



HAL
open science

POUR UNE LITTÉRATURE CYBORG : L'HYBRIDATION MÉDIATIQUE DU TEXTE LITTÉRAIRE

Anaïs Guilet

► **To cite this version:**

Anaïs Guilet. POUR UNE LITTÉRATURE CYBORG : L'HYBRIDATION MÉDIATIQUE DU TEXTE LITTÉRAIRE. Littératures. UQAM - Université du Québec à Montréal; Université de Poitiers (France), 2013. Français. NNT: . tel-04905361

HAL Id: tel-04905361

<https://hal.science/tel-04905361v1>

Submitted on 22 Jan 2025

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

UNIVERSITÉ DE POITIERS
U.F.R. DE LETTRES ET LANGUES
ET
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS et DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Discipline : Littérature comparée / Études littéraires

présentée et soutenue publiquement par

Anais Guilet

**Pour une littérature cyborg : l'hybridation
médiatique du texte littéraire**



Sous la direction de :

M. le professeur Denis Mellier et M. le professeur Bertrand Gervais

Le 28 Mars 2013

JURY

Mme Ghislaine Azémard, Professeur à l'Université de Paris 8 (rapporteur)
M. Lionel Ruffel, Professeur à l'Université de Paris 8 (rapporteur)
M. Samuel Archibald, Professeur à l'Université du Québec à Montréal
M. Luc Vigier, Maître de conférences à l'Université de Poitiers

UNIVERSITÉ DE POITIERS
U.F.R. DE LETTRES ET LANGUES
ET
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES

THÈSE

pour obtenir le grade de

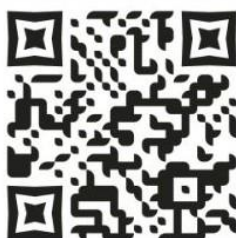
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE POITIERS et DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Discipline : Littérature comparée / Études littéraires

présentée et soutenue publiquement par

Anais Guilet

**Pour une littérature cyborg : l'hybridation
médiatique du texte littéraire**



Sous la direction de :

M. le professeur Denis Mellier et M. le professeur Bertrand Gervais

Le 18 février 2013

JURY

Mme Ghislaine Azémard, Professeur à l'Université de Paris 8 (rapporteur)
M. Lionel Ruffel, Professeur à l'Université de Paris 8 (rapporteur)
M. Samuel Archibald, Professeur à l'Université du Québec à Montréal
M. Luc Vigier, Maître de conférences à l'Université de Poitiers

À Amélie et Johanna, ma substantifique moelle.

Remerciements

Il est absolument impossible de remercier l'intégralité des personnes qui ont contribué à ce que je puisse mener à bien la rédaction de cette thèse. Avec la présentation de cette recherche, ce n'est pas seulement un travail universitaire que je clos, mais une période de ma vie. Cette thèse est pour moi un symbole et c'est avec une immense fierté, une fierté que je dois à tous ceux qui m'ont entourée ces dernières années, que j'écris ces remerciements.

Je tiens en premier lieu à remercier mes deux directeurs : Denis Mellier pour notre longue collaboration et Bertrand Gervais pour m'avoir ouvert les portes de son laboratoire de recherche. Travailler sous leur direction fut un honneur en même temps qu'un immense plaisir et je les remercie non seulement pour leur soutien intellectuel tout au long du travail de recherche, mais aussi pour leur compréhension et la confiance qu'ils m'ont accordée.

Une thèse en cotutelle, ce n'est pas seulement deux directeurs, c'est aussi deux continents, deux vies :

À Montréal,

Je remercie les membres du NT2, pour leur accueil, leur encadrement scientifique et leur amitié : Alice Van der Klei, Isabelle Caron, Daniel Veniot et Joanne Lalonde ; ainsi que tous mes camarades du labo. Je tiens aussi à remercier mes amis montréalais : Marianne Cloutier, Gabriel Gaudette, Gregory Fabre, Samuel Archibald et toute sa famille qui m'ont réservé de si bons moments au Québec. Je remercie aussi tout particulièrement Lise Bizoni. Je réserve une pensée des plus reconnaissantes pour Catherine Prady, Lucie Levaque, Josée Larose et leur équipe du HCL à qui j'avais promis cette thèse. J'aurai tenu parole, la voilà !

À Poitiers,

Je remercie la région Poitou-Charentes, le laboratoire FoReLL et la MSHS de Poitiers, particulièrement Cécile Treffort, Michel Briand, Barbara Mériageult, Béatrice Magnon et Marie Christine Mérine pour leur aide, ainsi que mes camarades de Labo. Je tiens aussi à exprimer ma gratitude à Édouard Randriamalala, à Natasha Maillard, Cécile Tomowiak, Carole, Cécile et toute leur équipe, ainsi qu'à Jane et Sophie. Je remercie aussi sincèrement mon armée de relectrices : Agnès, Clara, Jeanne, Leïa, Lily, Lucie, Séverine et Soline. J'adresse des remerciements spéciaux à Céline dont le soutien ces dernières années, m'aura touchée tout particulièrement.

Je remercie aussi Florence Metzger, Sophie Lucas et Yannick Morel sans qui cette thèse n'aurait pu devenir cyborg.

Mes derniers remerciements seront adressés à mes parents et mes sœurs ainsi qu'à mes grands-parents et à ma fée-marraine.

Résumé

Notre thèse aborde sous l'angle métaphorique du cyborg, ce pan de la production littéraire contemporaine qui propose des textes dont le statut médiatique procède d'une hybridation spécifique entre l'hypermédia et le livre. Le cyborg permet de créer un parallèle entre la relation qui s'instaure actuellement entre le livre et l'hypermédia et la relation, faite de fantasmes et de craintes, que les hommes entretiennent avec les technologies qu'ils créent. La littérature cyborg ne propose pas des œuvres au sein desquelles le livre et l'hypermédia s'opposeraient, mais des œuvres offrant une *hybridation médiatique du texte littéraire*, fruit d'une rencontre matérielle tensionnelle. Les nouveaux médias doivent être perçus comme un moteur d'évolution plutôt que comme une menace. Il s'agit, en effet, pour la littérature contemporaine et le livre de relever le défi qui leur est posé. Le livre est au cœur de notre problématique. Il importe de le considérer comme un support du texte qui n'est pas neutre et qui possède ses caractéristiques et ses potentialités propres. L'apparition de nouveaux médias offre une occasion de réévaluer le livre dans sa dimension matérielle. Celui-ci n'est plus l'unique support du texte, nos pratiques quotidiennes de lecture, entre livre et écran, le prouvent.

La mise en regard du livre avec l'hypermédia nous permettra ainsi de reconsidérer la technicité du texte littéraire. Nous analyserons les procédés de mise en valeur du matériau textuel, par les modifications que l'hybridation médiatique lui fait subir. Les œuvres littéraires hybrides étudiées dans cette thèse se situent à la croisée de deux imaginaires : celui du livre et celui de la cyberculture. Grâce à l'étude des œuvres du corpus nous dessinerons les contours d'une poétique de la médiatisation dont il s'agira aussi de circonscrire les enjeux. Nous élaborerons pour cela une typologie des modes de relation du livre avec l'hypermédia. Nous en identifierons trois : l'adaptation, la transmédiatisation et la figuration. Notre corpus de littérature cyborg propose des combinaisons médiatiques inédites qui ont un impact sur la textualité. Il s'agira de faire entrer le texte littéraire en résonance avec l'hypermédia afin d'étudier comment la technique, dans ses dimensions à la fois pratiques (médiatiques) et imaginaires, influe sur la poétique. Notre corpus de littérature cyborg témoigne avant tout d'un état de transition des paradigmes médiatiques pour la littérature, entre une culture du livre et une culture de l'écran.

