



HAL
open science

“ De l’iconothèque à l’icono-graphie. L’éditorialisation des collections numériques ”

Servanne Monjour

► To cite this version:

Servanne Monjour. “ De l’iconothèque à l’icono-graphie. L’éditorialisation des collections numériques ”. 2022. hal-03986650

HAL Id: hal-03986650

<https://hal.science/hal-03986650>

Preprint submitted on 24 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l'iconothèque à l'iconographie

L'éditorialisation des collections numériques

Servanne Monjour

Le web et ses réseaux sociaux – Instagram, Pinterest, Flickr, SnapChat, Tumblr, Twitter ou Facebook – sont-ils devenus les nouvelles iconothèques du XXI^e siècle ? Le terme « iconothèque » a-t-il seulement encore un sens pour qualifier ces flux continus et considérables d'images – sur la seule plateforme Instagram, par exemple, ce sont plus de 100 millions de photos et de vidéos qui sont publiées chaque jour – dont l'enjeu principal n'est plus tant la conservation que la conversation¹ ? L'iconothèque ne suppose-t-elle pas en effet un certain effort de classement, d'organisation, là où les interfaces des grandes plateformes sociales proposent d'abord une publication immédiate, une lecture antéchronologique et une recherche pour le moins fastidieuse ? Comment appréhender les multiples fonctions – littéraire, poétique, éditoriale, promotionnelle, autobiographique et désormais *iconographique* – du profil Instagram d'un auteur ?

Force est de constater que les écrivain·e·s contemporain·e·s n'ont sans doute jamais autant collecté ou publié d'images qu'aujourd'hui. Les réseaux sociaux, à cet égard, apparaissent avant tout comme de formidables outils communicationnels permettant à toute une communauté d'auteurs et d'autrices de *rendre public* en quelques clics la dimension photolittéraire de leur travail qui, auparavant, demeurait de l'ordre de l'intime – non pas qu'elle soit cachée, mais tout simplement privée d'espace de publication, cantonnée au brouillon ou au chantier d'écriture². C'est ce qu'illustre par exemple le projet Marilyn³ de l'écrivaine française Anne Savelli qui, de court feuilleton en neuf épisodes consacré à l'actrice Marilyn Monroe, publié dans la revue littéraire *Remue.net*⁴, est devenu, huit ans plus tard, un ouvrage de 420 pages, *Musée Marilyn*, paru aux éditions Inculte⁵. Pour accompagner cette longue gestation, l'autrice publie depuis 2015 sur les réseaux des centaines de clichés de l'actrice américaine, en engageant par la même occasion un véritable jeu avec son lectorat, invité à participer à la collecte. Cette collection, qui se

1 GUNTHERT André, « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, n° 31, mars 2014.

2 Cette ouverture aux coulisses de l'écriture est sans doute l'une des mutations du fait littéraire les plus significatives de notre époque numérique, qui engage un changement de paradigme essentiel encourageant à repenser les concepts d'œuvre et d'auteurs, dont la *fabrique* se révèle au lecteur, souvent invité à y participer.

3 Ce chantier, mené sur plusieurs années, a pu connaître plusieurs dénominations, nous retiendrons celui-ci dans le cadre de cette étude.

4 Le feuilleton est publié sous le titre « Volte face ». SAVELLI Anne, « Volte-face » [<https://remue.net/anne-savelli-volte-face>].

5 SAVELLI Anne, *Musée Marilyn*, Paris, Inculte, 2022.

démarque par son ampleur, apparaît comme un cas d'école des mutations de l'iconothèque de l'écrivain en régime d'éditorialisation, et incarne la dimension visuelle des nouvelles écritures profilaires⁶, ainsi que l'on peut qualifier ces écrits – récits de soi, documentaires ou docufictions, fictions – arrimés aux réseaux sociaux. Elle me servira de point d'appui pour baliser les principales mutations numériques de l'iconothèque à l'heure de son éditorialisation.

Du stock au flux, l'iconothèque éditorialisée

Penser la remédiation numérique de l'iconothèque ne va pas de soi, et l'idée peut d'ailleurs paraître paradoxale. Issue du champ de la bibliothéconomie, l'iconothèque emprunte à sa consœur « bibliothèque » dont elle est dérivée l'idée d'une fonction de stockage, notamment incarnée par le suffixe *-thèque*. Or cette fonction connaît un changement d'échelle substantiel sous l'effet des techniques numériques, dont les capacités d'entreposage décuplées rendent problématique la notion de stock, car désormais soumise à un impératif quantitatif : il n'y a qu'à observer combien la quantification est centrale dans les différentes interfaces numériques, depuis les profils individuels des réseaux sociaux (qui mettent en avant le calcul des abonnés, des *likes*, des mentions, des publications...) jusqu'à celles des institutions patrimoniales qui affichent le compteur de leurs contenus numérisés. Dans l'écosystème numérique, la notion de « collection » adresse donc de nouveaux enjeux : celui de l'accessibilité, de la circulation ou encore de la réappropriation. Comment s'y retrouver parmi la quantité exponentielle de *données* – puisque c'est bien ainsi qu'il faut à présent requalifier nos images – mises en ligne ? Comment renouer avec l'essence de toute collection – la sélection, la curation, l'organisation... en un mot la singularité ou l'originalité – au sein d'un environnement de plateformes et de métadonnées qui privilégient l'uniformisation ? Comment stabiliser, enfin, un ensemble de données qui se caractérise par son caractère processuel, inachevé car inachevable, ouvert dans le temps, dans l'espace, à la communauté – autrement dit, un corpus *éditorialisé* ?

