2] Ainsi, ils se démarquent en rejetant les considérations esthétiques ou culturelles comme critères primordiaux. Leur approche place le lecteur au centre de l'acte de conception, prônant une efficacité sobre et fonctionnelle avant tout.

1. WARDE Beatrice, The Crystal Goblet : Sixteen Essays on Typography (1955).
2. FORSSMAN Friedrich et WILLBERG Hans Peter, Lesetypografie (1997).

Concevoir une mise en page optimale

La typographie a alors fait du texte un élément tangible, guidé par des principes de mise en page définissant ses dimensions et sa position de manière réfléchie. Elle peut, en règle générale, être considérée comme un art de l'encadrement, une structure conçue pour se retirer au profit du sens qu'elle met en valeur. Les graphistes et chercheurs investissent une part importante de leur travail dans la définition des règles offrant une mise en page optimale et structurée.

Le "corps" unique de la page de texte traditionnelle s'appuie depuis longtemps sur des repères visuels comme les folios, les titres courants, les commentaires, les notes de bas de page et éléments ornementaux devenus alors interface pour le lecteur. Ces outils, qui l'aident à se repérer dans l'ouvrage, sont rendus possibles par la nature fixe et séquentielle des pages du livre typographique, structuré autour d'une grille de coordonnées définie basée sur des tracés régulateurs reconstitués notamment par Matila C.Ghyka ou Jan Tschichold.[3] Ces guides géométriques peuvent se baser sur des grilles, des proportions spécifiques (comme le nombre d'or) ou des formes géométriques. Ils offrent une base rationnelle et équilibrée à la mise en page.
Certains facteurs, comme les marges, jouent un rôle essentiel dans cet équilibre. Délimitant un périmètre clair, elles servent d'espace de respiration autour d'un texte organisé et homogène.

3. TSCHICHOLD Jan, Livre et Typographie (1987)

D'autres, comme l'interlignage, influencent directement la lisibilité en régulant le « souffle » d'un texte ; des lignes trop serrées risquent d'étouffer le lecteur, tandis qu'un espacement exessif peut le disperser.

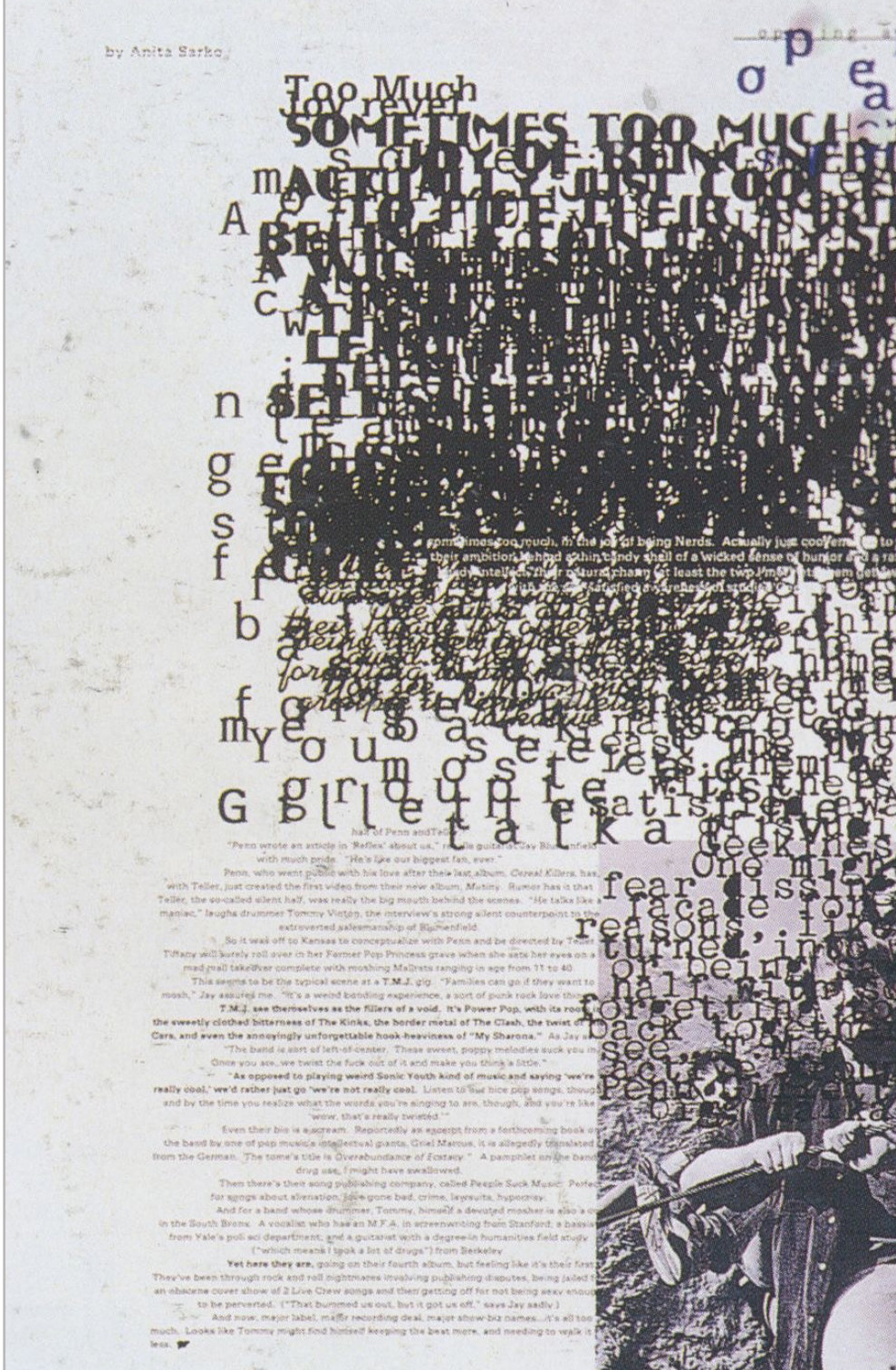
D'autres, comme l'interlignage, influencent directement la lisibilité en régulant le « souffle » d'un texte : des lignes trop serrées risquent d'étouffer le lecteur, tandis qu'un espacement exessif peut le disperser.

De même, les différents alignements du texte – fer à gauche, fer à droite, centré ou justifié – influencent à la fois la lisibilité et l'esthétique, oscillant entre fluidité, structure et impact visuel selon l'effet recherché.