Abstract

Our thesis aims at exploring, through the cyborg metaphor, the part of the contemporary literature which produces texts that are the fruit of a hybridization between books and hypermedia. The cyborg enables us to draw a parallel between the connections that exist today between books and hypermedia, and the relationships –made up of fears and fantasies– that people have with the technologies they create. Cyborg literature does not propose works within which books and hypermedia are opposed, but works born from the reunion of two material supports, thus offering a media hybridization of the literary text. New media have to be appreciated as a motor of evolution rather than as a threat. Indeed, contemporary literary and books have to take up the challenge imposed by new media. The book is at the core of our problematic. We have to consider it as a medium for text, a medium that is not neutral and that holds its own characteristics and potential. New media offer an opportunity to reevaluate the book in its material dimension which is no longer the only medium for text: our daily reading practices, between books and screens, prove it.

Studying books along hypermedia enables us to reconsider the technical nature of the literary text. We will analyze how materiality is highlighted by the modifications implied by media hybridization. Hybrid literary works are at a crossroads between two imaginative worlds: that of the book and that of the cyberculture. Through the study of the corpus, we will define a poetic of mediation, whose stakes will have to be discussed. We will elaborate a typology of the different connections that exist between printed texts and hypermedia and identify three kinds of relationships: adaptation, transmediation and representation. Our corpus of cyborg literature offers new combinations of different media which have an impact on textuality. We will study how technology, in its practical (media-related) and imaginary dimensions, has an influence on poetic aspects. Our cyborg corpus belongs to a time when literature is going through a shift in media paradigm: from a culture centered on books to one centered on screens.

Mots clés

médiatisation ; hybridation ; cyborg ; littérature contemporaine ; poétique ; transition ; écran ; livre ; hypermédia ; texte ; matérialité ; imaginaire ; adaptation ; transmédiatisation ; figure ; fin du livre.

Keywords

mediation ; hybridization ; cyborg ; contemporary literature ; poetic ; transition ; screen ; book ; hypermedia ; text ; materiality ; imaginary ; adaptation ; transmediation ; representation; end of the book.

Notice pour une thèse cyborg



Dans *Being Digital*, Nicholas Negroponte relevait l'habitude actuelle de traiter de la question du numérique dans des textes imprimés :

One of the ironies of our culture's fascination with virtual technologies is its fondness for consuming books and articles that proclaim the death of print culture.¹

Pour pallier ce paradoxe, il était nécessaire que notre thèse de doctorat, qui interroge la place du livre dans la cyberculture, se fasse elle aussi cyborg et se confronte à son double objet : le livre et l'hypermédia. C'est ainsi que la lecture du texte imprimé de cette thèse pourra être complétée par la lecture et le visionnage de modules disponibles sur le site Web : cyborglitteraire.com.

Il ne s'agit pas d'une remédiatisation littérale du texte de ma thèse sur support numérique. La lecture de textes longs, tels qu'ils sont écrits pour une recherche académique est souvent fastidieuse sur le Web. Le copier-coller sur un site, d'un texte rédigé sur logiciel de traitement de texte et donc destiné à être imprimé, ne nous semblait pas pertinent. L'un des enjeux de notre réflexion est d'analyser l'impact du livre et de l'hypermédia sur la textualité, il serait donc contradictoire de faire fi du média et de reproduire sur un site ce qui avait été créé spécifiquement pour devenir un livre. Ou alors, il aurait fallu que nous retravaillions nos textes et la structure de notre réflexion pour le Web, et à cette fin sans doute abolir le plan tel qu'il est construit, dans un travail de réécriture trop conséquent pour les délais impartis. Nous avons donc fait le choix de créer notre thèse comme un essai transmédiatique, où le texte imprimé se lit près de l'écran d'ordinateur. Au fil du texte, des notes de bas de page à la police distincte vous proposent de vous diriger vers des pages du site cyborglitteraire.com. Ces pages sont toujours situées dans l'onglet « Pour une thèse cyborg », qui reproduit la subdivision en chapitre de la thèse, afin de vous y retrouver facilement. Vous pouvez ainsi accéder à des renseignements complémentaires, des navigations filmées des œuvres du corpus, des extraits des films et des textes abordés dans notre étude.

¹ Negroponte, Nicholas. *Being Digital*. New York: Vintage Books, 1996, p. 7.

Sommaire

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION..... | 19 |
| <i>I. Le livre, l'hypermédia et le texte : mise en place d'un triangle méthodologique.....</i> | <i>22</i> |
| A. Le livre..... | 22 |
| B. L'hypermédia..... | 27 |
| 1. Les médias et leur nouveauté..... | 27 |
| 2. Le Web, l'hypertexte et l'hypermédia..... | 30 |
| C. Le texte..... | 32 |
| <i>II. L'hybridation : penser à l'intersection.....</i> | <i>36</i> |
| A. Entre transgression et vitalité..... | 37 |
| B. Hybridation contemporaine : l'art et la technique..... | 39 |
| C. Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire..... | 42 |
| CHAPITRE I. POUR UNE LITTÉRATURE CYBORG..... | 47 |
| <i>I. La cyberculture, notre culture.....</i> | <i>47</i> |
| A. De la cyberculture primitive à la cyberculture contemporaine..... | 47 |
| 1. À l'origine : la cybernétique..... | 49 |
| 2. Seconde période : premier essor..... | 53 |
| 3. Troisième période: gloire et déclin du Hacker..... | 54 |
| 4. Quatrième période: domination de la cyberculture..... | 55 |
| 5. La cyberculture contemporaine..... | 58 |
| B. Définir la cyberculture..... | 58 |
| 1. L'utopie de la cyberculture..... | 60 |
| 2. La cyberculture et les théories de l'information..... | 63 |
| 3. La cyberculture selon Jakub Macek..... | 64 |
| <i>II. La figure du cyborg : un cas particulier d'hybridation.....</i> | <i>66</i> |
| A. Le cyborg : figure des relations entre l'homme et la machine..... | 67 |
| 1. Emergence de la figure du cyborg dans l'imaginaire..... | 67 |
| 2. Ambiguïté du cyborg : « ces choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »..... | 72 |
| 3. « That which cannot otherwise be represented»..... | 75 |
| B. Du corps du cyborg à la cyborganisation de notre corpus..... | 76 |
| 1. Le corps imparfait..... | 76 |
| 2. Nous sommes tous des cyborgs (Donna Haraway)..... | 79 |
| 3. Cyborganiser le texte littéraire (Katherine N. Hayles)..... | 81 |
| CHAPITRE II. CYBORGANISATION DU TEXTE LITTÉRAIRE : METHODOLOGIE ET APPUIS THEORIQUES..... | 89 |
| <i>I. Décrire et analyser l'hybridation médiatique du texte littéraire.....</i> | <i>89</i> |

| | |
|---|------------|
| A. Du corpus à la typologie | 89 |
| 1. Présentation du corpus..... | 91 |
| 2. Première typologie et sélection du corpus premier..... | 94 |
| 3. Extension de la typologie | 96 |
| B. Des relations médiatiques | 99 |
| 1. La remédiation (Jay David Bolter et Richard Grusin) | 99 |
| 2. L'écologie médiatique | 100 |
| 3. Des dispositifs médiatiques complexes | 104 |
| C. Problématique | 109 |
| II. Appuis théoriques : matérialité et médiation | 110 |
| A. Les dispositifs artistiques contemporains : hybridation et vaporisation | 110 |
| B. Rendre au numérique sa matérialité..... | 114 |
| 1. L'hybridation et la matérialité modifiée de l'art..... | 114 |
| 2. Les fantasmes de la dématérialisation | 115 |
| C. Théoriser la dimension matérielle et médiatique du texte littéraire à l'heure de l'hypermédia..... | 118 |
| 1. Le Cybertexte et le texte ergodique (Espen J. Aarseth)..... | 118 |
| 2. Une Analyse Médiatique Spécifique : Le Technotexte (Katherine N. Hayles) | 121 |
| III. Le texte et la technique (Samuel Archibald) | 125 |
| A. Redéfinir le texte après le poststructuralisme et avec l'hypertexte..... | 126 |
| B. Le texte : une généalogie matérielle | 129 |
| C. L'écran et la page : manipulation et navigation..... | 132 |
| CHAPITRE III. ADAPTATION (1) : DU LIVRE A L'ECRAN..... | 137 |
| I. À la recherche de la machine littéraire : adapter l'OuLiPo..... | 140 |
| A. <i>Hypermédier les Cent mille milliards de poèmes de Raymond Queneau</i> | 141 |
| B. Recadrage sur le protohypertexte : un objet rhétorique | 148 |
| 1. Le livre et l'hypertexte : entre filiation et rejet..... | 148 |
| 2. Inscrire l'hypertexte dans une continuité plutôt qu'en rupture | 151 |
| II. Le journal d'un fou de Nicolas Gogol : une lecture hypermédiatique par | |
| Tom Drahos..... | 153 |
| A. Le champ littéraire, un terrain fécond d'expérience plastique..... | 153 |
| 1. Tom Drahos, le tiers interprétant | 154 |
| 2. L'œuvre hypermédiatique ou l'iconotexte augmenté | 156 |
| B. Intertextualité et actualisation de l'œuvre de Gogol | 160 |
| 1. La folie et Internet : créer un espace de liberté..... | 161 |
| 2. Les nouveaux esclaves | 164 |
| C. Remix Gogol..... | 166 |
| 1. Une œuvre polyphonique schizophrénique..... | 166 |

| | |
|--|-----|
| 2. Hypertextualité et PLAYGIARISME dans <i>Le journal d'un fou</i> | 168 |
|--|-----|