Avant de proclamer de manière trop hâtive la mort des iconothèques, il convient d'interroger le statut de ces collections « natives numériques » au prisme d'un appareil théorique approprié. Dans le champ des humanités numériques, cela fait déjà une vingtaine d'années que l'on s'intéresse à ces corpus régis par une logique processuelle, à travers le concept d'*éditorialisation*. Ce néologisme, forgé dans les années 2000 pour désigner de nouvelles pratiques éditoriales issues des technologies numériques, a fait l'objet de nombreux travaux universitaires, tout particulièrement en sciences de l'information et de la documentation, mais également en sociologie, en philosophie, en littérature, en sciences du design, etc⁷. Si la définition du concept peut donner matière à discussion en fonction de

⁶ MONJOUR Servanne, « L'écrivain de profil(s)... Facebook. Réflexion autour d'une photographie de profil de Victoria Welby », *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 219-228 ; MERZEAU Louise, « Le profil : une rhétorique dispositive », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2015-3, juin 2016.

⁷ On renverra notamment aux travaux de Marcello Vitali-Rosati qui en propose un panorama historique, et de Bruno Bachimont qui formalise l'une des premières définitions, spécifiquement attachée au champ de la documentation. Voir VITALI-ROSATI Marcello, « What is Editorialization ? », *Sens Public*, janvier 2016 et

ces différents champs disciplinaires, il existe un consensus autour de certaines caractéristiques fondamentales de l'éditorialisation, rangées sous un triple principe d'ouverture.

Les contenus éditorialisés se distinguent tout d'abord par une *ouverture dans le temps*, au fondement de la nature processuelle de l'éditorialisation. La publication en ligne n'est plus, en effet, le dernier maillon d'une « chaîne » éditoriale, mais bien le début d'une série de transformations. Cette ouverture dans le temps dessine une nouvelle relation au contenu, qui se décline à présent en versions, marquant la fin de l'idée d'œuvre conçue comme une unité stable. En toute logique, elle s'accompagne d'une *ouverture spatiale*, caractérisée par une dissémination des contenus à travers plusieurs espaces numériques. Davantage que des changements contextuels, la pluralité des environnements-supports reconfigure le sens des contenus, de manière parfois imprévisible. Enfin, l'éditorialisation s'appuie sur un principe d'*ouverture massive aux « usagers »*, invités à devenir des contributeurs à part entière de la production de contenus à travers des pratiques de réappropriation et de réagencement. Cette dernière caractéristique marque une rupture épistémologique forte avec les régimes d'autorité traditionnels, tandis que la frontière entre le producteur d'un contenu et son destinataire se fait plus floue. En résumé, éditorialiser signifie créer les conditions de réutilisation des contenus publiés. Cette fonction essentielle n'est pas sans conséquence sur l'usage des collections numériques (ou numérisées), tant du point de vue de ceux et celles qui les produisent que de ceux et celles qui les consultent.

Particulièrement populaire auprès des professionnels des archives et de la documentation, l'éditorialisation est au cœur de nouvelles conceptions de la gestion des collections, dans le contexte d'un changement de paradigme qui met l'accent sur les gestes et les processus de *patrimonialisation*⁸, présupposant une conception désormais plus dynamique de l'histoire, des archives et des documents⁹, contre une certaine idée jusqu'ici relativement figée du *patrimoine*. On redéfinira alors la notion de collection, traditionnellement envisagée dans la perspective du stock, de la conservation et plus récemment de l'accessibilité, à travers une logique du flux, de la circulation et surtout de la réappropriation.

Aussi, à partir de ce changement de paradigme qui reconnaît la dimension processuelle de la construction des collections (patrimoniales ou privées), il convient de déplacer la notion d'iconothèque vers une réflexion sur le geste *icono-graphique* – en soulignant délibérément le trait d'union afin de mettre l'accent sur la collection conçue comme

BACHIMONT Bruno, « Nouvelles tendances applicatives : De l'indexation à l'éditorialisation », *L'indexation Multimédia*, Paris, Lavoisier, 2007.

⁸ DAVALLON Jean, « À propos des régimes de patrimonialisation: enjeux et questions », *Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva*, Lisboa, 2014, p. 16.

