



Fabula / Les Colloques
Internet est un cheval de Troie

Le livre implémenté

Gilles Bonnet, Université Jean Moulin-Lyon 3 / Équipe MARGE



Pour citer cet article

Gilles Bonnet, Université Jean Moulin-Lyon 3 / Équipe MARGE, «
Le livre implémenté », *Fabula / Les colloques*, « Internet est un
cheval de Troie », URL : [https://www.fabula.org/colloques/
document4127.php](https://www.fabula.org/colloques/document4127.php), article mis en ligne le 06 Février 2017,
consulté le 22 Mai 2025

Le livre implémenté

Gilles Bonnet, Université Jean Moulin-Lyon 3 / Équipe MARGE

Cartographie

Remédiatisation : on traduit ainsi la « remediation » proposée par Jay David Bolter et Richard A. Grusin, dans leur essai paru en 2000 : *Remediation : Understanding New Media*. Le terme désigne la migration d'une œuvre, d'un média à l'autre. Ce fut historiquement la première province de cette alliance entre littérature et informatique, qui incita à la numérisation de classiques. C'est même dans cette pratique que l'on a coutume de déceler l'acte de baptême des Humanités numériques, délivré par le père Roberto Busa, qui tenta de repérer dans la *Somme théologique* de Saint Thomas d'Aquin des index et des concordances, dans le cadre de son projet d'*Index Thomisticus*¹.

Il est aussi d'usage d'aller puiser dans l'histoire récente de la littérature, des œuvres imprimées qui pourraient paraître, *a posteriori*, avoir pressenti voire annoncé notamment la manipulabilité des œuvres numériques hyperliées, manipulabilité issue de la discrétisation qui soumet le contenu textuel à une fragmentation en unités distinctes. Il y aurait eu là comme une préscience d'œuvres encore à venir, une préméditation, voire, si l'on m'autorise le terme, une *pré-médiatisation*. Les écritures à contrainte sont souvent mobilisées, très logiquement, puisqu'elles furent produites au sein de cadres formels qui ne sont pas sans rappeler les cahiers des charges imposés à la création numérique par les « architextes », ces outils au service d'une énonciation éditoriale. La combinatoire d'un Queneau et de ses *Cent mille milliards de poèmes* est ainsi souvent citée, elle qui fut d'ailleurs adaptée, et donc remédiatisée en 1975 par Paul Brafford. Luc Dall'Armellina² convoque quant à lui *Composition n°1*, de Marc Saporta, « récit fragmentaire permutatif »³ qui se présentait lors de sa parution en 1962 comme un lot de 150 fiches détachées, qu'il appartenait au lecteur de battre tel un jeu de cartes avant d'en amorcer la lecture. Après Jean Clément qui y décelait un « proto-hypertexte »⁴, Luc Dall'Armellina note qu'une telle œuvre, par

¹ Se reporter à Alexandre Gefen (dir.), *Critique* nos819-820, « Des chiffres et des lettres. Les humanités numériques », Paris, Minitext, août-septembre 2015. Également : Marin Dacos & Pierre Mounier, *Humanités numériques. État des lieux et positionnement de la recherche française dans le contexte international*, Paris, Institut Français, 2015 ; en ligne : http://www.institutfrancais.com/sites/default/files/if_humanites-numeriques.pdf.

² Dans son article « Pourquoi des écritures créatives... numériques ? », in AM Petitjean & Véronique Houdart-Merot, *Numérique et écriture littéraire. Mutations des pratiques*, Paris, Hermann, 2015, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 106.

sa matérialité même, et la lecture délinéarisée qu'elle induit, fait partie de ces œuvres qui auront « préparé le terrain pour la littérature hypertextuelle »⁵. Une telle contestation de la linéarité du récit classique rappelle à nombre de théoriciens du numérique les heures fastes du Nouveau Roman⁶. Mais c'est très souvent Borges que l'on convoque, bien sûr, et son fameux *Jardin aux sentiers qui bifurquent*, construit rétroactivement comme l'anticipation la plus aboutie de l'hypertexte en tant que contestation de la linéarité du récit, dépassement des préceptes aristotéliens fondateurs de notre poésie occidentale. La question qui se pose consiste alors dans l'identification problématique d'un *terminus a quo*, tant les généalogies s'entrecroisent : pour George P. Landow, c'est à Laurence Sterne qu'il faudrait remonter le cours de ces « quasi-hypertextual fictions », pour ensuite se projeter dans les années 1980 et les œuvres de Graham Swift, telle *Waterland*⁷.

Il nous appartient d'explorer une troisième voie, proche d'une remédiatisation à rebours: ce qu'Internet fait à la littérature non numérique, et que je propose d'identifier comme une dynamique d'hybridation et l'une des modalités de transmédiation, à ceci près qu'il ne s'agit pas ici d'une migration de contenus d'un support à l'autre, mais bien d'une contamination de l'œuvre littéraire sous sa forme classique de livre imprimé, par certains traits définitoires d'une poésie propre aux écrits nativement numériques. L'hypothèse originelle, qu'il faut peut-être rapidement rappeler, réside en effet dans le postulat qu'une poésie des supports peut permettre d'éclairer les productions littéraires nativement numériques, c'est-à-dire pensées et produites dans le souci des spécificités du Web, spécificités d'ordre technique, mais également liées à des usages, parmi lesquels, celui essentiel de la lecture sur écran connecté. L'ordinateur ne sera donc plus conçu comme simple « moyen de transmission pour des textes conçus pour d'autres médias », mais bien comme « force configuratrice »⁸ de créations littéraires. Parce qu'elles s'écrivent au moyen d'outils eux-mêmes déjà numériques, mais surtout parce qu'elles se destinent à une publication originale en ligne, ces œuvres sont en train d'inventer de nouvelles textualités. Écoutons Laurent Margantin :

Depuis 2000 où j'ai créé mon premier site (comme on disait alors, et j'aime bien ce terme géographique), d'autres espaces, le blog est pour moi premier. C'est-à-dire qu'il n'y a pas eu le livre, et ensuite une présence ou activité sur le web, car je n'avais pas publié de livres papier à l'époque. *Le blog est premier* veut dire aussi que les textes qui y sont donnés à lire ne sont pas destinés initialement à

⁴ <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/allc.htm>.

⁵ Luc Dall'Armellina, art. cit., p. 110.