CHAPITRE IV. ADAPTATION (2) : DE L'ÉCRAN AU LIVRE..... 173

| | |
|---|-----|
| <i>I. Les blogues édités à succès</i> | 176 |
| A. Anatomie du blogue..... | 176 |
| 1. Petite Histoire du blogue | 176 |
| 2. Qu'est-ce qu'un blogue ?..... | 178 |
| B. Du blogue au livre..... | 181 |
| 1. Le blook..... | 181 |
| 2. <i>Les Chroniques d'une mère indigne</i> de Caroline Allard | 182 |
| 3. Marketing et légitimation littéraire : le complexe du blogue édité | 188 |
| 4. Le blogue et la fiction..... | 191 |
| <i>II. Les blogues édités d'écrivains</i> | 193 |
| A. Le Web comme terrain de jeu de l'écrivain : remédiatisation d'un exercice inédit..... | 193 |
| B. De la page sur l'écran à la page du livre..... | 196 |
| 1. Remédier la mise en page | 196 |
| 2. Un champ numérique d'expériences littéraires | 199 |
| C. Le livre malgré le blogue : remédiatisation trahison ?..... | 203 |
| 1. Le blogue contre le roman ? | 203 |
| 2. Le livre, le but de toute écriture..... | 206 |
| 3. Le blogue, brouillon 2.0 du livre | 208 |
| 4. Le livre, archive de blogue | 211 |
| <i>III. Les œuvres hypermédiatiques éditées</i> | 214 |
| A. D' <i>Apparitions inquiétantes</i> à <i>La malédiction du parasol</i> d'Anne-Cécile Brandenbourger.. | 214 |
| B. L'effet hypertexte..... | 216 |
| 1. Présentation du fonctionnement hypertextuel d' <i>Apparitions inquiétantes</i> | 217 |
| 2. L'hyperlien : le nœud de la remédiatisation | 220 |
| 3. Les différents hyperliens et leur transposition..... | 222 |
| C. À chaque média ses attentes | 224 |
| 1. L'hyperlien dans le livre : un faux raccord ?..... | 224 |
| 2. L'hypertexte ou la ludification du texte..... | 226 |
| 3. Le plaisir de l'hypertexte / le non-plaisir du texte | 227 |

CHAPITRE V. TRANSMÉDIATISATION : LE TEXTE LITTÉRAIRE AUGMENTÉ 233

| | |
|--|-----|
| <i>I. Les dispositifs transmédiateurs : le livre avec l'hypermédia</i> | 235 |
| A. La transmédiation : approche théorique | 235 |
| 1. Définition d'un mode de relation médiatique | 235 |
| 2. La transmédiation à l'aune de l'intermédialité de Dick Higgins, de l'hybridité de Mikhaïl Bakhtine et de la transtextualité de Gérard Genette | 237 |

| | |
|--|-----|
| a. Dick Higgins | 238 |
| b. Mikhaïl Bakhtine..... | 239 |
| c. Gérard Genette | 240 |
| 3. La Convergence des médias (Jenkins)..... | 241 |
| B. <i>Marketing, fanfiction et transmediatisation : Level 26</i> | 242 |
| 1. Le Digi-novel | 242 |
| 2. Les cyber bridges..... | 245 |
| 3. Un roman 2.0 : la communauté <i>Level 26</i> | 248 |
| II. <i>P.A. de Renaud Camus : l’hypertextualité transmédiatique</i> | 251 |
| A. <i>P.A. et la recherche de l’hypertexte</i> | 252 |
| 1. Dispositif de <i>P.A.</i> : délinéariser le texte imprimé | 252 |
| 2. <i>P.A.</i> , une bathmologie | 256 |
| B. Augmenter <i>P.A.</i> | 258 |
| 1. Un work in progress transmédiatique | 258 |
| 2. Lire <i>P.A.</i> avec <i>Vaisseaux brûlés</i> et <i>Ne lisez pas ce livre</i> | 259 |
| III. <i>Tokyo d’Éric Sadin : l’urbanité transmédiatique</i> | 266 |
| A. Le projet <i>Tokyo</i> et la société hypertexte..... | 267 |
| 1. <i>Tokyo</i> , le livre | 268 |
| 2. TOKYO_REENGINEERING, l’hypermédia..... | 269 |
| B. Pour une lecture transmédiatique de <i>Tokyo</i> | 274 |
| 1. Une expérience synesthésique | 274 |
| 2. On, devant l’écran | 276 |

CHAPITRE VI. FIGURATION (1) : INTEGRATION DE L’HYPERMEDIA AU SEIN DU LIVRE 283

| | |
|---|-----|
| I. <i>L’hypermédia dans le livre : une lecture croisée du Décodeur de Guy Tournaye et d’<i>House of Leaves</i> de Mark Z. Danielewski</i> | 286 |
| A. L’hypermédiatisation au service de la matérialité du livre | 286 |
| 1. Des ekphrasis médiatiques fictionnelles | 286 |
| 2. Une célébration de la matérialité du livre..... | 290 |
| B. Le collage de Babel..... | 293 |
| 1. <i>House of Leaves</i> : “a endless snarls of words” | 294 |
| 2. <i>Le Décodeur</i> : un collage de citations..... | 296 |
| 3. L’ère du copier-coller | 298 |
| C. L’hypertexte-papier : entre figure de l’hypermédia et figure du livre | 301 |
| 1. Figures et absence..... | 301 |
| 2. Pour une hypertextualité de papier | 304 |
| II. <i>La bataille des anciens et des modernes revisitée : Coming Soon!!! A NARRATIVE de John Barth</i> | 308 |

| | |
|--|------------|
| A. De l'iconicité hypertextuelle au livre..... | 308 |
| B. La mise en abyme et la conscience médiatique | 310 |
| C. La fin du livre et la littérature de l'épuisement | 313 |
| CHAPITRE VII. FIGURATION (2) : INTEGRATION DU LIVRE DANS L'HYPERMEDIA | 321 |
| I. <i>Persistence de la figure du livre sur le Web éditorial</i> | 322 |
| A. Les Vooks : coup marketing ou nouvelle voie éditoriale ?..... | 323 |
| B. Calaméo et ses publications interactives | 326 |
| II. Principes de gravité de Sébastien Cliche: le dilemme à l'œuvre | 331 |
| A. Du livre à l'hypermédia : entrer dans <i>Principes de gravité</i> | 331 |
| B. Une œuvre pessimiste | 334 |
| C. Un parcours fait de choix | 335 |
| D. Perdre et se perdre..... | 339 |
| III. <i>The Rut d'Andy Campbell : au seuil du livre</i> | 341 |
| A. <i>Dreaming Methods</i> | 341 |
| B. Le péritexte éditorial toujours recommencé..... | 343 |
| C. <i>The Drug Tunnel by Max Penn</i> | 347 |
| D. Métafiction et métamédiatisation..... | 351 |
| CONCLUSION : UNE PERIODE DE TRANSITION DES PARADIGMES MEDIATIQUES | 357 |
| I. <i>C'est la crise... penser la transition</i> | 359 |
| A. L'imaginaire de la fin, un topos récurrent..... | 359 |
| B. Théoriser la transition | 361 |
| 1. Approche psychologique : des livres et des doudous (l'objet transitionnel)..... | 361 |
| 2. Approche des sciences économiques et sociales : la transition au sein des systèmes sociotechniques | 364 |
| II. <i>Le cyborg, un être transitionnel</i> | 370 |
| A. L'identité problématique de l'hybride | 371 |
| 1. Le stuff de RoboCop et Darth Vader..... | 371 |
| 2. "I would rather be a cyborg than a goddess" | 372 |
| B. Terminator ou Replicant ? | 374 |
| 1. Le Terminator : la menace venue du futur..... | 374 |
| 2. Le Replicant : "More human than human" | 377 |

INTRODUCTION

«Ce vers quoi nous allons n'est peut-être aucunement ce que l'avenir réel nous donnera. Mais ce vers quoi nous allons est pauvre et riche d'un avenir que nous ne devons pas figer dans la tradition de nos vieilles structures »

Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959, p. 332.