⁹ « La patrimonialisation est le processus par lequel un collectif reconnaît le statut de patrimoine à des objets matériels ou immatériels, de sorte que ce collectif se trouve devenir l'héritier de ceux qui les ont produits et qu'à ce titre il a l'obligation de les garder afin de les transmettre. », *Ibid.*

écriture, et plus spécifiquement comme écriture numérique, c'est-à-dire comme acte d'éditorialisation. Les potentialités de l'outil numérique mettent en jeu un autre régime de l'image et surtout de la collection d'images, insistant sur un double geste de curation et de contribution collective plutôt que sur la collection elle-même. Dans son essai *Uncreative Writing*, l'écrivain et essayiste américain Kenneth Goldsmith explique en effet :

[F]aced with an unprecedented amount of available text, the problem is not needing to write more of it; instead, we must learn to negotiate the vast quantity that exists. How I make my way through this thicket of information—how I manage it, how I parse it, how I organize and distribute it—is what distinguishes my writing from yours.¹⁰

En portant attention aux gestes iconographiques, il s'agit donc d'étendre cette nouvelle *condition* de l'écriture contemporaine¹¹ à la manipulation des images (et plus seulement à celle du texte, comme on le retrouve chez Goldsmith).

Le projet #alerteMarilyn : la remédiation de l'iconothèque

Le « projet Marilyn » est à maints égards représentatif de cette iconographie contemporaine. Dans cette fiction consacrée à Marilyn Monroe, et plus précisément au rapport qu'entretenait l'actrice à la photographie et aux photographes, Anne Savelli entraîne ses lecteurs-rices dans une exposition fictive dédiée à l'imaginaire visuel de l'icône Marilyn. Point d'orgue du projet, l'ouvrage *Musée Marilyn* paraît aux éditions Inculte en 2022, soit près de huit ans après la publication en ligne, sous forme de feuilleton, des premiers textes du chantier. Le projet Marilyn s'inscrit clairement dans une perspective photolittéraire¹², puisque la photo apparaît comme un élément essentiel de la narration, bien qu'aucune illustration ne soit incluse dans le corps de l'ouvrage. La version publiée chez Inculte cultive un jeu d'alternance entre des chapitres consacrés à des photographies iconiques de l'actrice, où l'écriture combine l'ekphrasis et le récit historique (démontrant au passage l'impressionnante érudition de l'autrice sur le milieu Hollywoodien dans lequel Marilyn a évolué), et des chapitres plus intimistes où la narratrice, spectatrice de l'exposition fictive, s'adresse directement à Marylin. Pour construire ce texte à l'architecture très pérecquienne, Anne Savelli a mené pendant des années un travail de recherche considérable sur l'actrice et ses photographes, amassant une conséquente collection d'images numériques et numérisées, qu'elle aura partagée avec ses lecteurs sur un canal essentiellement numérique. Ces images sont de nature très diverse : outre les numérisations de photographies d'époque – photos de mode, photographies documentaires, archives privées – la collection comprend de nombreuses « manifestations » visuelles de l'actrice : affiches collées dans l'espace public, produits dérivés, etc.

10 GOLDSMITH Kenneth, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, Columbia University Press, 2011.

11 Je me réfère ici au paradigme contemporain, auxquels Lionel Ruffel et Pascal Mougin ont récemment consacré des travaux. Voir RUFFEL Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016 ; MOUGIN Pascal, *Moderne / contemporain*, Paris, Les Presses du réel, 2019.

12 MONTIER J.-P. (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015.

En bien des points, le projet Marilyn d'Anne Savelli apparaît comme un cas d'école de l'iconothèque native numérique, donc éditorialisée, processuelle et in-finie. On note tout d'abord combien la collection se publie en même temps qu'elle se construit, suivant une logique de prolifération. Ce caractère processuel se manifeste par ailleurs à travers la dissémination spatiale de la collection sur une série de plateformes numériques. Le premier feuillet, « Volte-Face », publié sur *Remue.net* à compter de 2015, est accompagné de quelques photomontages conçus à partir de photographies de mode bien connues du grand public. Simultanément, Anne Savelli publie des récits alternatifs sur son site web *Fenêtre Open Space*, où elle dépose également des contributions écrites de ses lecteurs. Ces courts textes sont accompagnés de diaporamas consacrés à l'actrice dans un espace intitulé « galerie » – un terme que le jargon des interfaces web a directement emprunté au lexique muséal. Mais surtout, Anne Savelli investit avec efficacité les plateformes sociales, d'abord Facebook, puis Twitter et enfin Instagram, tant pour exposer sa collection que pour l'enrichir, à l'aide des contributions de ses lecteurs-followers. C'est sur ces réseaux sociaux, où le public est appelé à enrichir la collection mais également à se l'approprier, que se manifeste avec le plus d'évidence la dimension collective qui caractérise l'éditorialisation.