⁶ Par exemple : Alexandra Saemmer, *Matières textuelles sur support numérique*, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2007, ch. 3.

⁷ George P. Landow, *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in Era of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, p. 226.

⁸ Marie-Laure Ryan, « Mondes fictionnels à l'âge d'Internet », in *Les Arts visuels, le Web et la fiction*, Bernard Guelton (dir), Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 66.

devenir des livres : ils sont écrits pour le web, et cela change tout en vérité puisque l'écriture ne se déploie plus et ne s'articule plus en fonction d'un objet à composer par la suite. Ce qui s'écrit en ligne s'écrit donc en fonction de l'outil web, et pas à partir de paramètres extérieurs, qui seraient ceux des éditeurs et des auteurs dits « traditionnels ».⁹

Qu'ils aient écrit auparavant, ou non, une œuvre littéraire parue sous format livre, ces auteurs Web, que je nommerai *écranvains*¹⁰, proposent bel et bien ces nouvelles textualités qui expérimentent une poétique propre, qu'il nous appartient de tenter d'aborder avec un regard théorique et critique. Non pas tant d'ailleurs pour fétichiser tel ou tel aspect saillant et récurrent, et l'ériger en rupture radicale d'avec une éventuelle tradition par là même périmée, que pour réfléchir plus utilement en termes de *retravail* des formes et des genres. Appréhender ce retravail, c'est poser la nécessité d'une *e-poétique*, c'est-à-dire d'une poétique Web.

Problématiques

Matérialité : Je partirai d'une agréable surprise offerte par les éditions du Seuil à François Bon à l'occasion de la parution du bien-nommé *Après le livre* : « Alors qu'on parle si souvent de *livre homothétique* (le livre numérique à l'image du livre imprimé), le Seuil me propose une très belle maquette, au format exact de l'écran iPad, et dans laquelle la proposition graphique de la version *publie.net* a servi de base : *livre homothétique*, mais dans le sens du numérique vers l'imprimé »¹¹. Contrairement à ce qu'affirmaient certains fantasmes déclinistes, maintenant périmés, l'écrit d'écran a renouvelé l'attention portée aux préoccupations matérielles, typographiques mais pas seulement, de l'œuvre littéraire. Le Web design, notamment, autorise des pratiques de montage et dessine des formats clairement identifiables. La transmédiation, d'un contenu Web vers une publication papier peut ainsi faire le choix de conserver une apparence numérique. *Cent quarante signes* d'Alain Veinstein offre à tout amateur de twittérature des gages formels évidents : brefs paragraphes n'excédant pas les 140 signes réglementaires, datation incluant le texte dans une pratique diaristique, et mention, même, d'un horaire précis, correspondant, on l'imagine, au moment où fut envoyé le tweet originel, déterminent une « image du texte » dont le microblogging s'exhibe comme la source. On songera également ici au « twiller » de Thierry Crouzet, *La Quatrième Théorie*¹², présenté comme « le premier roman écrit

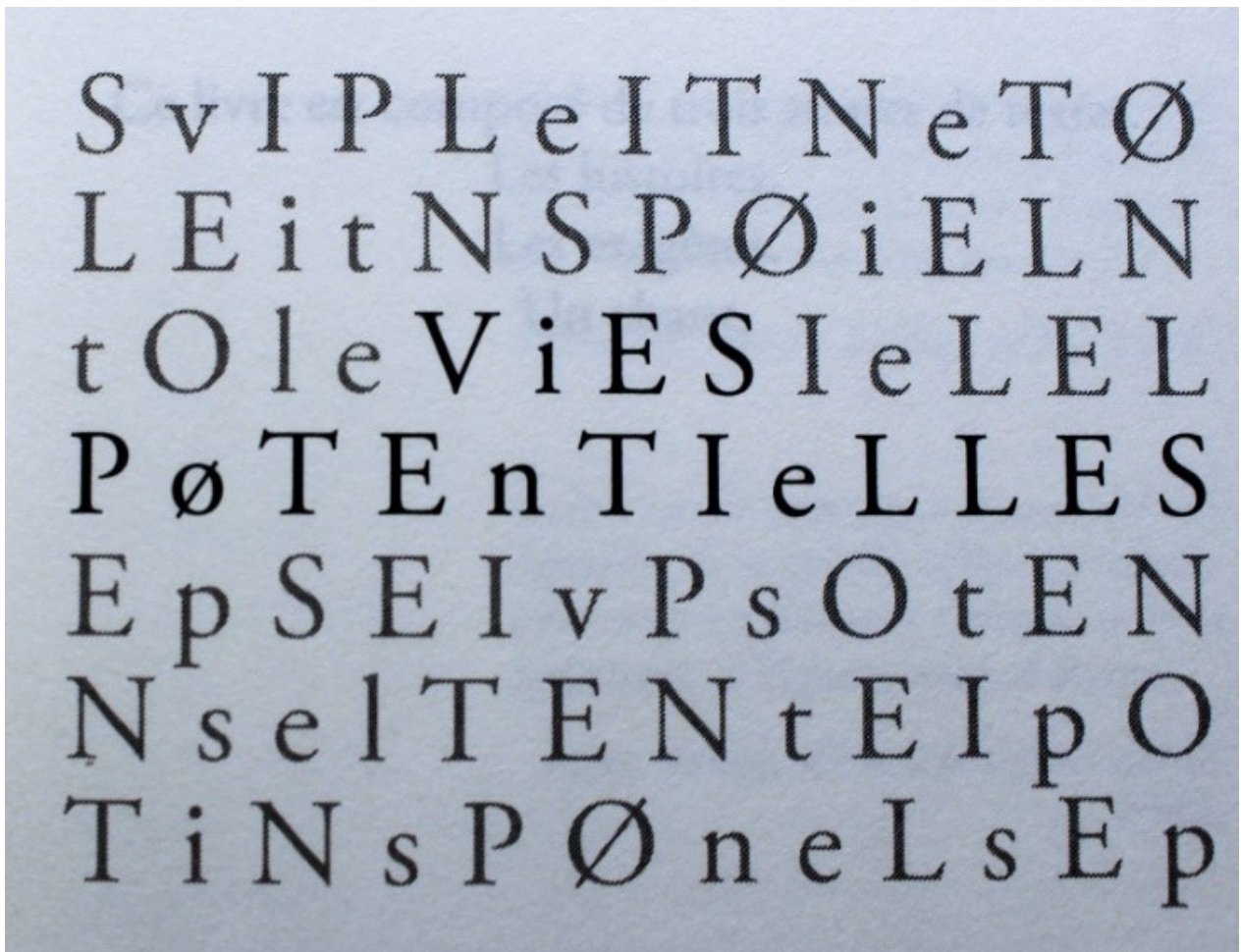
⁹ <https://webassoauteurs.wordpress.com/2013/11/29/quest-ce-que-lecriture-web/>.