En 2011, *Cyborg philosophie : penser contre les dualismes* de Thierry Hoquet, paraît aux éditions du Seuil. Dans cet essai, le philosophe s'interroge sur les figures de cyborgs, ces êtres mi-humains mi-machines, qui prolifèrent dans la littérature et au cinéma depuis plusieurs dizaines d'années : de RoboCop à Darth Vader, en passant par l'inspecteur Gadget et Steve Austin. Sa Cyborg philosophie propose une manière de penser le cyborg, en même temps qu'elle offre une manière cyborg de penser¹. Entre nom (nom propre pour Hoquet qui utilise la majuscule) et adjectif qualificatif, déjà l'identification et la définition de l'objet cyborg sont ébranlées. Le mot *cyborg* peut être un adjectif et un nom, il désigne du technique et de l'humain, il peut représenter un personnage fictif et une réalité que tout individu porteur d'une prothèse médicale pourrait incarner.

Une première définition de Cyborg l'identifie comme un « amalgame techno-humain » : la combinaison d'un humain et d'un arsenal technique intégré. Cyborg apparaît alors comme une figure-limite, une des manières dont le XX^e siècle a pensé l'hybride. Toutefois, cette première définition a le défaut de considérer Cyborg comme un résultat et de le définir par rapport à deux entités de référence, dont on suppose qu'elles ont une existence indépendamment l'une de l'autre : l'humain et la technique, primitivement disjoints, se rencontreraient pour former Cyborg.²

Les éléments humains et techniques ne s'opposent pas dans la définition du cyborg de Hoquet, ils sont objets de tensions. Le cyborg ne met pas dos à dos l'humain et le technique comme s'il s'agissait d'éléments antithétiques et distincts.

Cette définition situe Humain et Cyborg dans un rapport de succession et de substitution, de concurrence ou pour ainsi dire d'exclusion réciproque : il y aurait d'un côté Humain, sujet-organisme libre de toute intervention technique, et de l'autre le Cyborg, qui porte la marque de l'intervention technique et qui n'a plus rien d'humain. Cyborg se présente alors comme l'un des avènements possibles d'Humain, le plus souvent marqué comme une menace à écarter

¹ À noter que la structure même de l'ouvrage de Hoquet se fait cyborg puisqu'il est divisé en deux parties : une première à l'enchaînement essayistique classique et une seconde qui forme un réseau de fragments numérotés qui s'appellent les uns les autres, tel un hypertexte.

² Hoquet, Thierry. *Cyborg philosophie : penser contre les dualismes*. Paris : Ed. du Seuil, 2011, p. 34.

Introduction

ou un fantasme qu'il faut dégonfler ou vider de son contenu. De plus cette définition a le défaut de parler d'amalgame sans préciser comment il s'opère.³

Il n'y a pas plus de technique sans homme que d'humanité sans technique. Pour décrire cet amalgame sans créer de dichotomies, Hoquet parle de *stuff* :

Cyborg refuse à toute force de traquer un terme pour l'éliminer. Parler de *stuff*, c'est désigner de manière univoque et équivoque ce qui fait la trame de tout être, en oubliant de se demander, par une forme de cécité volontaire, ce qui est organisme et ce qui est machine, ce qui est fait de matière vivante et ce qui est fait de matière inerte.⁴

La *Cyborg philosophie* de Hoquet permet de « composer tout en conservant une tension constitutive »⁵, de penser les relations de l'homme à la technique sans faire de l'un et l'autre des concepts antagonistes. C'est à l'image de ces réflexions que nous proposons dans notre thèse d'étudier sous l'angle d'une littérature cyborg tout un pan de la production littéraire contemporaine qui produit ce que Hoquet appelle des *amalgames* et que nous qualifierons d'hybrides : des textes dont le statut médiatique procède d'une tension entre les nouveaux médias et le livre. Voir ces textes comme des cyborgs, c'est aussi voir le livre comme un corps : une anthropomorphisation qui est au cœur même de la culture du livre, ainsi qu'Yvonne Johannot le constate dans *Tourner la page : livre, rites et symboles*⁶. Le vocabulaire attaché au livre et au texte appartient résolument au champ lexical du corps : on parle de dos, de corps du texte, de tête et de pied de page, de corpus littéraire. Sa matérialité se fait organique. Le livre est aussi de l'ordre d'une corporéité pour Hubert Nyssen qui, dans *Du texte au livre, les avatars du sens*, écrit :

Le livre est au texte ce que la peau – qu'on appelait jadis le rempart – est au corps : une enveloppe qui tout à la fois le contient, le protège et le révèle. Le livre, c'est le dehors, le texte le dedans.⁷

Ainsi, voir le livre comme un corps ce n'est pas renier son statut technologique mais intégrer le fait que dans notre imaginaire, il est perçu comme naturel, biologique. Le cyborg permet de créer un parallèle entre la relation qui s'instaure actuellement entre le livre et les nouveaux médias, et la relation, faite de fantasmes et de craintes, que les hommes entretiennent avec les technologies qu'ils créent. Comme pour la philosophie Cyborg de Hoquet, la littérature cyborg ne propose pas des œuvres au sein desquelles le livre et les nouveaux médias s'opposeraient, mais des œuvres offrant une hybridation

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 170.

⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁶ Johannot, Yvonne. *Tourner la page : livre, rites et symboles*. Grenoble : J. Millon, 1994, p. 184-191.

⁷ Nyssen, Hubert. *Du texte au livre, les avatars du sens*. Paris : Nathan, 1993, p. 65.

médiatique du texte littéraire, fruit d'une rencontre tensionnelle. Il s'agira tout particulièrement, à l'instar de ce qu'exige Hoquet dans la citation ci-dessus, d'étudier ces cyborgs à travers les processus d'hybridation dont ils sont les résultats.

Comme opération philosophique, Cyborg met en question le naturisme, ille⁸ conteste ce qui différencie naturel et non-naturel. Ille est en lutte. Ille déconstruit par collision agglutinante, les catégories de nature et de technique, mais aussi l'opposition de la science et de la technologie ou encore de l'humain et du non humain. Cyborg dépasse les dichotomies modernes (humain/non-humain, naturel/artificiel, organisme/machine...) en considérant non un au-delà dialectique heureux et réconcilié mais *un jeu avec ces distinctions ou leur conflagration*. Cyborg est ainsi l'expression d'une condition bancale, toujours à la fois en déséquilibre et en train de s'ajuster. Ille est le lieutenant d'une ontologie, l'instrument d'une science des *relations* entre les êtres, d'une histoire qui procède à *de nouvelles combinaisons* plutôt qu'à de nouveaux découpages.⁹ (nous soulignons¹⁰)

Le cyborg pose en effet la question de la cohérence (*sa condition bancale*), voire de l'intérêt des dispositifs qu'il forme, mais son implication principale est d'interroger les *relations* et les *nouvelles combinaisons* qu'il impose. Ce seront ces modes de relation entre le livre et les nouveaux médias dans leur impact sur la textualité, qui constitueront le point focal de notre recherche. Celle-ci montrera qu'une véritable poétique de la médiatisation se dessine dans les œuvres du corpus et nous devons en circonscrire les enjeux. À la croisée de deux imaginaires : celui du livre et celui de la cyberculture, notre corpus se fera donc cyborg.