Toutefois, ces conventions, bien que fonctionnelles, ne répondent pas toujours aux ambitions contemporaines de la mise en page. Loin de les abandonner, certains graphistes s'en éloignent pour les réinterpréter et explorer de nouvelles formes de communication visuelle. David Carson, figure majeure des années 1990, illustre cette démarche en privilégiant une typographie déstructurée. Son approche montre que la typographie ne se li-

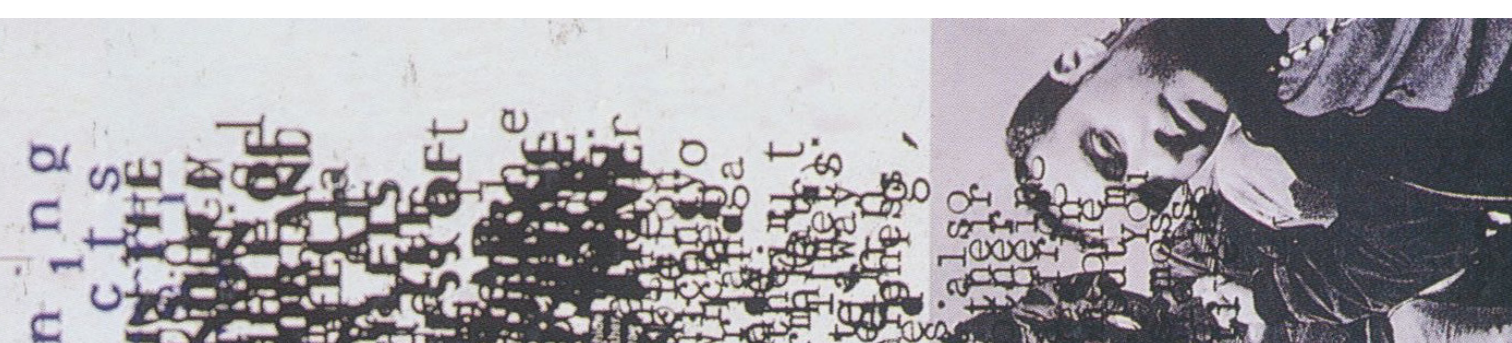
mite pas à transmettre un contenu, mais peut également devenir une expression émotionnelle et un support d'interprétation.[4]

Ainsi, en interrogeant ces conventions, la typographie ouvre la voie à une autre lecture : non plus seulement celle d'un texte comme une suite linéaire d'informations, mais comme une expérience enrichie où la forme participe activement au sens. Cela marque une transition vers une réflexion plus large : comment la typographie, loin de se contenter de retranscrire un message, peut-elle inviter à communiquer autrement, au-delà des conventions établies ?



4. *«À elle toute seule, la lisibilité ne suffit pas, il faut davantage pour communiquer»*, CARSON David, Blackwell (1995).

David Carson présentant Ray Gun To Much Joy, 1992



Au delà du sens

Vision polysémique du texte

Si Béatrice Warde, dès les années 1930, prônait une typographie *« invisible »*, neutre et au service du contenu, cette vision devient insuffisante face aux ambitions contemporaines de mise en page. Les notions d'« invisible » ou de

« frappant »,

trop vagues,

nécessitent une redéfinition. Peut-on concevoir une typographie qui dépasse cette opposition pour transmettre autrement son message ?

C’est dans cette perspective que des designers et théoriciens comme Katherine McCoy interviennent à partir des années 1970. Définissant la typographie comme “discours”, la graphiste fait exploser la dichromie traditionnelle entre voir et lire. Pour elle, la typographie ne doit plus se contenter d’être un simple vecteur de sens : elle devient un acteur à part entière, capable d’ajouter des couches d’interprétation et d’inviter le lecteur à co-créer du sens.[5] Dans cet esprit, l’auteure et graphiste Ellen Lupton affirme que, la typographie peut être considérée comme une interface de l’alphabet. Si, dans la majorité des cas, elle reste volontairement discrète pour permettre une lecture fluide et linéaire, en rendant son intervention visible, la typographie interroge les habitudes créées par deux mille ans de culture de l’écrit, illuminant ainsi la construction et l’identité de la page[6].

5. MCCOY Katherine, Typography as a discourse (1988)
6. LUPTON Ellen, Comprendre la typographie (2007)

La parole se déploie dans une continuité linéaire,

tandis que l'écrit

occupe

et

l ’ e s p a c e

temps.

le

Cette interaction entre le texte et l'espace visuel est un défi essentiel pour le graphiste. Le philosophe Roland Barthes exprime cette idée en ces termes : "L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit"[7]. Explorer cette dimension, où la typographie n'est plus seulement linéaire mais aussi spatiale, ouvre de nouvelles perspectives. McCoy insiste sur le fait que la typographie peut raconter des histoires à travers sa forme même. En modulant la mise en page, le graphiste devient un médiateur, jouant avec l'espace visuel pour transformer ou réinventer l'expérience de lecture.

Applications

En France, Mallarmé a été l'un des premiers à penser que le langage, au-delà des mots, incluant leur interaction avec l'espace, le temps et l'imaginaire du lecteur, devait exister par lui-même, sans dépendre de l'auteur.
Dans son poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publié en 1897, il fait la démonstration de cette idée de façon très claire. Le texte s'étale sur la page comme une constellation, brisant la structure linéaire traditionnelle. Les mots, disposés avec des variations de taille, de placement et de rythme, semblent flotter, invitant le lecteur à explorer activement le poème. Ici, ce n'est plus l'auteur qui guide, mais le langage lui-même, qui « agit »

7. BARTHES Roland, La mort de l'auteur (1967)

en créant une expérience où le lecteur devient co-créateur du sens. Un exemple plus contemporain de l'expansion du langage au-delà du texte traditionnel se trouve dans le roman House of Leaves de Mark Z. Danielewski. La mise en page, comme chez Mallarmé, joue un rôle central dans la construction du sens, manipulant le rythme de la narration et engageant le lecteur dans une participation active à la création du sens. Cette utilisation innovante de l'espace et de la forme du texte crée une immersion plus intense dans l'histoire, en réinventant le sens du texte à travers sa structure. Bien que cette approche mérite une analyse approfondie, elle sera davantage explorée dans l'étude de cas incluse en annexe.

CE SERAIT

pire

non

davantage ni moins

C'ÉTAIT

issu stellaire

indifféremment mais autant

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

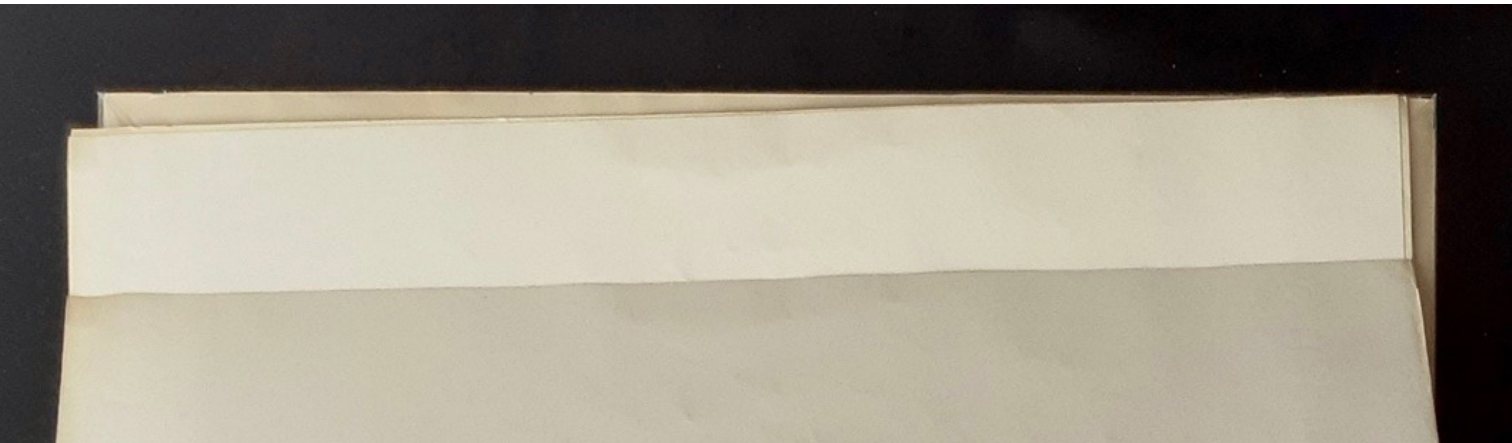
aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