Le dispositif est à ce point inédit qu'il m'a semblé nécessaire d'interroger Anne Savelli sur sa pratique. Quelle n'a pas été ma surprise d'apprendre que cette collection d'images n'était pas la première iconothèque de l'autrice consacrée à Marilyn. Anne Savelli détient en effet dans ses archives personnelles un classeur renfermant une vaste collection de coupures de presse, de photographies et de cartes postales de Marilyn Monroe¹³, que l'autrice a constituée il y a maintenant 40 ans lorsqu'elle était adolescente. Tout chercheur un tant soit peu aguerri aux humanités numériques et aux corpus contemporains sait combien il n'est jamais très avisé de prôner la révolution, et que l'on gagne à privilégier l'hypothèse de la continuité plutôt que celle de la rupture. Le projet Marilyn d'Anne Savelli vient confirmer cet adage, tout en enrichissant notre corpus d'étude. Car voilà que nous disposons désormais de deux iconothèques conçues à deux époques différentes, avec des intentions bien distinctes. Autrement dit, nous voici en présence de comparables, qui procèdent d'une véritable remédiation de l'iconothèque.

Qu'est-ce qui peut bien distinguer la pratique de l'adolescente collectionneuse de celle de l'écrivaine d'aujourd'hui ? Sur le plan des contenus, sans doute pas grand-chose : on retrouve dans les deux collections des images identiques (certes, en quantité bien plus grande dans la collection numérique), et un classement chronologique qui n'aura pas beaucoup bougé. On devine une même fascination pour l'icône Marilyn, sur laquelle il y a tant à dire, à voir, à écrire. Et pourtant les projets diffèrent fondamentalement, du point de vue du geste, du traitement de l'image, et plus important sans doute du régime de *publication*, un terme capital pour notre réflexion, à comprendre selon sa première acception : rendre public. Or dès que l'on comprend l'iconographie – littéralement, la collection et l'édition d'images – comme une écriture à part entière, il devient pertinent de distinguer plusieurs gestes icono-graphiques. La toute première iconothèque d'Anne Savelli adolescente engage en effet un geste de curation, dont on verra qu'elle suppose une relation intime avec le matériel iconographique, tant du côté de la collectionneuse que de

13 J'évalue cette collection à au moins 300 images.

son public. La seconde iconothèque, qui engage plutôt un geste d'éditorialisation, déplace cette relation en mettant en place ce que je qualifierai d'intimité collective, qui constitue l'une des spécificités de l'iconographie native numérique.

L'iconographie adolescente (Anne Savelli, 1980-1985)

Quelle place cette iconothèque « adolescente » d'Anne Savelli, de l'ordre du souvenir d'enfance, occupe-t-elle dans l'œuvre de l'autrice ? Difficile de répondre à cette question sans tomber dans des considérations biographiques sans doute hasardeuses. Et pourtant, les remarques qui vont suivre n'échapperont pas complètement à ce biais. Elles expriment d'abord mon expérience de lectrice, sur un objet non publié (et qui ne le sera certainement jamais), et dont je peux uniquement fournir quelques photographies prises à la volée, à l'occasion de ma rencontre avec l'autrice.

[Monjour_Figure1]

Anne Savelli, mars 2022, avec le classeur de la première iconothèque.

L'iconothèque d'Anne Savelli adolescente est un objet à bien des égards autobiographique, qui présente une forte charge affective et appelle tout autant de pudeur. Chaque nouvelle page nous plonge plus profondément dans l'intimité de l'autrice qui, bien qu'habituee des écritures profilaires, ne se livre que très peu sur les réseaux, lesquels sont d'abord des terrains de jeu poétiques et fictionnels. Le dispositif, un vieux classeur cartonné à levier, est en soi des plus communs, mais la collection qu'il abrite en fait une pièce unique, dont la valeur, longtemps affective et personnelle, est désormais également (méta)littéraire – témoignage de la genèse d'une œuvre.

Le classeur renferme donc des centaines de photographies de Marilyn Monroe. Le coup de ciseau est visiblement précis et réfléchi. Tout indique un travail de curation, avec la charge sémiotique que porte ce terme : *prendre soin*. Une curation, donc, qui se traduit par un effort de classement chronologique, mais aussi thématique (les clichés de nus, les chapeaux, entre autres sections). Les images sont soigneusement découpées et collées sur un papier blanc de qualité. Rien ne laisse songer que cette collection a traversé près de quatre décennies, en accompagnant Anne Savelli de déménagement en déménagement. Un détail dont l'autrice s'amuse : seule l'image compte, et les textes entourant les photos ont été évacués sans état d'âme... La fascination d'Anne Savelli pour Monroe, conjuguée à une impressionnante érudition sur la vie et l'œuvre de l'actrice, est entièrement tournée vers l'image de Marilyn construite par les photographes. Si Marilyn est un sujet populaire, la grande majorité des clichés a pourtant été découpée dans *Télérama*, revue de référence à laquelle la mère d'Anne Savelli était attachée, au nom d'un certain gage de qualité. Des textes qui apparaissent çà et là en surimpression aux images révèlent à l'occasion des origines plus exotiques : quelques clichés ont ainsi été extraits d'un magazine allemand et envoyés par une amie de la famille.