¹⁰ Je me permets de renvoyer à deux articles dans lesquels j'ai tenté de définir cette notion d'*écranvain* : « L'autoblogographie. Écritures numériques de soi », *Poétique*, Paris, Le Seuil, no177, mai 2015, pp. 131-143 et « On relit toujours avec de soi : l'écranvain en son site », *Tiers Livre dépouille & création*, Montpellier, 2015 : <http://komodo21.fr/on-relit-toujours-avec-de-soi-lecranvain-en-son-site>.

¹¹ <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2660>.

¹² Publié sous forme de tweets sur le blog de l'auteur, puis repris par Fayard en 2013.

sur Twitter »¹³. C'est Mark Z. Danielewski, qui avec *La Maison des feuilles* (traduit par Claro), en a proposé une version radicale, le jeu sur les typographies, et plus généralement, la matérialité du texte devenant même un des enjeux principaux de l'œuvre, pour cette raison qualifiée de « technotexte » par N. Katherine Hayles¹⁴. Bien sûr, entre le véritable copier/coller, et l'imitation, voire le pastiche, la frontière n'est pas toujours très nette. Je pense ici aux savantes mises en page de *Corpus Simsi*, l'œuvre dans laquelle Chloé Delaume, « personnage de fiction sans domicile fixe »¹⁵ trouve refuge dans l'univers ludique et virtuel du célèbre jeu des Sims. C'est souvent le montage plurisémiotique qui insère le propos dans la sphère numérique, davantage même que le propos lui-même : il y aurait peut-être à déceler dans ces jeux de *citation* d'un matériau et d'une esthétique numériques décontextualisés comme un « effet de numérique » de l'ordre de la connotation, ou si l'on préfère, un « effet de virtuel », comme il y eut un *effet de réel*. Ainsi du titre même de *Vies pøtentielles* qui semble, à l'orée de l'ouvrage que Camille de Toledo publie au Seuil en 2011, se dégager comme d'une combinatoire proche d'un nuage de tags.



¹³ Quatrième de couverture.

¹⁴ Dans *Writing Machines*, Cambridge, MIT Press, 2002.

¹⁵ C. Delaume, *op. cit.*, p. 4.

Auteur. Écrire Web déplace les lignes de la fonction-auteur, est-il besoin de le rappeler. Et nous impose d'interroger le statut des textes avec une nouvelle souplesse d'esprit : qu'est-ce qui dans un site Web d'écranvain relève du texte, et qu'est-ce qui relève du paratexte, par exemple ? Quel statut donner aux vidéos d'un Martin Page se filmant dans son intérieur, accompagné de son enfant et de sa compagne, si elles contribuent à l'édification de son site comme ensemble littérairement signifiant ? Ces questions de corpus, actuellement si vives qu'elles divisent la communauté des chercheurs, s'adossent donc à un questionnement nouveau de la figure de l'auteur. Quand l'aventure du Général Instin naît, elle revitalise sur le Web une écriture collective, qui vient de se traduire par deux publications papier. L'une d'entre elles, *Climax*, se présente ainsi – sans pagination, d'ailleurs – comme une « œuvre à sept mains »¹⁶. C'est également la frontière entre texte et péri-texte qui vacille (et qui pour cela interroge également la fonction-auteur foucauldienne), frontière poreuse sur le Web où tout est déjà méta-, et poreuse ou du moins sensible, dans des œuvres qui s'en inspirent : Camille de Toledo, dans le texte déjà cité, juxtapose ainsi systématiquement un court récit fictionnel et son « exégèse » d'orientation autobiographique.

Accessibilité. Même pour l'écrivain allergique à la publication numérique de son travail, Internet s'est imposé comme un médiateur primordial, qu'il héberge les dictionnaires et encyclopédies en ligne dont la consultation instantanée et croisée constitue et un gain de temps et peut-être une source neuve de créativité, ou plus généralement, qu'il mette à disposition une documentation si aisément accessible sous forme de flux d'informations qu'elle informe spécifiquement l'écriture. On se souvient de Michel Houellebecq jalonnant *La Carte et le territoire* d'extraits d'articles de Wikipédia comme pour *troller* son propre récit, afin de créer une polémique ? Le mage d'Olivier Cadiot, dans un autre registre, se réjouit de cette accessibilité :

J'ai accès à tout.

C'est comme si j'avais à ma disposition des hangars gigantesques bourrés de documents, étagères en métal, petite manivelle, on rapproche et éloigne les murs d'archives à volonté.

Mais en version moderne.

Autrefois allait aller chercher tout ça à patins à roulettes, fff-fff, 1922, 1870, 1830, 1390, en remontant.

Comme ça.

Maintenant c'est à portée de main.¹⁷

L'accessibilité peut d'ailleurs n'être qu'un pan d'une conscience plus large, qui serait celle de l'interconnexion désormais en acte, de nos démarches et pratiques, pour autant qu'elles laissent

¹⁶ Général Instin, *Climax. Une fiction, encore?*, Paris, Othello, 2015.