Il est important de partir de l'affirmation qu'il n'y a pas, historiquement parlant, de logique substitutive provoquée par l'apparition de nouveaux médias et la figure du cyborg contribue à incarner cette idée fondatrice. Le discours, aujourd'hui, presque un cliché, qui rappelle que le cinéma n'a pas remplacé le théâtre et que la télévision ne se substitue pas au cinéma ne suffit cependant pas. Il faut ajouter non seulement que *ceci ne tuera pas cela*, pour paraphraser la phrase si souvent reprise de l'archidiacre Claude Frolo dans *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo¹¹ ; mais que ceci peut entrer en relation avec cela, s'inspirer de cela, s'hybrider avec cela. Les nouveaux médias doivent être perçus comme un moteur d'évolution plutôt que comme une menace. Il s'agit, en effet, pour la littérature contemporaine et le livre de relever le défi qui leur est posé.

⁸ Thierry Hoquet, dans *Cyborg philosophie : penser contre les dualismes*, utilise le pronom « ille », contraction de « il » et de « elle » pour désigner le Cyborg. Ceci permet de maintenir une dimension indécidable quant à son genre (*gender*).

⁹ Hoquet, Thierry. *Cyborg philosophie : penser contre les dualismes*. Op. cit., p. 88.

¹⁰ Nous soulignons, subséquentement mentionné : (n.s.)

¹¹ « Ceci tuera cela ». Hugo, Victor. *Œuvres complètes. Notre-Dame de Paris I*. Paris : éditions J. Hetzel et Cie, A. Quantin et Cie, 1880, p. 272.

I. Le livre, l'hypermédia et le texte : mise en place d'un triangle méthodologique

A. Le livre

Le livre est au cœur de notre problématique. Il importe de le considérer comme un support du texte qui n'est pas neutre et qui possède ses caractéristiques et ses potentialités propres. Le livre est un média, au sens où il est un canal de transmission et de communication, mais aussi parce qu'il est un objet matériel qui aide à penser et à écrire, en même temps qu'il influe sur la pensée et les modes d'écriture. Il est un cahier de pages, sa production est régie par des règles qui sont celles de l'édition. Le livre, il est nécessaire de le rappeler, est lui-même une technologie qui possède une histoire et dont la forme a évolué avec le temps¹². Historiquement, il est un média parmi d'autres, dans la longue série de médias qui se sont succédés. Il apparaît après le volumen et le codex médiéval qu'il a supplantés. Toutefois, la transition entre ces médias ne s'est pas faite en un jour. Comme le remarque Michel Melot, dans *Livre* (2006)¹³, l'invention du codex, dont on a les premiers témoignages à Rome au 1^{er} siècle après J.C., ne fut pas une révolution qui rendit instantanément obsolète l'usage du rouleau. À ses débuts, le codex est peu utilisé. Son usage, lent et progressif, ne remplace totalement le rouleau que quatre siècles plus tard. C'est avec Gutenberg et l'établissement d'une imprimerie à Mayence vers 1465, que le codex subit une nouvelle évolution. Le livre imprimé devient le premier objet d'une véritable mécanisation de l'écriture. Cette technologie apparaît à la Renaissance, une période de bouleversements intellectuels, économiques et sociaux qui marqueront profondément l'Europe. Le livre est un des grands vecteurs de la culture humaniste. Si, dans sa forme, qui est celle du codex, il existait bien avant l'imprimerie, ce n'est qu'avec l'invention de Gutenberg qu'il devient un objet accessible à la masse et qu'il fait l'objet d'une véritable industrie. On imprimait de façon industrielle dès la deuxième moitié du XV^{ème} siècle. Les premiers livres imprimés imitaient la mise en page et les formes d'écriture des manuscrits, ce n'est qu'au milieu du XVI^{ème} siècle qu'ils obtiennent, à quelques détails près, la forme qu'ils ont encore aujourd'hui. Dans leur essai historique de référence, *L'apparition du livre*¹⁴, Lucien Febvre et Henri-Jean Martin s'attacheront à

¹² Pour l'Histoire du livre et de l'imprimerie se référer entre autres aux ouvrages de référence suivant à partir desquels s'élabore notre propos : Febvre, Lucien ; Martin, Henri-Jean et Barbier, Frédéric. *L'apparition du livre*. Paris : le Grand livre du mois, 1999. Melot, Michel ; Debray, Régis et Taffin, Nicolas . *Livre*. Paris : L'œil neuf, 2006.

¹³ Melot, Michel. *Livre*. *Op. cit.*

¹⁴ Febvre, Lucien et Martin, Henri-Jean. *L'apparition du livre*. *Op. cit.*

raconter les processus qui ont conditionné la définition de cette forme aux caractéristiques propres.

Le livre fait partie intégrante de notre culture, dans le cadre de laquelle il possède, au-delà de son usage courant, une fonction qui touche au symbole. Le livre est LE contenant du texte, il est la source principale, voire unique, de connaissances. Il incarne au final tout ce que l'homme peut acquérir et produire de savoirs. La bibliothèque est un lieu sacré, chargé d'une haute portée symbolique. Les livres sur les rayonnages sont la preuve de la capacité intellectuelle de l'homme, sa quête de connaissances jamais assouvie. Il est nécessaire de rappeler que le premier codex imprimé fut probablement la Bible et que son second usage fut de recueillir des textes de loi. Le codex est respecté comme réceptacle de la parole divine et juridique. Le livre a conservé cet aspect sacré, même après que la production des codex se soit diversifiée. Selon Michel Melot, « son développement coïncide exactement avec l'essor du christianisme qui l'adopta massivement : 158 des 160 fragments d'écrits chrétiens avant le IV^{ème} siècle sont des codex (les plus anciens connus étant un évangile selon saint Jean, les Actes des apôtres et des lettres de Saint Paul). »¹⁵ L'idéologie chrétienne base son système sur l'assimilation du livre à la vérité. Quant au rouleau de la Torah, même une fois transformé en livre, il conserve son anthropomorphisation. Le livre correspond à la matérialisation du verbe dans les religions dites « du livre » (l'islam et le Coran, le judaïsme et la Torah, le christianisme et la Bible). Le livre rend tangible l'intangible, l'immatériel : Dieu, la parole, la loi. Comme l'explique Yvonne Johannot, dont la réflexion sur la matérialité du livre est une influence majeure de notre thèse :

(...) se situer par rapport à la matière, c'est-à-dire par rapport à son propre corps et à son environnement, fut l'un des problèmes philosophiques les plus ardues que l'homme eut à tenter de résoudre : « la culture livresque » proposera une solution dans laquelle le livre – en tant que matière et en tant que symbole – occupera une place si importante qu'elle engendrera certaines distorsions dans ces rapports.¹⁶

L'écriture et, par synecdoque, le livre qui la contient rendent la parole saisissable par les sens et dans une certaine mesure pérenne. Mystique, le livre est aussi le lieu où la pensée reste après la mort de son auteur. Dans sa durabilité, ce sont certaines des angoisses métaphysiques les plus prégnantes qui sont soulagées : celles de la disparition, de la mort

¹⁵Melot, Michel. « Le livre comme forme symbolique ». *Institut d'histoire du livre*, 10 janvier 2006. <http://ihl.enssib.fr/siteihl.php?page=219>. Consulté le 5 février 2012.

¹⁶Johannot, Yvonne. *Tourner la page : livre, rites et symboles. Op. cit.*, p. 23.

Introduction

et de l'oubli. « C'est toujours à la matière perçue à travers nos sens que l'on revient pour se situer et se rassurer »¹⁷, remarque Yvonne Johannot.