Parmi les coupures de presse, se trouvent également des cartes postales avec des mots personnels au dos, qu'Anne Savelli ne dévoile pas. Car cette iconothèque n'est pas publique, et c'est sans doute ce qui la distingue en premier lieu de l'iconographie numérique. Elle n'a jamais été secrète non plus, puisque nombre de ces images ont été offertes par des amies

averties du projet. Elle n'aura été dévoilée qu'à quelques privilégié.e.s qui ont pu assister à la présentation commentée de la collection par Anne Savelli en personne... Un moment d'autant plus précieux qu'il est confidentiel, à l'image de la collection. C'est pourquoi cette démarche iconographique contient sans doute moins la genèse d'une œuvre que la matrice d'une écrivaine, ou tout simplement d'une jeune femme en quête d'un modèle.

L'iconographie proliférante (Anne Savelli, 2015-2022)

Toute autre est la collection numérique du projet Marilyn, qui se caractérise par un important changement d'échelle produit par ce passage dans un régime d'éditorialisation. « Proliférante », tel devrait être le qualificatif de cette collection dont la chaîne de production (collecte, curation, mais aussi exposition) est simultanément convoquée sur plusieurs plateformes numériques. Un premier changement d'échelle s'opère de la sorte au niveau du périmètre spatio-temporel de la collecte. De Télérama et une poignée de revues, Anne Savelli est passée au Web, ou plus précisément à Google. Le hashtag *#alerteMarilyn*, utilisé pour rediffuser les images sur la plateforme Twitter, se réfère à la fonction « alerte » de Google, qui effectue pour la collectionneuse un travail de veille automatisée – chaque matin, une sélection exhaustive des mentions de l'actrice arrivent ainsi directement dans la boîte mail de l'autrice. Non seulement le vivier d'image s'est ainsi considérablement élargi, mais le travail de recherche documentaire a gagné en efficacité grâce à l'algorithme.

Un autre changement d'échelle concerne la quantité d'images collectées. Impossible d'en faire le compte tant la collection, encore en cours, s'est disséminée et se retrouve éparpillée sur plusieurs plateformes, voire plusieurs comptes au sein d'une seule plateforme. Le geste iconographique est devenu compulsif, au point où l'on peut s'interroger sur le « soin » apporté cette fois au travail de curation, où le couper-copier-coller se passe des ciseaux et de la colle pour être remplacé par d'autres gestes, le clic et le *drag and drop*. C'est que la curation, dans ce nouveau régime quantitatif, s'est déplacée vers un travail d'agrégation et de classement qui se manifeste dans le dispositif des plateformes sociales à travers les quelques *hashtags* – *#Marilyndujour*, *#alerteMarilyn*, *#Marilyndusoir* – qui permettent à la fois de commenter l'image, de la catégoriser, d'en faciliter l'identification et le regroupement ultérieur, mais aussi d'encourager la réappropriation et le partage.

Mais le changement d'échelle le plus significatif relève sans aucun doute de la dimension collective du projet Marilyn. C'est ce qui en fait même tout l'intérêt, car c'est dans cet appel à la participation, à l'appropriation et à la re-création que la charge affective du projet repose désormais, grâce à la constitution d'une communauté de lecteurs·rices. Celle-ci se réunit d'abord sur le groupe Facebook du projet, « Marilyn Everywhere », créé en 2015, et qui rassemble une cinquantaine de personnes pour des centaines d'images. La collecte y devient un jeu, une entreprise collaborative qui va permettre de fédérer une communauté de lecteurs·rices-contributeurs·rices, puisque c'est l'un des traits essentiels de l'éditorialisation que de hisser le public au rang de créateurs. Dans le cas du projet Marilyn, des ateliers d'écriture sont également proposés aux lecteurs·rices, qui verront leur texte publié sur le site personnel d'Anne Savelli.

Certes, cette dimension collective était déjà présente dans l'iconothèque originale : on a évoqué ces quelques coupures de presse ou des cartes postales à l'effigie de Marilyn envoyées par des amies de l'époque, créant dans la collection quelques écarts vis à vis du vivier Télérâma. Dans une certaine mesure, quelques publications rappellent le format carte postale (souvenir d'un lieu précis, dédicacé à l'autrice), comme ce billet de Pierre Cohen-Hadria, un lecteur et contributeur du groupe Facebook :

[Monjour_figure2]

Capture d'écran d'un post de Pierre Cohen-Hadria sur le groupe Facebook « Marilyn Everywhere », 20 décembre 2019, « dans un magasin de vêtement grossiste rue d'Aboukir 'Forever Paris' »

Le critère contributif participe certainement de la dimension désormais conversationnelle de l'image, pour reprendre le terme d'André Gunthert¹⁴. Sauf que la conversation s'inscrit dans un système de communication pluriel, dans lequel l'adresse ne concerne plus seulement le destinataire expressément nommé, mais une communauté plus ou moins bien identifiée. Chaque message s'inscrit alors dans cette sociabilité numérique dédoublée où l'adresse est publique, exposée. L'intimité si forte dans l'iconothèque de l'adolescente Anne Savelli a-t-elle disparu, emportée par ce double régime communicationnel ? Disons plutôt qu'elle est remplacée par une « intimité collective », qui se prête finalement très bien à la convocation commune de souvenirs et d'expériences singuliers : nous avons toutes et tous une histoire avec Marilyn, entité radicalement iconique et iconographique.