Un coups de dés jamais n'abolira le hasard, Stéphane Mallarmé, éditions Gallinmard, 1940



Ce que l'écrit ne-peut transmettre

Il manque à la langue écrite un bon nombre de moyens d'expression propres à la langue parlée : expressions du visage, gestes, intonations vocales, élévation de la voix, rythme etc. *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco, dans la mise en page typographique de Robert Massin, est restée célèbre. La manière dont les sons, intonations et inflexions de la voix sont graphiquement représentés donne la parole au texte, le met en scène de façon unique et invite à percevoir sa durée, comme une performance visuelle et temporelle[8].

Sa vision du livre comme un objet statique le pousse justement à explorer une nouvelle dimension cinétique au service de la mise en page d'un texte[9]. Citant la théorie des correspondances énoncée par Baudelaire[10], Robert Massin, admet assimiler la mise en page traditionnelle à la *"mise en scène"* voire *"la mise en espace"*. Cette vision abolit les frontières entre l'art de l'architecte, du peintre, du photographe, du cinéaste, voire du musicien et celui du graphiste.

8. «La scène "des silences", dans la Cantatrice chauve de Ionesco, où j'ai essayé de donner au lecteur-spectateur le sentiment de la durée, en créant une dilatation du temps matérialisé ici par l'étalement d'une même séquence sur 48 pages.» MASSIN Robert, *Mise en Pages* (1991)
9. *«Le mouvement c'est la vie. Or le livre est un objet statique, une brique, ai-je dit (pour Mallarmé, un bloc, un coffret ou un tombeau). Qu'on l'ouvre, et l'on pénètre dans son intimité ; qu'on feuillette les pages, et le mouvement naît de cette succession rapide ; qu'on s'arrête à une double page, et la vie s'en va, si rien ne retient notre attention dans ce qui s'offre à nos yeux. L'artisan, le maître d'oeuvre, le maquettiste qu'on l'appelle comme on voudra, a pour mission, précisément, d'insuffler la vie a cette chose morte à ce cimetière de mots qu'est le livre»* MASSIN, Robert, *Mise en Pages* (1991)
10. BAUDELAIRE Charles, *Correspondances – Les Fleurs du mal* (1857)

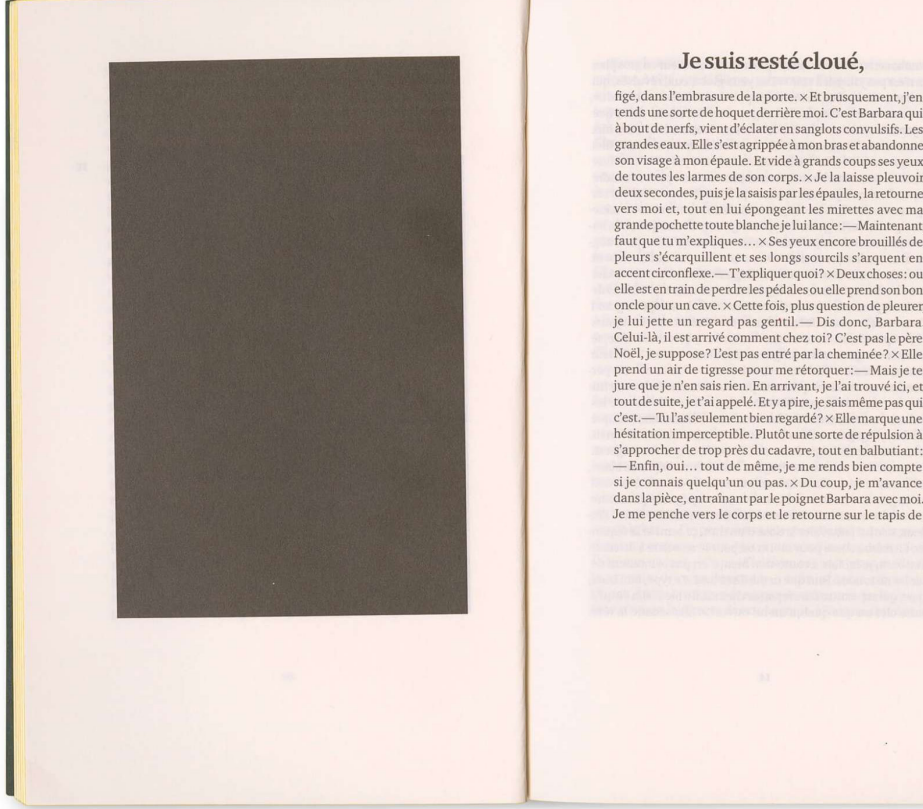
La Cantatrice Chauve de Ionesco mis en page par Robert Massn, 1964