¹⁷ Olivier Cadiot, *Un mage en été*, Paris, P.O.L., 2010, p. 75.

des traces numériques. Ce qui, si l'on passe de l'échelle individuelle à l'échelle collective, implique une conscience de la globalisation, à laquelle est associé Internet. Laurent Mauvignier, jusque-là plutôt adepte des fictions brèves, propose avec *Autour du monde*, un épais roman de 371 pages, qui narre l'expérience d'une multitude de personnages, tous saisis le même jour, ce jour de mars 2011 où un tsunami frappa le Japon : « tous les objets du monde sont reliés entre eux d'une manière ou d'une autre et [...] ils se touchent les uns les autres », constate ainsi le narrateur¹⁸. La trivialité assumée du constat – que l'on retrouve d'ailleurs à l'identique, ou quasiment, à l'orée de *Féerie générale* d'Emmanuelle Pireyre¹⁹ – le désigne également comme mise en abyme d'un récit proprement rhizomique, dont la structure reflèterait donc un état du monde, ou mieux, une *hypertextualisation du monde*. L'ouvrage de Mauvignier ne s'ouvre-t-il pas sur un cliché, celui d'un réseau de transports urbains ? Pour reprendre le titre de Véronique Taquin, qui écrivit d'abord son texte pour Mediapart, puis qui le publia chez Hermann, *Autour du monde* est peut-être, lui aussi, à sa manière, un « roman du réseau »²⁰. La structure de ce roman, comme celle d'*Un mage en été* héritent de la circulation mondiale et instantanée des informations et négocient avec l'esthétique du flux caractéristique du cyberspace. J'aimerais par exemple lire *Autour du monde* à la lumière d'un autre gros et beau livre, lui aussi fiction d'un jour, car tout ce qui y est relaté s'ancre dans les mêmes 24 heures (le 21 mars 1989) : *L'Invention du monde*²¹. Mais le support choisi par Olivier Rolin était alors la presse écrite, puisqu'il avait recueilli puis dépecé près de 500 quotidiens parus le même jour. N'a-t-on pas une reprise, mais désormais sous l'ère numérique, de ce protocole par des écrivains comme Mauvignier ? C'est alors en termes d'énonciation que la question se pose : d'où écrit-on, dans un réseau ? Tel semble bien être l'enjeu du roman de Philippe Vasset, *Carte muette* (2004) : « dépourvu de nom et d'adresse », en confesse ainsi le narrateur, j'arpente le texte comme un paysage : tout est ouvert, vacant, et ma place n'est nulle part »²². Le « nous » qui envahit littéralement les pages de *Climax* sourd de cette ubiquité : « Nous vivons hors de nos corps dans les espaces et nous les relient entre eux. Nous sommes nombreux. Innombrables »²³. Si le ressassement de ces pages semble s'ancre dans la filiation beckettienne de *L'Innommable*, peut-être est-ce dans l'intention de lui substituer son avatar contemporain, caractéristique de cette décennie 2010 massivement connectée : *L'Innombrable* ?

Philippe Vasset inscrit ainsi le narrateur de *Carte muette* en un lieu dont « le seul principe d'organisation » est « à jamais le ressassement »²⁴. L'ouvrage juxtapose d'ailleurs des

¹⁸ Laurent Mauvignier, *Autour du monde*, Paris, Minuit, 2014, p. 39.

¹⁹ Emmanuelle Pireyre, *Féerie générale*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2012, p. 16 : « Parce qu'ainsi sont les périodes d'économie mondialisée : dans ce genre de périodes, tout est lié à l'échelle planétaire ; on ressent fortement que des choses spatialement très éloignées sont interdépendantes, qu'on n'est jamais loin du magma. »

²⁰ Voir Véronique Taquin, *Un roman du réseau*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2012.

²¹ Olivier Rolin, *L'Invention du monde*, Paris, Seuil, 1993.

²² Philippe Vasset, *Carte muette*, Paris, Fayard, 2004, p. 70.

²³ Général Instin, *op. cit.*

paragraphe mêlant texte et code, qui déploient, par variations, biffures, de nouvelles modalités semble-t-il, d'épanorthose. Le texte n'apparaît plus comme partie émergée d'un travail d'élaboration dérobé à la vue, mais bien plutôt comme le fruit d'un *bricolage* affichant ses essais et ses erreurs, dans une sorte de *writing by doing*. Le ressassement, parce qu'il rouvre sans cesse le chantier de la phrase, acquiert, dans bien des œuvres papier de notre corpus, une signification qui n'est pas sans rappeler, à l'opposé d'une conception de l'œuvre-livre comme totalité, « résultante d'un processus antérieur et complété », la culture de l'écran et ses « pratiques artistiques d'abord caractérisées par le mouvement qui les engendre »²⁵. On a pu identifier ce primat accordé au procès et au *work in progress*, sur l'œuvre achevée comme l'une des caractéristiques saillantes d'une littérature « contextuelle » – dans la lignée de l'art contextuel – ou « exposée », hors du livre (résidences, performances, lectures...)²⁶.

Ici le paradoxe réside dans l'inscription à même le livre-papier de ce mouvement d'extériorisation de la littérature, devenue événement et geste, et geste instaureur, initié par et sur le Web, puis exposé, recontextualisé dans les pages d'un livre.

Dès lors, l'auteur ressassant, dans sa logorrhée comme inspirée du Web liquide et de sa continuité infinie, ne se rendrait-il pas volontiers coupable d'actes de *flooding*, lorsqu'il vise à saturer l'espace de la page et à rendre le dispositif livresque quasi inopérant, « plantant » volontairement l'acte de lecture ainsi que le ferait un hacker par une attaque par déni de service²⁷? Le *flood* ou le *flooding*, lit-on, désigne en effet en informatique « une action généralement malveillante qui consiste à envoyer une grande quantité de données inutiles dans un réseau afin de le rendre inutilisable, par exemple en saturant sa bande passante ou en provoquant le plantage des machines du réseau dont le déni de service est la conséquence possible. Le flood peut consister en une chaîne incohérente de lettres ou de mots par exemple »²⁸.

Les recherches typographiques dans *La Maison des feuilles* peuvent laisser penser à une telle illisibilité, avatar imprimé de « l'esthétique du bruit » attribuant au numérique une inclination innée pour la saturation de l'espace écranique²⁹. Voici l'exemple de « flooding » donné par Wikipédia :

²⁴ Philippe Vasset, *op. cit.*, p. 32.