Que l'écriture s'inscrive dans un espace rectangulaire, dans une page rectangulaire et dans un objet rectangulaire semble affirmer avec redondance qu'elle prend alors des formes qui ont toujours symbolisé la terre dont les quatre angles rappellent les quatre points cardinaux, par opposition au cercle ou à la voûte qui sont des dimensions infinies et célestes. Le codex, forme achevée d'un espace fini, lieu saint d'une religion révélée, accomplie, qui ne vit plus de l'attente d'un messie mais du message clos sur lui-même de sa venue et de son salut, proclame, par sa forme même, sa rupture avec l'espace arrondi du rouleau de la Torah entourée de toute une gestuelle qui vise à l'enrouler (*complicare*) et la dérouler (*explicare*) dans une attente aux limites inconnues.¹⁸

La forme même du livre est signifiante, le rectangle ramène à la géographie terrestre et ses quatre points cardinaux, il est espace et matière. Rien ne vient perturber cet « Ordre » du livre, ou plus justement du codex, pendant presque vingt siècles.

Le christianisme avait affirmé que l'Écrit était sacré, que le lieu de cet écrit, le codex, était le lieu où l'homme était sauvé. Il avait fait de son statut de contenant-contenu la preuve tangible de l'existence de l'immatériel, sacralisant ainsi l'objet où se révélait cette existence. Depuis, le livre fut le point d'attache, ancrant le passé dans le présent, assurant la survie du présent dans l'avenir, affirmant dans l'espace, par la remarquable permanence de sa forme, le lien existant entre tout ce qui y prenait place, c'est-à-dire se portant garant, symboliquement, d'une cohérence culturelle. Il allait, dès lors, devenir l'objet de l'homme qui utilisa son statut symbolique en tant que contenant pour justifier la supériorité du discours qui y était contenu, et qui, du discours de Dieu, était devenu son propre discours.¹⁹

Lieu du glissement de la parole divine à la parole humaine, le livre a conservé son aura sacrée à travers le temps et la multiplication de ses usages. Il est le symbole matériel de tous les discours, passés et présents, sacrés et profanes. Dès le départ, le livre est donc lié à la question de la matérialisation : il est un corps pour le transcendant et l'immatériel ; un corps organique par ailleurs, fait de matériaux naturels (par exemple pour le papier : bois, chanvre, lin, alfa, coton), contrairement à l'ordinateur. Comme le souligne Michel Melot, « Il ne faut pas sous-estimer cette particularité dans le rapport physique que l'on peut avoir au livre, rapport intime et vite corporel voire passionnel. »²⁰

L'apparition de nouveaux médias offre une occasion de réévaluer le livre. L'ordinateur nous confronte à un autre support matériel de la textualité qui impose de le considérer sous un angle différent. Si le livre était pour les grandes religions monothéistes la matérialisation de la parole divine, dans le rapport aux nouveaux médias, c'est sa matérialité intrinsèque qui se révèle. L'intérêt était jusque-là plutôt porté sur le contenu au

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹ *Ibid.*, p. 161.

²⁰ Melot, Michel. « Le livre comme forme symbolique ». *Op. cit.*

détriment de l'objet livre. Or, sa forme physique et visuelle n'est pas sans conséquence sur la conception du texte, bien au contraire. Dans son *Introduction à la médiologie*, Régis Debray revient sur son statut médiatique et matériel.

La mémoire intellectuelle de l'humanité s'annonce comme une immense accumulation d'écrits. Le livre, forme à nos yeux élémentaire de cette mémoire, n'est pas un point de départ, ni un point d'arrivée. C'est une étape car il va encore très probablement muer sous la forme immatérielle du livre électronique. L'objet rectangulaire et volumineux paraît du premier coup d'œil quelque chose de trivial et qui se comprend de soi-même. C'est en réalité un objet vertigineux, piégé magique, contradictoire, « pleins de subtilités métaphysiques » (comme disait Marx de la marchandise). Certaines de ses propriétés s'ordonnent à un pôle matériel (le papier, l'imprimerie, la forme) et d'autres à un pôle social (langue, nation, éditeur). D'un côté, une matière organisée ; de l'autre, des organisations matérialisées.²¹

L'étape à laquelle s'intéresse notre thèse ne sera pas celle de l'évolution du livre papier en livre numérique, puisque l'oxymorique « livre numérique » n'est pas une version évoluée du livre et ne s'y substitue pas. En effet, les livres numériques ou *ebooks* n'ont fondamentalement rien de livres, du moins au sens premier, celui que lui donne le dictionnaire. La première définition du livre par le *Petit Robert* est la suivante : « Assemblage d'un assez grand nombre de feuilles (...), portant des signes destinés à être lus. »²² Le livre est ainsi un support de texte constitué de feuilles définies comme des « morceau[x] de papier rectangulaire[s] »²³. Chacun sait intuitivement ce à quoi ressemble un livre : il est composé de feuilles, le plus souvent de papier et d'encre, reliées entre deux couvertures. Or, aucun ebook n'est constitué de feuilles et encore moins de feuilles de papier reliées. Il s'agit plutôt de petits ordinateurs pourvus d'écrans à la lisibilité de plus en plus grande. Avec l'avènement d'Internet et de la cyberculture, on aurait pu croire, sinon à la disparition du livre, à son usure en tant que modèle. Ce n'est pas le cas. L'usage de dénominations comme « livre numérique » ou « ebook » témoigne de l'impact symbolique toujours prégnant du livre. Le livre reste un modèle influent et omniprésent sur Internet, nous le verrons. Toutefois, dans le débat sur le numérique, il y aurait tout à gagner à ne plus parler de livre, mais de texte. En effet, ce n'est pas tant le livre qui mute ou évolue, que le texte, qui multiplie ses supports. Le livre conserve ses qualités : feuilles d'encre et de papier, le numérique ne change rien à cette essence qui le définit. Par ailleurs, le livre, en tant que média ne peut être numérisé, sauf à être complètement simulé en un objet 3D,

²¹ Debray, Régis. *Introduction à la médiologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p. 38-39.

²² « Livre ». *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2004.

²³ « Feuille ». *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2004.

seuls les textes qu'il contient peuvent l'être. Si la multiplication des supports de texte aurait pu faire croire à la disparition du rapport métonymique entre le livre et son texte, dans la pratique et au vu de la persistance du vocabulaire du livre, il semble toujours impossible, de penser le texte (et sans doute aussi la littérature) en dehors de son média séculaire. Les supports numériques devraient pourtant nous permettre de considérer cette métonymie pour ce qu'elle est : une figure de langage. Le texte et le livre ne se confondent pas. Les supports numériques et le livre sont deux médias textuels cohabitant aujourd'hui, tel est notre constat, excluant toute futurologie. En accord avec Debray cependant, le livre ne sera considéré, ni comme un point de départ, ni comme un point d'arrivée. Le livre et le numérique ne seront pas perçus comme des concurrents, mais, et c'est là que notre divergence avec le médiologue survient, comme autant de supports médiatiques possibles pour le texte littéraire. Le livre demeure, en accord avec ce que dit Debray, une matière organisée, mais pas immuable. Tel est aussi l'objet de notre thèse qui n'interroge pas tant la pérennité du livre ou son devenir, qu'elle se consacre à questionner la déstabilisation de son statut et de ses usages par la mise en relation avec les nouveaux médias. Notre culture met le livre, à l'instar de ce qu'exprime Baudrillard dans *Cool Memories*, en situation de choc :

Le livre doit fonctionner à l'image de la multiplication des situations de choc. Il doit se fracturer à l'image des éclats de l'hologramme. Il doit s'enrouler sur lui-même comme le serpent sur les collines du ciel. Il doit renverser toutes les figures de style. Il doit s'effacer dans la lecture. Il doit rire dans son sommeil. Il doit se retourner dans sa tombe.²⁴

Le livre se *fracture*, *s'enroule*, *se renverse*, se modifie afin de faire évoluer ses modes de conception. Les auteurs qui interrogent aujourd'hui l'évolution des médias et l'impact de la forme du livre sur la textualité cherchent à explorer le support dans toutes ses possibilités, seul moyen de faire prendre conscience aux lecteurs de l'objet qu'ils tiennent entre leurs mains. Ce sont ces explorations et ces nouveaux dispositifs textuels qui seront au centre de notre thèse. Il ne s'agit pas de nier l'importance du livre dans notre société, mais de nuancer sa place et de reconsidérer ses enjeux, par une mise en regard avec les nouveaux médias. Olivier Ertzscheid dans sa thèse de doctorat, *Le lieu, le lien, le livre : les enjeux cognitifs et stylistiques de l'organisation hypertextuelle*, explique comment le livre, toujours central, passe de l'exercice séculaire d'une force centrifuge au pouvoir actuel d'une force centripète :

²⁴ Baudrillard, Jean. *Cool Memories. II, 1987-1990*. Paris : Ed. Galilée, 1990, p. 103.