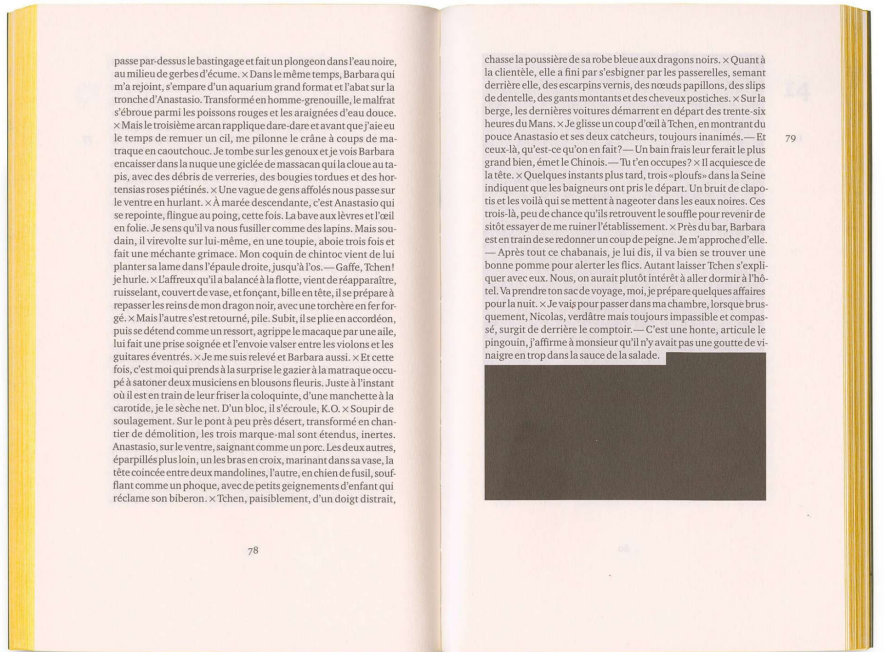
Revalorisation

Le graphiste Philippe Millot est un exemple d'expressivité à ce sujet, redonnant vie au design du livre de manière délicate et complète, il maîtrise chaque aspect de sa conception et de sa fabrication. Chaque élément, même le plus subtil, contribue à faire de ses ouvrages des objets uniques, capables, une fois ouverts, de solliciter pleinement les sens du lecteur. La démarche de Philippe Millot consiste à revisiter les conventions typographiques et éditoriales traditionnelles pour les réinterpréter aujourd'hui dans une forme plus contemporaine et pertinente. En réinventant ces conventions, leur véritable fonction se révèle et vient véritablement au service du texte qu'il remanie.

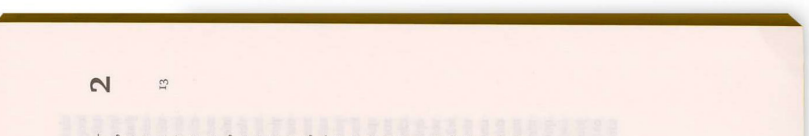
La conception des pages propose une expérience visuelle riche, en jouant avec les conventions classiques : marges repensées, lettrines déplacées, caractères amplifiés. Titres, numéros de page et citations s'invitent là où on ne les attend pas, dynamisant la lecture. Il arrive que les textes, déplacés vers le pli central, se rejoignent, à la manière des plis d'un origami.
Ces décalages et enchaînements insufflent dynamisme à la composition, tout en donnant l'impression que « le texte continue de courir ». Pour ces pages façonnées au signe près, le caractère utilisé reste néanmoins standard trouvant son expressivité non pas dans le caractère, mais dans la composition globale qui les relie et les met en mouvement[11].

11. « Je ne cherche pas à perturber l'acte de lire. Je reste toujours dans le cadre du texte ». « J'utilise des alphabets de Matthew Carter. Comme la Skia, par exemple, qui est une police livrée avec le système. A partir d'une typographie très répandue, on peut néanmoins dessiner une composition expressive. » MILLOT Philippe, Intramuros n°123 - Les livres mille-feuilles (2006)





Les souris valseuses de Ange Bastiani, un livre dessiné par Sp Millot, éditions cent pages, 2012



Conclusion

Véritable mode d'interprétation du texte, la typographie agit non seulement comme un vecteur de sens, mais aussi comme une mise en scène du texte. Cependant, il est essentiel que le maquettiste conserve une certaine réserve et maîtrise dans son approche, veillant à ne pas rompre l'équilibre délicat entre créativité typographique et sens du texte. L'objectif principal demeure la transmission claire du message, et c'est à cet équilibre subtil que le graphiste doit veiller, entre créativité et lisibilité.

Si, selon Roland Barthes, lire revient à 'jouer' le texte[12], de la même façon qu'un musicien interprète une partition, alors le

12. BARTHES Roland, La mort de l'auteur (1967)

graphiste, tel un compositeur, orchestre l'expérience de lecture, créant à la fois plaisir et confort.

Annexe

Étude de cas – *House of Leaves*

Le 7 Mars 2000 est publié le livre *House of Leaves*, premier roman de Mark Z. Danielewski à la maison d'édition américaine Pantheon Books.

Le roman se présente comme une œuvre de fiction épistolaire et métafictionnelle centrée sur un documentaire fictif, *The Navidson Record*. Ce documentaire est analysé dans une étude manuscrite, elle-même récupérée et commentée par le narrateur principal, Johnny Truant. Ce procédé narratif enchâssé multiplie les niveaux de récit et brouille délibérément les frontières entre fiction et réalité.

Le livre se distingue par une mise en page complexe, de manière à refleter les événements se déroulants dans l'histoire.

THE REMASTERED FULL-COLOR EDITION

HOUSE OF LEAVES

MARK Z. DANIELEWSKI

a Novel

House of Leaves, couverture de Eric Fuentecilla, Pantheon Books, 2de édition, 2000

Effectivement, contrairement aux livres traditionnels, où la lecture est linéaire et où le lecteur avance simplement en tournant les pages, ce livre utilise des dispositifs qui brisent cette linéarité. L'auteur, Mark Z. Danielewski, s'éloigne des structures traditionnelles pour créer une expérience où la mise en page et l'agencement du texte participent activement au récit.

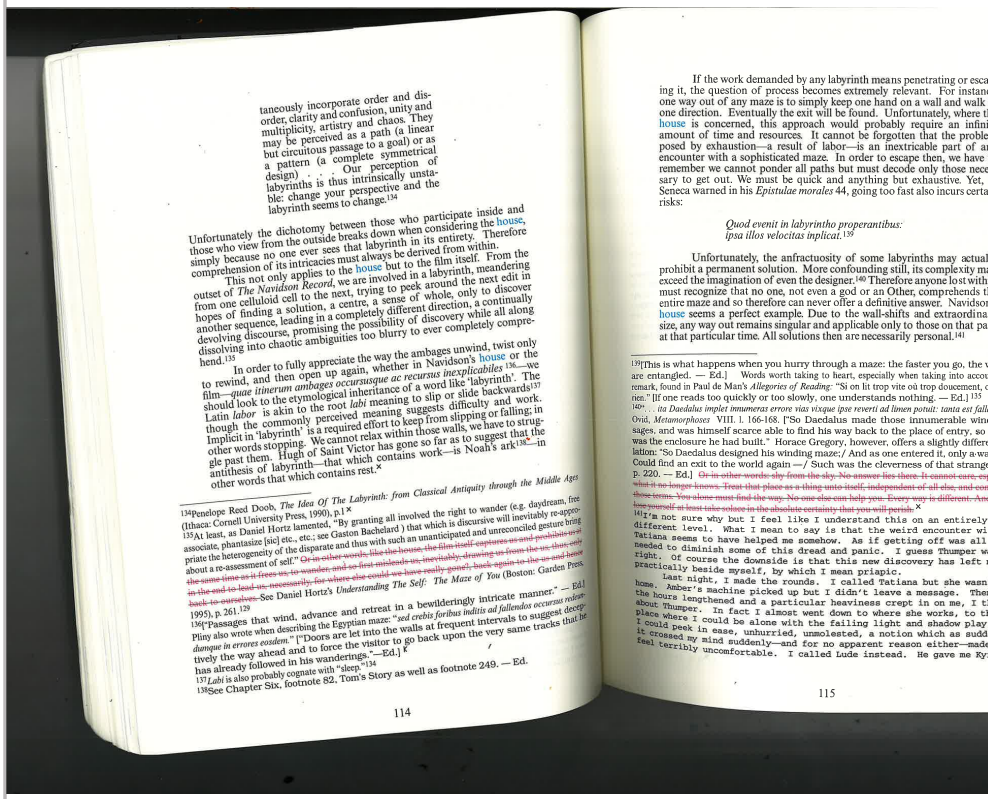
Ce format immersif, doit à mon sens, permettre également d'accentuer l'effet de l'intrigue chez le lecteur et influencer ses émotions.