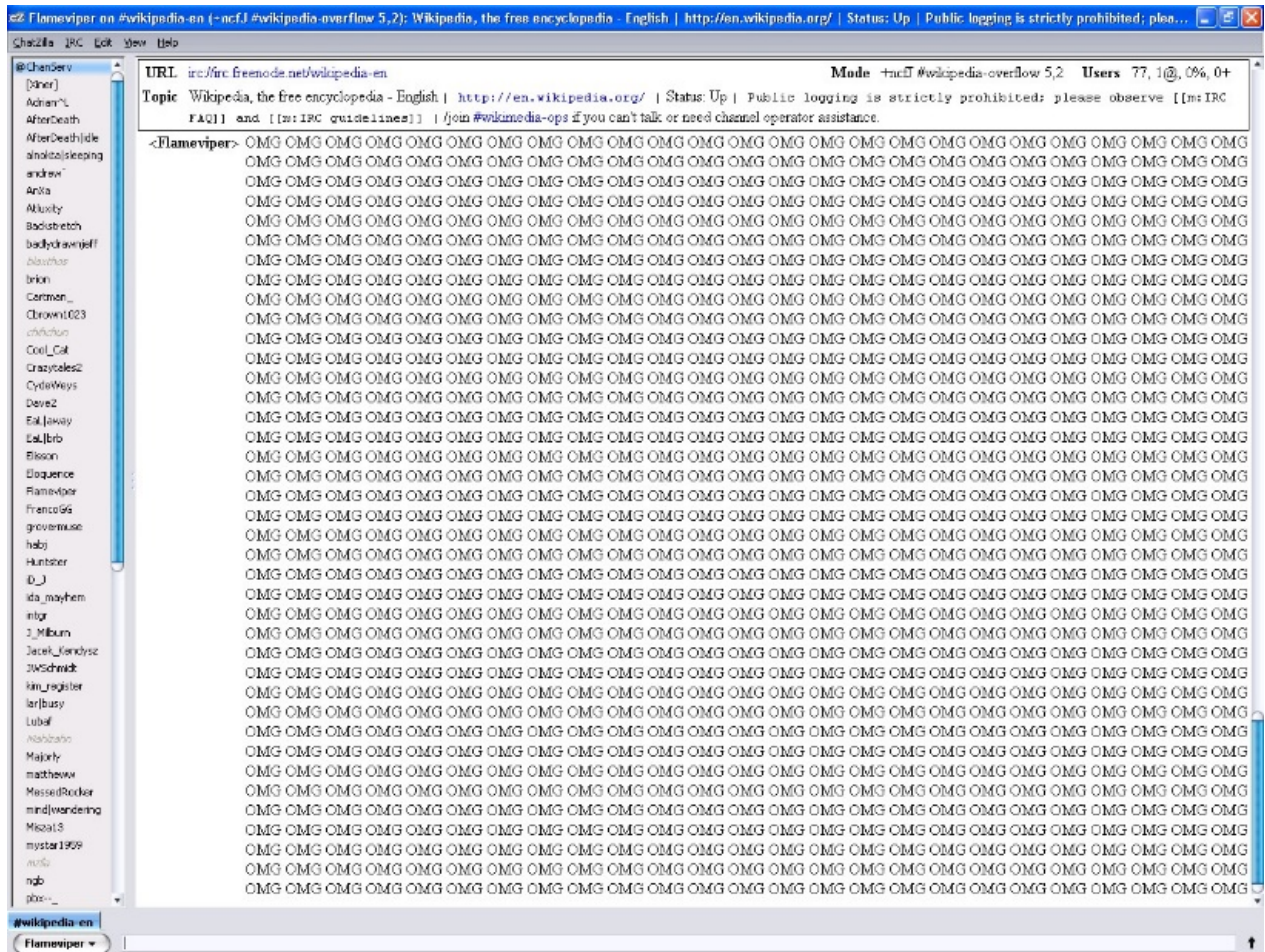
²⁵ René Audet & Simon Brousseau, « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique : l'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe », *Protée*, vol. 39, no1, 2011, p. 10.

²⁶ Se reporter à Lionel Ruffel (dir.), *Littérature*, no160, 2010 : « La Littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre ».

²⁷ Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Attaque_par_d%C3%A9ni_de_service#Smurfing.

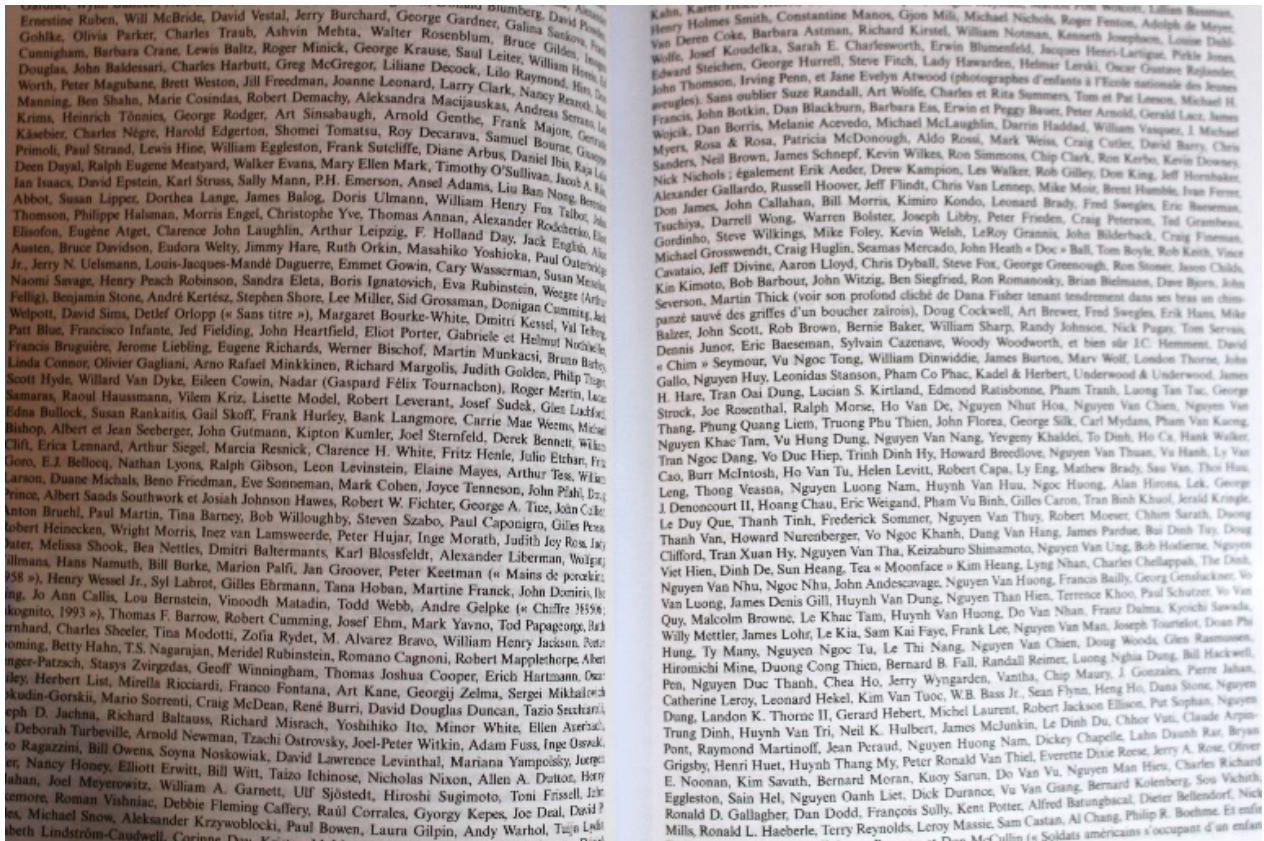
²⁸ https://fr.wikipedia.org/wiki/Flood_Internet