Si nous sommes entrés de plain pied dans l'ère du post-bibliocentrisme, la présence centrale du livre ne saurait être remise en question, tant la prégnance de la forme et des habitus qu'elle véhicule reste forte et structurante. En revanche, cette position centrale cesse d'exercer une force centrifuge. Elle n'agrège plus l'ensemble des modes d'accès au savoir. Elle ne fédère plus les différentes manières d'organiser la connaissance. Elle n'est plus cet attracteur omnipotent qui assimile et transforme à son image – ou à son reflet – toute l'étendue d'une certaine « culture ». La force d'attraction s'inverse pour devenir « centripète », une force de propagation plus que de rassemblement, une dynamique de forme qui ouvre la voie à d'autres modes d'organisation, d'externalisation de la connaissance, à d'autres processus cognitifs d'engrammation du savoir.²⁵

Le livre n'est plus l'unique support du texte. Nos pratiques quotidiennes de lecture, entre livre et écran, le prouvent. Mais cela n'exclut aucunement que le livre continue encore aujourd'hui d'exercer une force symbolique prégnante. Les œuvres faisant l'objet d'une hybridation médiatique du texte en seront les témoins.

B. L'hypermédia

1. Les médias et leur nouveauté

La textualité n'est donc plus réservée au livre. L'ordinateur et le téléphone portable, par exemple, sont de nouveaux supports de texte. Les médias interrogent alors la textualité propre au livre. La matérialité du livre sera mise en perspective à l'aune de sa relation avec un de ces « nouveaux » médias en particulier : l'hypermédia.

Marshall McLuhan, un des grands théoriciens des médias, donne au mot « média » un sens large. Dans *Understanding New Media*, il intègre les voitures, la parole et le langage en parallèle à ce que l'on associe plus volontiers à ce terme, c'est-à-dire les journaux, la radio et la télévision. Si nous pouvons appeler tous ces « artefacts » des médias, par leur statut de médiateur de communication, nous retiendrons un emploi plus restreint du terme. Le mot « média », sous lequel McLuhan rassemble, comme le remarque Christian Allègre, « (...) à la fois procédé de symbolisation, code de communication, support matériel d'inscription et de stockage, et dispositif d'enregistrement et de diffusion (...) »²⁶ est un terme beaucoup trop riche, regroupant une variété de concepts non spécifiquement liés à ce qui nous intéresse ici : l'hybridation médiatique des textes littéraires. L'emploi du mot *média* sera restreint en faveur d'un usage plus courant : le média est un moyen de diffusion d'informations, et plus précisément un moyen matériel de transmission d'informations. La matérialité et l'étude des moyens de transmission du texte

²⁵ Ertzscheid, Olivier. *Le lieu, le lien, le livre : les enjeux cognitifs et stylistiques de l'organisation hypertextuelle*. Thèse. Université de Toulouse II le Mirail, 2002. http://affordance.typepad.com/akademik/these_avant_propos/index.html. Consulté le 23 août 2010, p. 24.

²⁶ Allègre, Christian. « Textes, corpus littéraires et nouveaux médias électroniques : quelques notes pour une histoire élargie de la littérature ». *Études françaises*. Vol. 36, n° 2, 2000, p. 62.

Introduction

sont au cœur de notre thèse. La dimension méthodologique de la célèbre phrase de McLuhan: « the medium is the message » sera ainsi explorée, ce qui, comme le remarque Samuel Archibald dans *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*,

(...) n'équivaut jamais qu'à affirmer qu'aucune idée n'existe indépendamment du langage qui la porte et qu'aucun langage ne se déploie à l'extérieur des techniques qui le supportent. Le « pur logos » ne peut représenter sous cet angle qu'une fiction conceptuelle. Le langage n'existe pas autrement que comme pratique et cette pratique ne se déploie jamais qu'à travers un support. Il n'y a pas de sémiotique sans technique ; le passage du logos à travers le médium ne constitue pas une nécessaire dégradation, mais la condition même de son existence. Il n'y a pas plus de pensée pure que de langage pur, si par pur on entend a-médiatique. Toute pensée est influencée par les techniques qui modulent et modèlent l'expérience : la parole et l'image, l'écrit et l'écran, etc.²⁷

Marshall McLuhan (1967), Walter J. Ong (1984), Friedrich Kittler (1996), et beaucoup d'autres ont souligné le rôle configurant du média. Un média n'est pas un canal de transmission neutre à travers lequel les messages restent intacts. Le média est plus qu'un moyen ou un vecteur, il façonne les idées et les messages.

Les « nouveaux médias » qui sont liés aux Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication (NTIC) rassemblent les techniques employées dans le traitement et la transmission des informations. Les NTIC sont liées à l'informatique, aux télécommunications et principalement à Internet comme moyen de diffusion, de partage, de transformation et de stockage de l'information. Elles sont au cœur de la culture contemporaine, notamment depuis l'avènement du Web en tant que média de masse. Internet, le système mondial d'interconnexion de réseaux informatiques, est le symbole de la révolution technologique contemporaine. Nous vivons dans un monde où l'information circule en permanence et à une vitesse jamais connue jusqu'ici. Cependant, ainsi que le fait remarquer Éric Sadin :

Il convient d'être prudent avec la notion de « nouvelles technologies », car ce double vocable ne renvoie à aucun objet identifiable, ou plutôt désigne des données qui s'inscrivent à l'intérieur d'un moment historique qui veut que leur « nouveauté » est soumise au risque toujours plus prompt de désuétude soudaine, par l'apparition de productions inédites qui viendront s'approprier leur valeur de nouveauté.²⁸

En effet, les « nouvelles technologies », tout comme les « nouveaux médias » de notre époque ont tout au plus un demi-siècle et sont pour le moins instables. Les technologies qualifiées de nouvelles aujourd'hui ne le seront plus dans cinq ans. L'idée de nouveauté est

²⁷ Archibald, Samuel. *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*. Montréal : Le Quartanier, 2009.

²⁸ Sadin, Éric. « Entretien Éric Sadin. » *Manuscrit.com*, <http://www.ecarts.org/index/index.html>. Consulté le 5 février 2006.

donc toute relative, d'autant plus que le débat sur les nouvelles technologies dure depuis des dizaines d'années. Il y a trente ans l'expression « nouvelles techniques de communication » désignait la vidéocassette ou la télévision par câble, et avant cela, à la fin du XIX^{ème}, la naissance de la radio²⁹. La nouveauté est rabâchée dans le discours d'escorte, elle appartient à une rhétorique de la révolution et de l'innovation qui perdure depuis presque deux siècles et qui se base sur une logique à la fois publicitaire et prophétique, dans la mesure où elle énonce aussi une manière de voir l'avenir. Philippe Dubois, dans « La ligne générale (des machines à images) » ajoute que « (...) cette rhétorique du nouveau est le véhicule d'une double idéologie bien déterminée : l'idéologie de la rupture, de la table rase, et donc du refus de l'Histoire. Et, l'idéologie du progrès continu »³⁰, dans une vision téléologique de l'art. Frank Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc dans leur introduction à *Cinéma et dernières technologies* s'accordent alors pour rejeter les termes de la nouveauté technique, qui ne peuvent que biaiser la réflexion sur les enjeux artistiques de la technologie. Nous partagerons ainsi leur posture :

Pour nous, outre qu'il ouvre facilement la porte à une conception téléologique de l'histoire (les technologies comme progrès continu –toujours plus loin, toujours plus fort- dans le cadre d'une course à la nouveauté permanente), le concept de nouveau est un écran de fumée qui autorise toutes sortes d'amalgames et de confusions de niveaux. Parler globalement de « nouvelles technologies », est-ce parler d'innovation en matière de procédures techniques (problème de support) ou d'inventions en matière de formes de représentation (problème d'esthétiques) ? Glisser de l'un à l'autre, impliquer l'un par ou dans l'autre est évidemment une erreur. (...) L'histoire de l'art n'est pas celle du pinceau. Non seulement les deux dimensions ne coïncident pas, mais l'alibi novateur de l'un sert trop souvent de masque à la régression de l'autre (l'inverse peut être vrai aussi). Dans la mesure où les technologies sont des outils, donc des moyens, la nouveauté éventuelle de celle-ci n'engage en rien leurs fins, donc leurs effets de représentation. On peut même dire que cette pseudo-nouveauté des moyens fait écran (au sens propre autant que figuré) à la non-nouveauté des fins. Elle agit comme leurre, elle aveugle, elle détourne, en s'exhibant à elle-même comme sa propre finalité³¹.