Danielewski s'est rendu au siège de *Pantheon Books* à New York pour réaliser lui-même la mise en page avec *QuarkXPress*, car il ne faisait confiance qu'à lui-même pour transmettre la vision du livre. En soit, on peut le considérer comme le designer graphique de son livre, il n'a pas seulement écrit le texte, mais il a également conçu consciamment l'apparence de *House of Leaves* de manière à orienter la façon dont le lecteur interagit avec le texte.

Rapport au vide

Certaines pages ne contiennent que quelques mots ou lignes, l'auteur intégre la notion de spatialité dans la mise en page du texte, celui-ci mimant les déplacements des personnages dans le labyrinthe de la maison.

Comme le personage principal, le lecteur se retrouve perdu dans le vide et le désepoir. Ce procédé ralentit la lecture tout en intensifiant l'immersion : chaque mot prend une importance



taneously incorporate order and disorder, clarity and confusion, unity and multiplicity, artistry and chaos. They may be perceived as a path (a linear but circuitous passage to a goal) or as a pattern (a complete symmetrical design) . . . Our perception of labyrinths is thus intrinsically unstable: change your perspective and the labyrinth seems to change.[134]

Unfortunately the dichotomy between those who participate inside and those who view from the outside breaks down when considering the house, simply because no one ever sees that labyrinth in its entirety. Therefore comprehension of its intricacies must always be derived from within.

This not only applies to the house but to the film itself. From the outset of *The Navidson Record*, we are involved in a labyrinth, meandering from one celluloid cell to the next, trying to peek around the next edit in hopes of finding a solution, a centre, a sense of whole, only to discover another sequence, leading in a completely different direction, a continually devolving discourse, promising the possibility of discovery while all along dissolving into chaotic ambiguities too blurry to ever completely comprehend.[135]

In order to fully appreciate the way the ambages unwind, twist only to rewind, and then open up again, whether in Navidson's house or the film—*quae itinerum ambages occursusque ac recursus inexplicabiles* [136]—we should look to the etymological inheritance of a word like 'labyrinth'. The Latin *labor* is akin to the root *labi* meaning to slip or slide backwards[137] though the commonly perceived meaning suggests difficulty and work. Implicit in 'labyrinth' is a required effort to keep from slipping or falling; in other words stopping. We cannot relax within those walls, we have to struggle past them. Hugh of Saint Victor has gone so far as to suggest that the antithesis of labyrinth—that which contains work—is Noah's ark[138]—in other words that which contains rest.[2]

[134]Penelope Reed Doob, *The Idea Of The Labyrinth: from Classical Antiquity through the Middle Ages* (Ithaca: Cornell University Press, 1990), p.1 [1]

[135]At least, as Daniel Hortz lamented, "By granting all involved the right to wander (e.g. daydream, free associate, phantasize [sic] etc., etc.; see Gaston Bachelard) that which is discursive will inevitably re-appropriate the heterogeneity of the disparate and thus with such an unanticipated and unreconciled gesture bring about a re-assessment of self." ~~Or in other words, like the house, the film itself captures us and prohibits us at the same time as it frees us, to wander, and as first misleads us, inevitably, drawing us from the us, then, only in the end to lead us, necessarily, for where else could we have really gone?, back again to the us and home back to ourselves.~~ See Daniel Hortz's *Understanding The Self: The Maze of You* (Boston: Garden Press, 1995), p. 261.[129]

[136]"Passages that wind, advance and retreat in a bewilderingly intricate manner." — Ed.] Pliny also wrote when describing the Egyptian maze: "*sed crebis foribus inditis ad fallendos occursus rebur- dumque in errores eosdem.*" ["Doors are let into the walls at frequent intervals to suggest deceptively the way ahead and to force the visitor to go back upon the very same tracks that he has already followed in his wanderings."—Ed.] [3]

[137]*Labi* is also probably cognate with "sleep."[134]

[138]See Chapter Six, footnote 82, Tom's Story as well as footnote 249. — Ed.

If the work demanded by any labyrinth means penetrating or esca
ing it, the question of process becomes extremely relevant. For instan
one way out of any maze is to simply keep one hand on a wall and walk
one direction. Eventually the exit will be found. Unfortunately, where t
house is concerned, this approach would probably require an infini
amount of time and resources. It cannot be forgotten that the proble
posed by exhaustion—a result of labor—is an inextricable part of a
encounter with a sophisticated maze. In order to escape then, we have
remember we cannot ponder all paths but must decode only those nece
sary to get out. We must be quick and anything but exhaustive. Yet,
Seneca warned in his *Epistulae morales* 44, going too fast also incurs certa
risks:

Quod evenit in labyrintho properantibus:
ipsa illos velocitas implicat.[139]

Unfortunately, the anfractuosity of some labyrinths may actual
prohibit a permanent solution. More confounding still, its complexity m
exceed the imagination of even the designer.[140] Therefore anyone lost with
must recognize that no one, not even a god or an Other, comprehends t
entire maze and so therefore can never offer a definitive answer. Navidson
house seems a perfect example. Due to the wall-shifts and extraordina
size, any way out remains singular and applicable only to those on that pa
at that particular time. All solutions then are necessarily personal.[141]

[139][This is what happens when you hurry through a maze: the faster you go, the
are entangled. — Ed.] Words worth taking to heart, especially when taking into accou
remark, found in Paul de Man's *Allegories of Reading*: "Si on lit trop vite où trop doucement,
ries." [If one reads too quickly or too slowly, one understands nothing. — Ed.] [3]

[140]. . . *ita Daedalus implet immeneras errore vias vixque ipse reverti ad limen potuit: tanta est falla*
Ovid, *Metamorphoses* VIII. l. 166-168. ["So Daedalus made those innumerable win
sages, and was himself scarce able to find his way back to the place of entry, so
was the enclosure he had built." Horace Gregory, however, offers a slightly differ
lation: "So Daedalus designed his winding maze;/ And as one entered it, only a w
Could find an exit to the world again —/ Such was the cleverness of that strange
p. 220. — Ed.] ~~Or in other words: sly from the sky. No answer lies there. It cannot care, ex
what it no longer knows. Treat that place as a thing unto itself, independent of all else, and con
those terms. You alone must find the way. No one else can help you. Every way is different. An
lose yourself at least take solace in the absolute certainty that you will perish.~~ [4]

[141]I'm not sure why but I feel like I understand this on an entirely
different level. What I mean to say is that the weird encounter wi
Tatiana seems to have helped me somehow. As if getting off was all
needed to diminish some of this dread and panic. I guess Thumper w
right. Of course the downside is that this new discovery has left
practically beside myself, by which I mean priapic.