²⁹ La notion fut originellement employée en 2008 par Maria Engberg, dans « Aesthetics of Noise in Digital Literary Arts » ; en ligne : <http://elitineurope.net/node/16>.



Puis une capture d'écran du poème de Julien d'Abriageon, « Proposition de voyage temporel dans l'infinité d'un instant », exclusivement constitué de la date et de l'heure de la consultation du site Web par l'internaute³⁰ ; exemple de poésie numérique programmée, en l'occurrence cinétique, qui joue de la saturation de la surface-écran.

³⁰ <http://tapin.free.fr/heureubu.htm>.



Le lisible le cède au visible, conformément aux pratiques « illitéraires » que Bertrand Gervais identifie comme caractéristiques de notre actuelle culture de l'écran³², et le paradigmatique, cette dimension naturelle du numérique se substitue par la juxtaposition paratactique, à toute orientation syntagmatique attachée au récit classique.

Récit & fiction. *Autour du monde, L'Invention du monde* : ce sont là deux gros livres. La remarque pourrait n'être qu'incongrue, s'il ne s'agissait d'une articulation essentielle entre document et fiction. L'écriture fragmentaire, dont on tend à faire une caractéristique première de l'écriture Web, autorise en effet les suites et les enchaînements, susceptibles de libérer la fiction de tout carcan : « Nous sommes tout ce que nous voulons », *tous ceux* que nous voulons, croit-on lire dans *Corpus Simsi*, « Si l'envie nous tarade de devenir un quelqu'un plus qu'un autre, nous nous y essayons »³³. Alexandre Gefen propose de « lire la recrudescence contemporaine de sommes romanesques à la lumière du rapport décomplexé à la fiction, à l'actualité et à la longueur, qu'autorise internet »³⁴. Cette fiction est d'ailleurs souvent d'ordre biographique et ouverte, potentiellement infinie. La fiction romanesque tendrait alors à rejoindre l'infinie permanence des mondes virtuels ou « métavers »³⁵. Peut-être apercevons-nous ici un aspect

³² Se reporter à B. Gervais, « Illitéraire », in *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Emmanuel Bouju (dir.), Nantes, Cécile Default, 2015, p. 196-199.

³³ Chloé Delaume, *Corpus Simsi*, Paris, Léo Scheer, 2003, p. 86.

³⁴ A. Gefen, « La littérature contemporaine face au numérique », in *Les Mutations de la lecture*, Olivier Bessard-Banquy (dir.), Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Les cahiers du livre », 2012, p. 205.

essentiel de notre questionnement : le goût des commencements, que sait cultiver l'essai, comme l'a rappelé Marielle Macé, qui parle à son sujet d'un « élan permanent de l'entrée »³⁶. C'est cet élan, et démultiplié, car repris, que s'autorise Alain Veinstein dans *Cent quarante signes* : « Roman. Un homme suivrait des femmes dans la rue en faisant comme si c'était lui qu'elles aimaient. / Roman à la première personne. La femme au fauteuil rouge, aperçue par la porte entrouverte, m'inviterait à entrer et à la suivre. » Amorces suivies de ce commentaire réflexif, page suivante : « Quand je ne tweete pas, je lis. Si possible, des livres qui cultivent l'impatience des commencements. »³⁷

Édition. Il nous faut également prendre en considération des phénomènes éditoriaux qui contribuent à assurer la porosité des publications en ligne et des publications papier. L'éditeur à forts tirages semble en effet redevenir chasseur-cueilleur, qui à l'image des labels musicaux qui dix ans plus tôt farfouillaient dans MySpace à la recherche de la nouvelle star, n'hésite plus à errer sur la Toile en quête de l'autopublication plébiscitée par les internautes, *objet trouvé* dont il pourrait tirer bénéfice en le transportant dans le champ de l'édition papier. Les exemples ne manquent pas, dans le domaine anglo-saxon particulièrement, de succès de librairie, issus de publications numériques originelles. La cible de la littérature jeunesse semble d'ailleurs privilégiée, qui s'alimente à la foule de blogs précisément tenus par des adolescents, parfois expulsés à 16 ou 17 ans de leur statut d'amateurs et sacrés auteurs de romans à succès. Dans l'esprit de l'éditeur papier, il offre une reconnaissance institutionnelle et une forme de légitimation à ces internautes si souvent soupçonnés précisément de privilégier l'autopublication comme désintermédiation, par crainte des tamis de l'édition classique. N'assistons-nous pas là à une résurgence du protocole définitoire du *ready-made* duchampien (un « ready-written » ?), qui verrait un objet choisi dans le stock infini de la trivialité ou d'une contre-culture Web souvent considérée avec condescendance, érigé en œuvre par le geste d'un artiste désormais confondu avec toutes les figures de médiateurs, qu'ils soient curateurs ou éditeurs ? « De la littérature, les Sims ne font pas »³⁸ rappelle la narratrice de *Corpus Simsi*, œuvre littéraire de Chloé Delaume, dont l'avatar dans le jeu *Sims* orne la couverture... Tout comme pour le *ready-made* artistique, qui implique l'importance du contexte institutionnel d'exposition, tout comme pour le *ready-made* poétique, qui comptera sur le paratexte (titre, couverture...) pour l'identifier comme littéraire – je renvoie ici au travail de Gaëlle Théval³⁹ –, le *ready-made* d'origine numérique trouvera une légitimité dans la matérialité même du livre (complétée par tout l'appareil

³⁵ Se reporter à Julien Péquignot et François-Gabriel Roussel (dir.), *Les Métavers. Dispositifs, usages et représentations*, Paris, L'Harmattan, 2015. « Leur définition est claire et limitative », explique F.-G. Roussel dans l'Avant-propos : « les métavers sont des univers numériques, accessibles uniquement en ligne (sur Internet), ouverts simultanément à plus de 128 joueurs ; ils sont persistants, c'est-à-dire accessibles 24 heures sur 24, 7 jours sur 7, et continuent d'évoluer en permanence, sous l'action conjuguée des éditeurs de jeux et des autres joueurs. »

³⁶ Marielle Macé, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, Paris, Belin, 2006, p. 164.