La fonction éditoriale de l'iconographie

La curation cède ainsi sa place à un travail d'éditorialisation qui s'appuie sur plusieurs plateformes, et notamment sur les réseaux sociaux : outre la page Facebook, on relève un compte Twitter ainsi que deux profils Instagram (celui de l'autrice, mais également un profil anonyme). On peut légitimement s'interroger sur l'effet de redondance de ces différents profils, où les mêmes images circulent, parfois republiées au même moment.

[Monjour_Figure3]

À gauche : Capture d'écran d'un post d'Anne Savelli sur Twitter, 19 mars 2022, « #alerteMarilyn avis aux amateurs, j'en suis là, ce matin, de ma relecture (Milton Green, 1954). Il est probable qu'il n'y aura pas de semainier demain, priorité à Musée Marilyn ! (Mais cette relecture étant une expérience en soi, j'en parlerai peut-être un de ces jours.) »
À droite : Capture d'écran d'un post d'Anne Savelli sur Instagram, 19 mars 2022, « Milton Greene, 1954 »

[Monjour_Figure4]

À gauche : Capture d'écran d'un post d'Anne Savelli sur Instagram, sous son propre profil, mars 2022.

14 « L'image conversationnelle », *op. cit.*

À droite : Capture d'écran d'un post d'Anne Savelli sur Instagram, sous le profil *marilyn.addict*, mars 2022.

Mais plutôt qu'une répétition, cet investissement conjoint de plusieurs profils traduit autant de gestes iconographiques, en nous éclairant au passage sur une nouvelle vocation de l'iconothèque en régime numérique, sa *fonction éditoriale* qui s'inscrit aujourd'hui dans une prise en charge croissante de l'*énonciation éditoriale* par les écrivain·e·s elleux-mêmes.

Ainsi, sur Twitter où Anne Savelli dispose d'un compte personnel depuis 2008, dénombrant autour de 2750 abonnés en 2022, l'image se caractérise par une fonction illustrative – ce qui correspond d'ailleurs à l'esthétique de la plateforme, davantage textuelle que visuelle. Twitter est d'ailleurs la principale plateforme où le *hashtag #alerteMarilyn* a été utilisé. C'est que les tweets du projet Marilyn se démarquent par leur fonction métalittéraire : Anne Savelli y documente régulièrement son projet d'écriture (et d'ailleurs l'ensemble de ses projets d'écriture, tout comme elle y relaie l'actualité culturelle et littéraire), tout en assurant une veille autour de la présence de Marilyn au sein et en dehors de l'écosystème numérique. Les explications, voire les récits concernant Monroe y sont nombreux et aussi développés que le permet la plateforme (quitte à recourir à des *threads*). Twitter s'apparente ainsi à un véritable journal d'écriture illustré, comme on aura pu s'en apercevoir au cours du premier trimestre 2022, alors qu'Anne Savelli corrigeait les épreuves de *Musée Marilyn*, révélant ainsi le récit de la fabrique du livre avec son éditeur Claro chez Inculte. Ces publications sur Twitter, le réseau social qui concentre une forte communauté de lecteurs·rices et d'écrivain·e·s, créent et entretiennent une attente autour de l'ouvrage à paraître, et promettent d'accompagner sa sortie en librairie en assurant sa promotion auprès d'un public plus ou moins déjà acquis – ou, du moins, un public averti.

Sur Instagram, où Anne Savelli publie sous son propre nom depuis 2012 et compte près de 600 abonnés, le rapport de force texte-image s'inverse. La collection est davantage valorisée sur cette plateforme essentiellement dédiée à l'image, présentée sous la forme d'un diaporama, sans la médiation préalable du texte – il faut cliquer sur une photo afin de voir apparaître une légende de quelques lignes (qui se contente la plupart du temps de créditer le cliché, même si la dimension diaristique que l'on a pu observer sur Twitter est également présente, mais dans une nettement moindre mesure). Tout comme le profil Twitter de Savelli, le compte Instagram relaie l'actualité de l'autrice, et abrite par conséquent des publications qui excèdent le projet Marilyn. De plus en plus investie par les écranvains¹⁵, Instagram demeure pourtant une plateforme « de niche », prisée par les amateurs d'images – c'est d'ailleurs ici que la plupart des lecteurs·rices viendront échanger leurs propres clichés marilynesques avec Anne Savelli. Ce n'est donc pas un hasard si les écrivains qui l'ont investie mènent des projets aux accents fortement photolittéraires, à l'instar de Pierre Ménard¹⁶.

15 BONNET Gilles, *Pour une poétique numérique: Littérature et Internet*, Paris, Hermann, 2017.

16 Cette différence d'usage entre les plateformes mériterait d'être davantage quantifiée et analysée que je ne le fais ici.