Last night, I made the rounds. I called Tatiana but she wasn
home. Amber's machine picked up but I didn't leave a message. The
the hours lengthened and a particular heaviness crept in on me, I t
about Thumper. In fact I almost went down to where she works, to t
place where I could be alone with the failing light and shadow play
I could peek in ease, unhurried, unmolested, a notion which as sudd
it crossed my mind suddenly—and for no apparent reason either—made
feel terribly uncomfortable. I called Lude instead. He gave me Ky

of meaning.

196

A life

197

House of Leaves, scans des pages du livre, Pantheon Books, 2de édition, 2000

particulière, et l'angoisse croît à mesure que le suspense s'installe.

Chantier

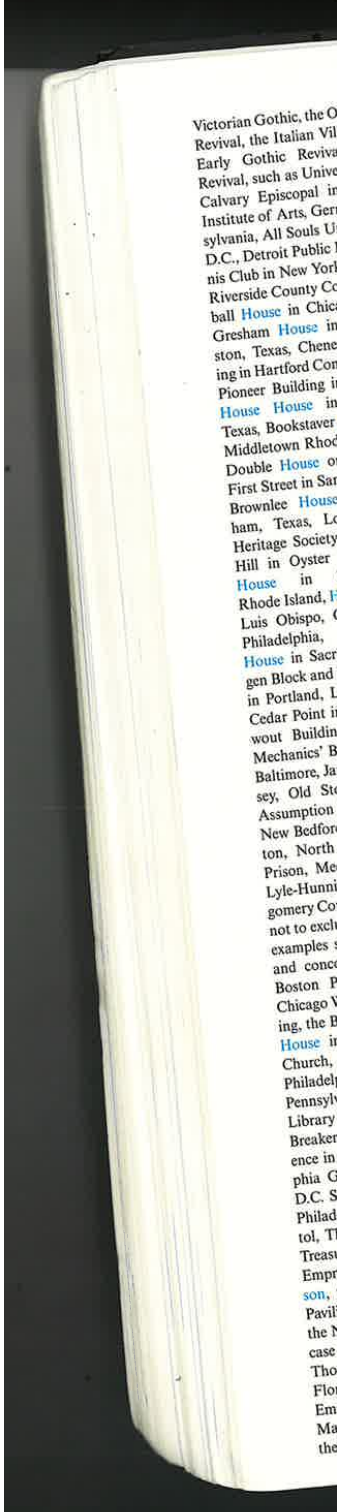
Diverses pages, disposent d'une mise en page désorganisée avec du texte en diagonale, ou dispersé. Cette structure peut représenter le désordre émotionnel et mental des personnages du livre. Ce prodédé peut aussi traduire un sentiment de confusion chez le lecteur.

Lorsque le texte envahit la page avec une organisation très dense, cela donne une impression de chaos et de surcharge. Le lecteur est submergé, tout comme les personnages peuvent l'être face à des situations qui les dépassent. En saturant la page, Danielewski crée un environnement visuel « confiné » qui peut évoquer la claustrophobie et l'oppression ressenties par les personnages piégés dans le labyrinthe de la maison. Le lecteur peut se sentir lui aussi « pris au piège » par l'abondance de texte, tout en le conectant aux émotions des personnages.

Procuration

Il arrive parfois que le lecteur doive pivoter le livre pour lire certains blocs de texte, cherchant le bon sens de lecture. Ce geste physique reproduit symboliquement les mouvements ou l'orientation du personnage principal, renforçant l'immersion.

De plus, l'agencement du texte reflète parfois directement ce



ctagon Mode, the Renaissance
la Style, Romanesque Revival,
l, Egyptian Revival, Greek
rsity Club in Portland Oregon,
Pittsburgh, the Minneapolis
mantown Cricket Club in Penn-
nitarian Church in Washington,
Library or the Racquet and Ten-
, Metropolitan Museum of Art,
urthouse in California, the Kim-
ago, the
Galve-
y Build-
nnecticut,
n Seattle,
Austin,
House in
les Island,
n Twenty-
n Fancisco,
in Bon-
os Angeles
, Sagamore
Bay, Cram
Middletown
louse of San
City Hall in
Gallatin
amento, Bla-
Marks House
Langworthy House in Dubuque, Iowa,
n Swansboro, North Carolina, Haugh-
g in New York City, Farmers' and
ank in Philadelphia, Calvert Station in
rrad House in New Brunswick, New Jer-
one Church in Cleveland, Church of
in St. Paul, Minnesota, Rotch House in
d, Massachusetts, St. James in Willming-
Carolina, Philadelphia's Moyamensing
dical College of Virginia in Richmond,
cutt House in Athens, Georgia, Mont-
unty Courthouse in Dayton, Ohio, which is
ude the non-presence of other 19th century
such as the Pennsylvania station, exterior
ourse, Villard Houses in New York, the
Public Library, Court of Honor at the
World's Fair, the St. Louis Wainwright Build-
Buffalo's Guaranty Building, Watts Sherman
n Newport Rhode Island, Boston Trinity
Ames Gate Lodge in North Easton, the
phia Provident Life and Trust Company,
vania Academy of Fine Arts, Nott Memorial
in Schenectady, New York, saloon in the
s, Boston City Hall, or Greek and gothic pres-
Girard College for Orphans, the Washington,
the New York City Trinity Church, Philadel-
mithsonian Institute, Boston Tremont House,
elphia Merchant's Exchange, Ohio State Capi-
he Singer's Hall in Bavaria, Washington, D.C.
ury Building, the Palais de Justice in Brussels,
the Academy of Science in Athens, the Royal
ess Josephine's bedroom at Château of Malmai-
ion in Brighton, Moscow Historical Museum,
New Admiralty in St. Petersburg, the grand stair-
of the Paris Opéra, the St. Petersburg Exchange,
rwaldsen Museum, Senate Square in Helsinki,
rence Cathedral, Milan's Galleria Vittorio
anuele II, Palazzo di Giustizia in Rome, Conova
usoleum near Possagno, Padua's Caffè Pedrocchi,
Parliament House in Vienna, the Dresden Opera

with something concrete to pursue. Holloway almost seems drunk as he rushes after the sound, failing to lay down any fishing line or hang neon markers, rarely even stopping to rest.

Jed and Wax do not draw the same conclusion as Holloway. They realize, and quite accurately too, that even though they are traveling farther and farther away from the staircase, they are not getting any closer to the source of the growl. They insist on turning around. Holloway first promises to investigate just a little while longer, then resorts to goading, calling them anything from "fucking pussies" and "cowards" to "jackholes" and "come-guzzling shit-eating cunts." Suffice it to say this last comment does not steel Wax and Jed's resolve to hunt the great beast.