³⁷ A. Veinstein, *Cent quarante signes*, Paris, Grasset, 2013, p. 44 et 45.

³⁸ C. Delaume, *op. cit.*, p. 50.

³⁹ Gaëlle Théval, *Poésies ready-made XXe-XXIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2015.

paratextuel à forte valeur de validation). Au côté de « l'image métamorphique » définie comme réagencement de matériaux préexistants, que Rancière identifiait comme caractéristique du « régime esthétique »⁴⁰, figurerait donc ce *texte métamorphique*. Le récit de Véronique Taquin s'est ainsi choisi un titre rhématique, *Un roman du réseau*, qui l'inclut dans l'architexte « roman », genre constitué, emblématique de ce que nous convenons de nommer « littérature ».

Image. Si *Un mage en été*, qu'Olivier Cadiot a fait paraître en 2010, ou si *Autour du Monde*, que Laurent Mauvignier publie en 2014, appartiennent au corpus des publications papier informées par une poétique Web, c'est aussi parce qu'ils mettent en œuvre un rapport à l'*i-mage* (le mage de l'ère numérique ?) qui rappelle la proximité féconde que l'on rencontre quasiment sur tous les sites d'écranvains. S'y instaure en effet un dialogue entre texte et image qui semble reproduire, voire imiter les potentialités heuristiques de ce compagnonnage définitoire d'une poétique de l'Internet. L'image n'y est pas pure illustration, mais se fait bien *image-seuil*, incitation à l'écriture, comme l'image numérique en général, « conversationnelle » selon André Gunthert⁴¹, est propice aux discussions. Écriture et discours qui à leur tour, ne se cantonneront pas à la pure description, mais inventeront, dans la tension entre les deux systèmes sémiotiques, caractéristique d'une « photolittérature »⁴² numérique, une forme neuve d'ekphrasis, tendue entre la trop évidente *littéralité* d'un réel brut saisi à hauteur d'iPhone, et la mise en évidence d'une *étrangeté* tapie au cœur du trivial⁴³, propice à des fictions même radicales, c'est-à-dire fantastiques. C'est notamment dans son rapport aux espaces, saisis et comme expérience englobant le sujet fondu dans un paysage, et comme distanciation fournie par la carte ou le plan, voire le cadastre, que ces textes me semblent importer des traits fondamentaux d'une poétique Web – comme en témoigne cette double page d'*Un mage en été*⁴⁴ :

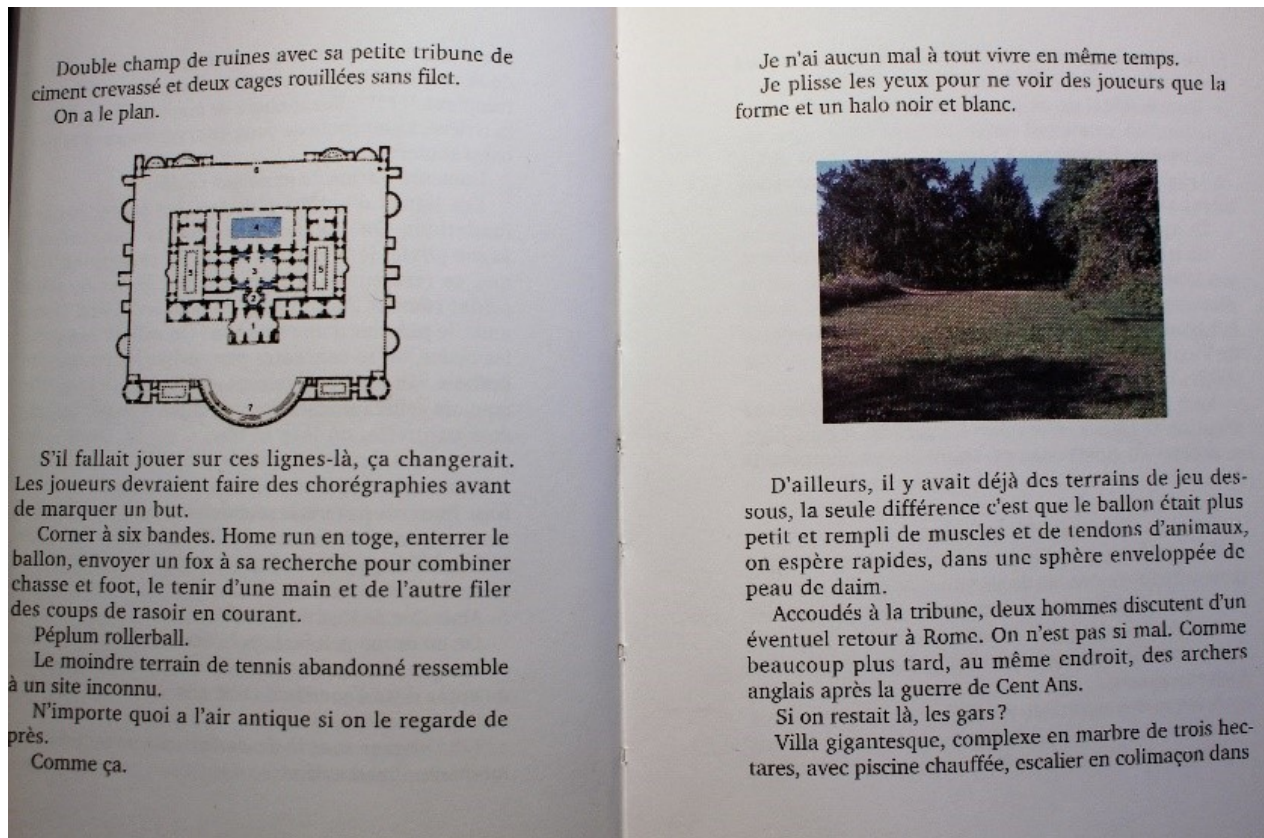
⁴⁰ Voir Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 33-34 en particulier.