De toute évidence, on peut reconnaître le réseau Instagram comme hébergeant un véritable « musée Marilyn » numérique. Le compte d'Anne Savelli joue un rôle essentiel dans la diffusion et la valorisation de la collection, mais c'est sur un autre profil encore, également alimenté par Anne Savelli sous le pseudonyme « marilyn.addict », que cette logique d'exposition est la plus manifeste. Cette dernière collection détonne, en même temps qu'elle semble prendre quelque distance avec le projet littéraire : les images publiées sont essentiellement accompagnées de *hashtags* rédigés en grand nombre et, surtout, en anglais. Avec ce profil, Anne Savelli s'adresse à un tout autre public, plus international, moins littéraire. En témoigne la masse des abonné·e·s – car ce ne sont déjà plus vraiment les « lecteurs » d'Anne Savelli qui fréquentent ce profil – que l'autrice est parvenue à fidéliser dans le monde entier (ils sont près de 58 000 au moment où ces lignes sont écrites).

Cette multiplicité des formes d'écriture et des plateformes convoquées encourage à nuancer la notion d'image conversationnelle mentionnée plus tôt. Car ne n'est plus un simple échange à plusieurs voix qui se livre sur les réseaux, où la parole se diffracte, entre en écho ou en canon avec d'autres. C'est bien plutôt une image-brouhaha (si l'on peut ainsi se permettre d'adapter le concept de Lionel Ruffel), qui œuvre à la circulation et à la reconstruction des imaginaires, à travers un paradigme de la publication proprement contemporain. Ce phénomène est, à mon sens, caractéristique d'une « transformation de la présence sociale des auteurs » que notait déjà Ruffel, pour lequel « publier ne signifie plus du tout participer à la merveilleuse et abstraite sphère publique habermassienne. Bien au contraire, il s'agit bien souvent de multiplier son inscription dans des espaces publics »¹⁷. Et en effet, dans un régime d'éditorialisation, la fonction éditoriale traditionnellement échue à des acteurs de la production industrielle des textes (c'est-à-dire à l'éditeur) est de plus en plus prise en charge et assumée par l'écrivain. C'est dans ce contexte que l'iconographie s'apparente à une stratégie de production, mais également de promotion de l'œuvre.

Ce travail est d'autant plus remarquable et précieux que *Musée Marilyn*, point d'orgue du projet d'Anne Savelli, renoue avec une esthétique de la curation, comme le laisse d'ailleurs entendre le titre de l'ouvrage. En effet, au regard de toute la matière collectée et publiée sur les réseaux, assez peu de clichés de l'actrice « figurent » finalement dans le récit, lequel se concentre sur quelques images ou séances photo majeures, où l'on croise les grands noms de l'histoire de la photographie : Sam Shaw, André de Diennes, Eve Arnold, Milton Greebe, Richard Avedon... Cette sélection rigoureuse confère à la collection numérique son statut si singulier : outre une fonction documentaire, cette iconographie autour des photos de Marilyn aura joué un rôle essentiel dans le processus d'écriture et d'édition. S'inscrivant dans le temps long de la fabrique du texte et du livre – un parcours

17 J'indique ici la citation complète : « publier ne signifie plus du tout participer à la merveilleuse et abstraite sphère publique habermassienne. Bien au contraire, il s'agit bien souvent de multiplier son inscription dans des espaces publics. Une autre représentation se fait jour : celle d'une arène plus ou moins conflictuelle du littéraire où cette sphère publique entre en dialogue avec une multitude d'espaces publics où se déploient des littératures-brouhaha. La Littérature n'est plus alors qu'une des actualisations possibles du littéraire et de la publication. Encore une fois : pas de substitution, une addition. » RUFFEL Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, op. cit.

sinueux semé de nombreuses embûches – l’éditorialisation de l’iconothèque permis à l’autrice de maintenir son projet vivant, entraînant au passage sa communauté de lecteurs dans sa passion – son obsession ? – pour l’icône Marilyn. Et c’est grâce à cette expérience numérique que les lecteurs seront parvenus, peut-être, à comprendre ce qui anime l’entreprise de tout collectionneur :

Qu’est-ce que collectionner ? Regarder, fasciné, une image ? Y revenir ? Se laisser happer par la quête, rien qu’elle, le désir de possession ? Délaisser l’objet, dont la valeur augmente une fois la collection rejointe, puisqu’il n’est plus à conquérir ?¹⁸

L’iconographie patrimonialisée (Anne Savelli, 2056)

Parce qu’elles relèvent essentiellement d’écritures profilaires – ces formes poétiques, narratives, qui s’incarnent sur les réseaux sociaux, profitant des affordances et du potentiel graphique, poétique des plateformes – les icono-graphies d’écrivain participent à la création de corpus éditorialisés dont la définition repousse les frontières conceptuelles du fait littéraire. Aussi, on ne peut conclure cette étude sans soulever l’épineuse question de la pérennité de ces nouvelles iconographies, et plus largement de la conservation des écritures émergentes : comment collecter, à des fins de patrimonialisation, les iconothèques numériques qui prolifèrent sur le web et les réseaux sociaux ? La collection numérique d’Anne Savelli existera-t-elle encore dans quarante ans, comme le classeur aujourd’hui précieusement conservé par l’autrice ? Sans nous lancer dans une fiction d’anticipation, il est important de pointer les défis posés par un tel corpus natif numérique, dont l’archivage pose de nombreuses questions à la fois techniques, documentaires et institutionnelles¹⁹. Un rapide tour dans les archives de l’Internet permet de mesurer l’ampleur du problème.