They both stop.

Enough is enough. They are tired and more than a little concerned. Their bodies ache from the constant cold. Their nerves have been eviscerated by the constant darkness. They are low on battery power (i.e. light), neon markers, and fishing line. Furthermore, the destroyed cache of supplies could indicate their other caches are in jeopardy. If that proves to be the case, they will not have enough water to even make it back within radio range of Navidson.

"We're heading home now," Jed snaps.

"Fuck you," Holloway barks. "I give the orders here, and I say no one's going anywhere yet." Which considering the circumstances are pretty bizarre words to be hearing in such regions of dark.

"Look dude," Wax tries, doing his best to lure Holloway over to their side of sense. "Let's just check in so we can resupply and, you know . . . uh . . . get more guns."

"I will not abort this mission" Holloway responds sharply, jabbing an angry finger at the twenty-six year old from Aspen, Colorado.

Easily as much attention has been given to Holloway's use of the word "abort" as to Navidson's use of the word "outpost." The implication in "abort" is the failure to attain a goal—the prey not killed, the peak not climbed. As if there could have been a final objective in that place. Initially Holloway's only goal was to reach the bottom of the staircase (which he achieved). Whether it was the growl or the expurgating qualities of the house or something entirely else, Holloway decided to redefine that goal mid-way. Jed and Wax, however, understand that to begin hunting some elusive presence

now is just the same as suicide. Without another word, they both turn around and start heading back to the stairs.

Holloway refuses to follow them. For a while, he rants and raves, screaming profanities at a blue streak, until finally and abruptly, he just storms off by himself, vanishing into the blackness. It is another peculiar event which is over almost before it starts. A sudden enfilade of "fuck you's" and "shit-heads" followed by silence.[159]

Back on the staircase, Jed and Wax wait for Holloway to cool off and return. When several hours pass and there is still no sign of him, they make a brief foray into the area, calling out his name, doing everything in their power to locate him and bring him back. Not only do they not find him, they do not come across a single neon marker or even a shred of fishing line. Holloway has run off blind.

We watch as Jed and Wax make camp and try to force themselves to sleep for a few hours. Perhaps they hope time will magically reunite the team. But the morning of the seventh day only brings more of the same. No sign of Holloway, a terrifying shortage of supplies, and a very ugly decision to make.

Hank Leblarnard has devoted several pages on the guilt both men suffered when they decided to head back without Holloway.[160] Nupart Jhunisdakazcriddle also analyzes the tragic nature of their action, pointing out that in the end, "Holloway chose his course. Jed and Wax waited for him and even made a

[159]This is not the first time individuals exposed to total darkness in an unknown space have suffered adverse psychological effects. Consider what happened to an explorer entering the Sarawak Chamber discovered in the Mulu mountains in Borneo. This chamber measures 2,300ft long, 1,300ft wide, averages a height of 230ft, and is large enough to contain over 17 football fields. When first entering the chamber, the party of explorers kept close to a wall assuming incorrectly that they were following a long, winding passageway. It was only when they chose to return by striking straight out into that blackness—expecting to run into the opposite wall—that they discovered the monstrous size of that cavern. "So the trio marched out into the dark expanse, maintaining a compass course through a maze of blocks and boulders until they reached a level, sandy plain, the signature of an underground chamber. The sudden awareness of the immensity of the black void caused one of the cavers to suffer an acute attack of agoraphobia, the fear of open spaces. None of the three would later reveal who panicked, since silence on such matters is an unwritten law among cavers." *Planet Earth: Underground Worlds* p. 26-27.

Of course, Holloway's reactions exceed a perfectly understandable case of agoraphobia.

[160]Hank Leblarnard's *Grief's Explorations* (Atlanta: More Blue Publications, 1994).

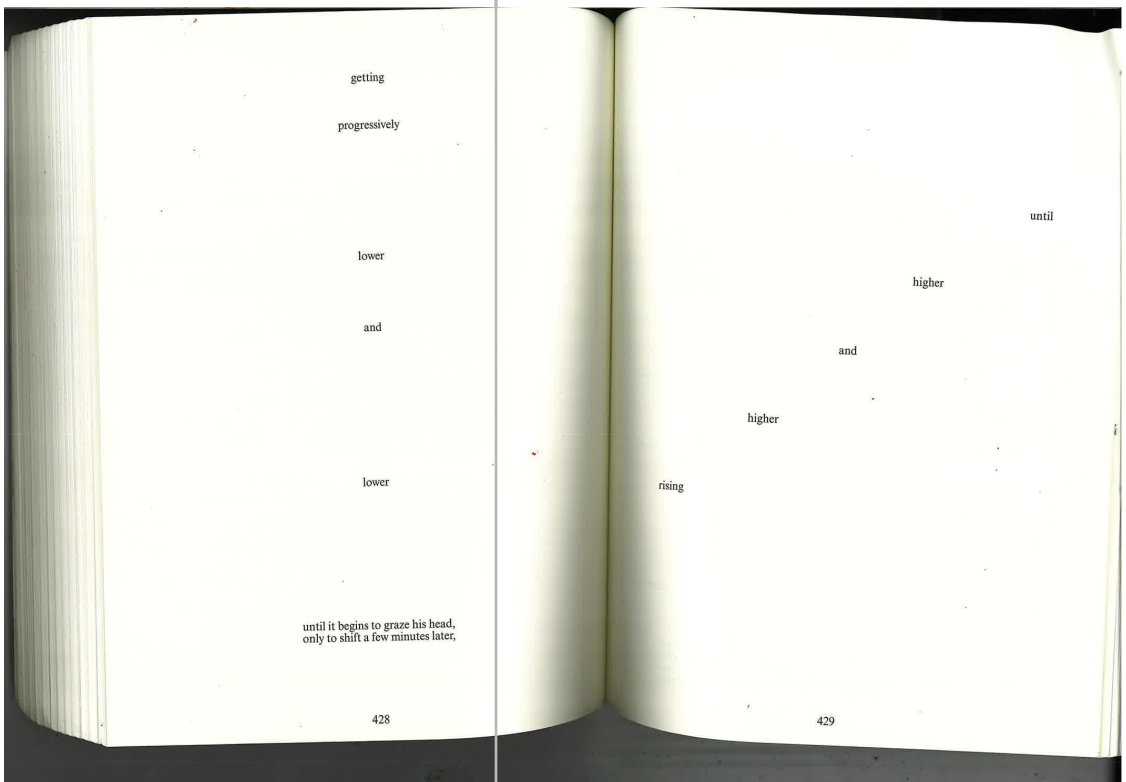
Robert Smithe, William Wilkins, Sir John Soane, Richard Payne Knight, Humphry Repton, John Nash, Gustave Eiffel, Ferdinand Duiert, J.C.A. Alphand, Victor Baltard, Jean-Louise-Charles Garnier, Joseph Auguste-Emile Vaudremer, Leon Vaudoyer, Louis-Joseph Duc, Pierre-François-Henri Labrouste, Jacques-Ignace Hittorff, A.F.T. Chalgrin, Charles Percier, François-Léonard Fontaine, Benjamin Latrobe, George Hadfield, Etienne Hallet, William Thornton, Charles Bullfinch, Thomas Jefferson, Peter Harrison, Charles Cameron, Matvei Feodorovich Kazakow, Giacomo Quarenghi, Ivan Yegorovich Starov, Vasili Ivanovich Bazhenov, Frederik Magnus Piper, Carl August Ehrensvärd, Louis-Joseph Le Lorrain, Jakob Kubicki, Christian Piotr Aigner, Dominik Merlini, Friedrich Gilly, Heinrich Jussow, Pierre-Michel d'Ixnard, Wilhelm von Erdmannsdorf, Giuseppe Piermarini, Michelangelo Simonetti, Pietro Camporese, Claude-Nicolas Ledoux, Etienne-Louis Boullée, Charles de Wailly, Marie-Joseph Peyre, Victor Louis, Pierre Rousseau, Jacques-Germain Soufflot, Jacques Gabriel, John Wood, George Dance, James Wyatt, James Gandon, William Chambers, Robert Adam, William Kent, Carlo Marchionni, Giovanni Battista Piranesi, Niccolò Nasoni, Matteus Vicente de Oliveira, Johann Friedrich Ludwig, Rodrigues Tizón