⁴¹ Se reporter à A. Gunthert, *L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015, ch. 11.

⁴² Se reporter à Jean-Pierre Montier, « De la photolittérature », in *Transactions photolittéraires*, J.-P. Montier (dir.), Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015, p. 11-61.

⁴³ Illustrant ainsi l'une des propriétés de la culture numérique, qui « incarne le triomphe de l'espace hybride, du passage continu entre le réel et le virtuel, entre le concret et l'imaginaire. » (Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Seuil, 2011, p. 16).

⁴⁴ O. Cadiot, *op. cit.*, p. 34-35.



C'est enfin toute une écriture du quotidien et de l'actualité qui s'y ressource, se proposant un nouvel accès à l'infra-ordinaire perecquien par une attention à cette littéralité d'un monde présent, perçu grâce à la photographie numérique dans l'instant de sa plus tendre banalité partageable. S'opère ici également parfois la rencontre entre une poétique intimement liée à la citation recyclant, remixant à l'envi des fragments d'énoncés calcifiés en clichés et blocs doxologiques, à l'image de celle d'Olivier Cadiot, et une culture numérique massivement vouée au partage et à la diffusion de mêmes, le plus souvent hors de toute évaluation d'ordre esthétique.

Essai de typologie

Si l'on croise les trois voies d'abord aperçues, qui tentaient de cartographier les modalités de circulation des textes littéraires, du livre au Web et retour, et ces quelques orientations problématiques, une typologie, bien sûr rien moins que partielle et temporaire, se fait jour. Je voudrais opposer trois couples de pratiques, qui semblent structurer le champ. Chacun de ces trois couples illustre une tension antithétique entre continuité et discontinuité, entre Web et livre.

1. Il nous faut partir du cas le plus simple de transmédiation du Net vers le livre, c'est-à-dire des pratiques de *print on demand* ou de reproduction pure, à l'image du blog d'Éric Chevillard repris par les éditions de L'Arbre Vengeur. Ici, une continuité matérielle, graphique, garantit l'identité d'un contenu. En revanche, la reprise intentionnelle ou l'imitation de la matérialité des

œuvres Web dans des productions nativement papier, identifiée à cet « effet de virtuel » aperçu plus tôt, instaure une continuité feinte, de l'ordre de la connotation, c'est-à-dire en fait une discontinuité matérielle.

2. Bien des textes littéraires parus sous format papier dans les années 2010 se font l'écho de l'inscription massive du numérique et d'Internet en particulier dans notre quotidien. S'en faisant l'écho, voire s'en réclamant pour esquisser une réflexion sur les interactions sociales contemporaines – je pense à Camille Laurens et au récent *Celle que vous croyez*⁴⁵ –, ils reflètent simplement un état de fait et instaurent donc une continuité thématique. Lorsque le Web dépasse ce cadre étroit d'objet, voire d'imaginaire ou de thématique à la mode, il peut être appréhendé non plus comme chapitre d'une mythologie barthésienne revisitée, mais bien plutôt comme déterminant notre expérience commune du monde, en particulier de l'accessibilité de la documentation sur le monde. D'une continuité indicielle, où le Web se contente de laisser sa trace dans des récits soucieux d'appartenir à leur époque, nous passons alors à une discontinuité symbolique.

3. Enfin, une poétique identifiée comme appartenant aux écrits Web peut se manifester hors du Web selon au moins deux modalités. Elle peut, tout d'abord, se transposer directement et explicitement sur le papier : *Cent quarante signes* affiche une matérialité, qui renverrait au premier couple aperçu, et à un effet de virtuel, si le texte ne faisait de cette évidence un signal adressé au lecteur, invité à dépasser ce premier stade pour entrer dans une réflexion sur les commencements et la possibilité d'un livre fait d'embryons romanesques. Dans d'autres textes qui n'affichent pas avec la même clarté que celui de Veinstein (là encore, le titre fait du paratexte un espace de négociation crucial avec le lecteur) la proximité avec une écriture Web, nous retrouverions donc, c'est du moins l'hypothèse ici formulée, une circulation de traits poétiques issus du Web venant informer, telle la « charge utile » d'un cheval de Troie informatique⁴⁶, le texte littéraire (Mauvignier, Cadiot) s'incarnant dans un livre-papier qui joue à proprement parler, parce que légitime⁴⁷ mais modifié, le rôle d'un tel Cheval de Troie.

C'est ici la notion de *détournage*, que j'emprunte à Nicolas Bourriaud dans son appréhension de la « postproduction » par quoi il désigne l'art contemporain, qui me semble s'imposer. « Le détournage », écrit le critique d'art, « apparaît comme la figure majeure de la culture contemporaine : incrustations de l'iconographie populaire dans le système du grand art, décontextualisation de l'objet de série [...]»⁴⁸. Dès lors, la troisième voie, après la remédiatisation et la prémédiatisation, identifiée à une modalité de transmédiatisation, pourrait

⁴⁵ Camille Laurens, *Celle que vous croyez*, Paris, Gallimard, 2016.

⁴⁶ Voir [https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheval_de_Troie_\(informatique\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cheval_de_Troie_(informatique)).

⁴⁷ Dans le champ littéraire tel qu'il est aujourd'hui constitué, fortement ancré dans la chaîne du livre, alors que la littérature Web souffre encore en France d'un déni de légitimité académique et culturelle.

⁴⁸ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du réel, 2003 [2001], p. 37.

gagner en précision à accueillir la notion d'*implémentation*, au sens d'installation d'une poésie numérique, une fois *dénumérisée*, dans un dispositif adapté : le livre.

Livre implémenté, dès lors, et non *augmenté* ni *enrichi*, puisque cette relation transmédiatique, naît bel et bien du Web pour informer en s'y logeant une œuvre littéraire nativement non-numérique.

PLAN

- [Cartographie](#)
- [Problématiques](#)
- [Essai de typologie](#)

AUTEUR

Gilles Bonnet, Université Jean Moulin-Lyon 3 / Équipe MARGE

[Voir ses autres contributions](#)