En France, c’est à la BNF que revient le rôle d’archiver le web, une tâche titanesque à laquelle l’institution s’emploie depuis une vingtaine d’années. Pourtant, la BNF ne conserve que les sites internet, les réseaux sociaux n’étant pas inclus dans son périmètre. Le projet Marilyn apparaît donc bien dans les collections de l’institution, mais uniquement au sein des archives de *Remue.net*, où se trouve le premier feuilleton « Volte-face » dans sa version de 2020 (déjà achevée, donc), ou encore dans celles du site personnel d’Anne Savelli, moissonné par la BNF en 2018, puis en 2021 (à deux reprises) et 2022. Ces archives, bien que précieuses, ne rendent compte que d’une infime partie du projet. Pour compléter le corpus, il faut se rendre du côté de l’INA, qui a entrepris un archivage des tweets publiés en France en se concentrant sur quelques comptes et sur une sélection de *hashtags*. Cette entreprise encore exploratoire se concentre sur le périmètre audiovisuel français, et la littérature ne fait pas partie des priorités de l’INA. On trouve pourtant dans ces fonds quelques tweets issus du projet Marilyn, sans que les raisons de leur moissonnage n’apparaissent très clairement.

18 SAVELLI Anne, *Musée Marilyn*, op. cit., p. 226.

19 TRELEANI Matteo, *Qu’est-ce que le patrimoine numérique ? Une sémiologie de la circulation des archives*, Lormont, Le bord de l’eau, 2017.

En résumé, les plateformes iconographiques contemporaines échappent encore au périmètre de nos institutions patrimoniales. Pour combler ce manque, le chercheur n'a d'autre choix que de se tourner vers les plateformes elles-mêmes. Twitter, à cet égard, fait preuve d'une politique d'ouverture plutôt intéressante, en mettant à disposition des chercheur·e·s un accès à son API, qui permet de moissonner non seulement le texte des posts, mais également les contenus médiatiques ainsi que tout un ensemble de métadonnées, ouvrant au passage des perspectives nouvelles pour les travaux en photolittérature, qui doit alors emprunter des méthodologies propres aux humanités numériques. Mais, ce recours à l'API de Twitter – dont l'accès, réservé, s'obtient après le dépôt d'un projet de recherche qui doit être validé par l'entreprise privée – illustre la dérive hétéronomique qui sous-tend la pratique iconographique délocalisée sur ces plateformes numériques. Car les propriétaires de ces viviers d'images ne sont pas les auteurs, mais plutôt les industries du numérique, devenus les nouveaux éditeurs peu regardants de toute une production littéraire contemporaine échappant aux circuits traditionnels de l'édition – où l'on note combien le système éditorial hégémonique pointé par Ruffel est ici remplacé par de nouveaux intermédiaires, tout aussi prédominants. De quoi nuancer, de fait, le caractère proprement « public » de ces nouvelles formes de production littéraires et iconographiques, et problématiser davantage le paradigme de la publication contemporaine, qui commence déjà à se heurter aux intérêts des grandes plateformes numériques.

Bibliographie

BACHIMONT Bruno, « Nouvelles tendances applicatives : De l'indexation à l'éditorialisation », *L'indexation Multimédia*, Paris, Lavoisier, 2007.

BONNET Gilles, *Pour une poétique numérique: Littérature et Internet*, Paris, Hermann, 2017.

DAVALLON Jean, « À propos des régimes de patrimonialisation: enjeux et questions », *Patrimonialização e sustentabilidade do património: reflexão e prospectiva*, Lisboa, 2014, p. 16.

GOLDSMITH Kenneth, *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*, Columbia University Press, 2011.

GUNTHERT André, « L'image conversationnelle », *Études photographiques*, n° 31, mars 2014.

MERZEAU Louise, « Le profil : une rhétorique dispositive », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n°s 2015-3, juin 2016.

MONJOUR Servanne, « L'écrivain de profil(s)... Facebook. Réflexion autour d'une photographie de profil de Victoria Welby », *L'écrivain vu par la photographie. Formes, usages, enjeux*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 219-228.

MONTIER J.-P. (dir.), *Transactions photolittéraires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2015.

MOUGIN Pascal, *Moderne / contemporain*, Paris, Les Presses du réel, 2019.

RUFFEL Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.

SAVELLI Anne, *Musée Marilyn*, Paris, Inculte, 2022.

SAVELLI Anne, « Volte-face ». [<https://remue.net/anne-savelli-volte-face>]

TRELEANI Matteo, *Qu'est-ce que le patrimoine numérique ? Une sémiologie de la circulation des archives*, Lormont, Le bord de l'eau, 2017.

VITALI-ROSATI Marcello, « What is Editorialization ? », *Sens Public*, janvier 2016.