ture studio, projection, signal, Christmas tree, arc projector, photoflood, mercury, sodium, glow, sun, flash, black light, water cooled, germicidal, purple x, ozone, fluorescent, Slimline, Lumiline, Circline, rough service, Q coated, Bonus A-line, 75,000 watt, Quartzline, special service, DVY, DFC, iodine cycle, axial quartz, halogen cycle, bi-post, heat, brooder, red bowl therapy, silver neck brooder, quartz infrared, bent-end infrared, iodine cycle infrared, RSC base, red filter, Marc 300, Lucalox, multi-vapor, e-bulb mercury, 1,500 watt multi-vapor, Watt-Miser II, Magicube,

matter wire of any sort, No. 36 to No. 0000 (#4/0), or electrical boxes—3 duct junction boxes etc., etc.— or plug-in receptacles, 3-prong grounded duplex or other pots or pans or cans, or switch plates, switches, whether swing pole dimmer or remote, or circuit breakers or fuses, whether lead, tin, copper, silver, etc., etc., with a voltage class from 12, 24, 125, 250, 600, 2000+, or even lights, whether electrical discharge, incandescent, or combustion, no flame arc or gas-filled, tipless, inside frosted, decorative, general service, 10,000 watt aviation pic

que le personnage est en train de voir ou de ressentir à un moment précis. Par ces contraintes et ces correspondances visuelles, le lecteur devient le personnage principal, véritable acteur du récit, partageant ses actions et ses émotions.

La structure des pages de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski dépasse le simple support textuel pour devenir un acteur essentiel ayant une place à part entière au sein de la narration transformant la mise en page en un langage à part entière.



Bibliographie

Livres théoriques

HOCHULI Jost. *Le détail en typographie*. Montreuil : B42, 2015, 64 p.

UNGER Gerard. *Pendant la lecture*. Montreuil : B42, 2015, 232 p.

LUPTON Ellen. *Comprendre la typographie*. Paris : Pyramid, 2007, 176 p.

MASSIN Robert. *La Mise en Page*. Paris : Hoëbeke, 1999, 142 p.

Livres références graphiques

MALLARMÉ Stéphane. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris : Gallimard, 1914, 32 p.

IONESCO Eugène. *La Cantatrice Chauve*. Paris : Gallimard,

1964, 192 p.
DANIELEWSKI M.Z. *House of Leaves*. New York : Pantheon Books, 2000, 709 p.

Essais

WARDE Beatrice. The Crystal Goblet in : *The Crystal Goblet : Sixteen Essays on Typography.* Londres : The Sylvan Press, 1955, 221 p.

Articles de périodiques

HÉMERY Annik. Les livres mille-feuilles du graphiste Philippe Millot. *Intramuros,* 2006, n°123 p.90.

Pdf, essais et articles en ligne

MCCOY Katherine et FREJ David. Typography as Discourse. In : *Graphic Design Reading* [en ligne]. 2017. Disponible sur : https://readings.design/PDF/McCoy,%20Katherine%20—%20Typography%20as%20Discourse%20(1988).pdf (consulté le 19 décembre 2024).
FÉLIX Brigitte. Exploration #6 : Architecture et narrativité dans House of Leaves de Mark Z. Danielewski. In : *Persée* [en ligne]. 2005. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/cchav_0184-1025_2005_num_38_1_1404 (consulté le 19 décembre 2024).

Sites internets

HICHBIAH Helena. Rouge-Gorge. In : *Ich&Kar* [en ligne]. 2010. Disponible sur : https://shop.ichetkar.fr/101-rouge-gorge (consulté le 20 décembre 2024).
CONTRIBUTEURS DE WIKIPÉDIA. *La Mort de l'auteur.* In : Wikipédia, l'encyclopédie libre [en ligne]. Dernière révision : 27 juillet 2024. Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=La_Mort_de_l%27auteur&oldid=217158624 (consulté le 8 novembre, 2024).

Vidéos en ligne

ALT 236. *Mythologics #11 /// La Maison des Feuilles* [vidéo en ligne]. ALT 236, 31 mars 2022, 1 heure 11. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=GkZOF9Wk3Zc&t=2392s (consulté le 8 février 2024).
Cnap - Centre national des arts plastiques. *L'Écartelage ou l'écriture de l'espace d'après Pierre Faucheux de Catherine Guiral, Jérôme Dupe* [vidéo en ligne]. Cnap - Centre national des arts plastiques, 9 juin 2017, 6 minutes 43. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=31CconxHND0 (consulté le 8 novembre 2024).

Credits & remerciments

Article de DNMADE 3e année, promotion 2024-2025 à L'École Supérieure des Arts Appliqués et Textiles–ESSAT à Roubaix.
En Mention Design Graphique. Spécialité Édition Multisupports.

Article présenté le 14 janvier 2025.

Imprimé a l'ESAAT à Roubaix en janvier 2025.
Typographie utilisée : Charter de Matthew Carter

Je tiens à exprimer ma gratitude envers les enseignants de l'ESAAT qui, par leur patience et leur pédagogie, m'ont guidée et inspirée. Leur soutien a été précieux pour la réalisation de cet article, tout comme les connaissances et influences qu'ils ont apportées tout au long de mon parcours d'étudiante.

Merci à Océane Albaut, sans qui j'aurais difficilement survécu à notre ERASMUS du 4e semestre. M'encourageant et me motivant à porter une attention particulière à la rigueur dans chacun de mes projets.

Merci également à la culture du web, qui, au quotidien, me permet de découvrir de nouvelles perspectives et d'approfondir ma curiosité, m'inspirant, alimentant ainsi mon travail et mes réflexions.