En l'occurrence, que l'on parle de nouvelles technologies ou, dans notre cas, de nouveaux médias, c'est la même rhétorique de la nouveauté qui est engagée et qui obscurcit le

²⁹ « Il en est des techniques de communication comme de certains grands magasins : la nouveauté y est permanente. En effet, cela fait déjà 30 ans que l'on parle des « nouvelles techniques de communication ». L'expression désignant alors la vidéocassette ou la télévision par câble. Ensuite, il s'est agi du vidéotex, puis du micro-ordinateur et aujourd'hui d'Internet. À chaque fois, l'on imagine que le nouveau dispositif va s'imposer et détrôner les anciens, que les self-media vont se substituer aux mass-médias, que chacun va pouvoir s'exprimer sans passer par les médiateurs habituels, que de nouvelles communautés vont associer des individus situés en différents endroits de la planète. Mais les annonces d'une révolution de la communication ne datent pas d'aujourd'hui, elles ont également fleuri à la fin du XIX, lors de la naissance de la radio. » Flichy, Patrice. *L'imaginaire d'Internet*. Paris : Ed. la Découverte, 2001, p. 7.

³⁰ Dubois, Philippe. « La ligne générale (des machines à images). » *Cinéma et dernières technologies*. Ed. Frank Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc. Paris : INA : De Boeck & Larcier, 1998, p. 20-21.

³¹ Beau, Frank ; Dubois, Philippe et Leblanc, Gérard. « Introduction : l'homme a marché sur la lune. » *Cinéma et dernières technologies*. *Op. cit.*, p. 9.

discours. Que recoupe véritablement l'expression « nouveaux médias » ? Celle-ci correspond à une appellation bien large pour englober des objets aussi hétérogènes que le téléphone portable, Internet, les jeux vidéo, les tablettes, etc. De plus, leurs fonctions et usages évoluent sans cesse. Proposer une comparaison du livre avec une masse médiatique aussi peu stable et aussi variée apparaît peu pertinent. Par exemple, jouer aux jeux vidéo et naviguer sur le Web ne relèvent pas de mêmes pratiques. C'est pourquoi, dans notre thèse, seul un pan des nouveaux médias fera l'objet de notre recherche : le Web et sa structure hypermédiatique, à partir duquel sera élaborée une comparaison spécifique.

2. Le Web, l'hypertexte et l'hypermédia

Le Web se définit comme une structure hypermédiatique présente sur Internet. Ce dernier est constitué du réseau matériel des serveurs alors que le Web est le réseau textuel et multimédia hébergé par ces serveurs, dont les éléments sont raccordés les uns aux autres par des hyperliens. L'hypermédia est considéré comme une version multimédia de l'hypertexte, où l'on ne circule pas seulement à travers des données textuelles, mais aussi des images, des vidéos, des animations, des sons et de la musique. Dans les mots *hypertexte* ou *hypermédia*, le préfixe *hyper* est pris au sens mathématique d'hyperespace, c'est-à-dire d'un espace à n dimensions, qui n'est ni directement, ni entièrement accessible à nos sens. L'internaute en explore des pages, y regarde des images, des vidéos, y écoute des sons, dans un parcours qui lui est propre et qui ne lui fait jamais appréhender comme un ensemble fini l'espace qu'il explore.

Le terme d'hypertexte a été employé pour la première fois en 1965 par Theodor Nelson. Ce dernier découvre la capacité que possède l'ordinateur de créer et de gérer des réseaux textuels. Son projet, *Xanadu*, visait à créer une banque de données à laquelle tous les textes existant auraient été ajoutés et où ils auraient été inter-reliés. Mais, la paternité du concept d'hypertexte est le plus souvent attribuée à Vannevar Bush, dans son article intitulé « As We May Think »³². Ce mathématicien propose une solution au problème de l'entreposage de l'information scientifique : le *Memex –Memory extender–* qui devait permettre de stocker, de consulter, d'annoter et de lier entre elles toutes les informations. Ce projet ne verra cependant, lui non plus, jamais le jour. Mais l'idée de Bush a influencé ses successeurs jusqu'à la création du *World Wide Web*, qui permet à des milliers d'utilisateurs, dans le monde entier, d'accéder à des textes, non seulement pour en faire la lecture, mais également pour y intervenir en ajoutant des portions de textes et en créant de

³² Bush, Vannevar. "As We May Think." *The Atlantic*, Juillet 1945.

nouveaux liens. L'hypertexte, défini a minima, est donc un texte composé de blocs de texte : un texte source et un texte cible, et des liens électroniques (hyperliens) qui les rattachent. George P. Landow dans *Hypertext 2.0 –The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology* le décrit ainsi : « a text composed of block of words (or images) linked electronically by multiple paths, chains, or trails in an open-ended, perpetually unfinished textuality [...] »³³ Il s'agit pour l'hypertexte d'effectuer un remaniement de la vision que le lecteur a du texte. Selon le théoricien, l'usage du système hypertextuel permet quatre types d'accès au texte et de contrôle sur ce dernier : la lecture, le lien, l'écriture, et l'établissement d'un réseau de relations.³⁴ L'hypertexte favorise une certaine interactivité. Le lecteur doit activer des liens, lui permettant de se diriger d'un bloc de texte à l'autre. Et, à l'instar de ce qu'écrit George P. Landow dans *Hyper/Text/Theory*, c'est effectivement dans la possibilité de cliquer sur des liens que réside la différence fondamentale entre l'hypertexte et le texte imprimé : « Linking is the most important fact about Hypertext, particularly as it contrasts to the world of print technology. »³⁵

Cependant, si l'établissement de liens ou d'hyperliens est le propre de l'hypertextualité, pour qu'il y ait liaison, il est nécessaire d'être en présence d'au moins deux éléments à relier. Par conséquent, ce n'est pas l'unité qui préside à l'hypertextualité mais le fractionnement. Un point de vocabulaire s'impose, puisque ces blocs de texte sont dénommés de différentes manières selon les critiques. Ainsi, chez Espen J. Aarseth, le mot « texton » est employé pour désigner cette unité de texte : « identified by its relation to the other units as constrained and separated by the conventions and mechanisms of their mother text. »³⁶ On trouve aussi dans la critique anglo-saxonne (Landow en tête) le mot « lexia » inspiré, par déformation, de la « lexie » de Roland Barthes. Seulement la *lexie* barthésienne, ainsi que le fait remarquer Jean Clément dans « Fiction interactive et modernité », ne correspond pas à l'unité textuelle qui nous intéresse ici dans la mesure où elle « est une unité de lecture découpée arbitrairement à son profit par le lecteur dans un texte par ailleurs parfaitement linéaire. »³⁷ Clément, par ailleurs, propose de ne pas rendre complexe par une terminologie trop spécialisée, un concept relativement simple, et de se satisfaire des mots « fragment » ou même « module » pour qualifier ces unités textuelles.

³³ Landow, George P. *Hypertext 2.0 : the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore (Maryl.) ; Londres : Johns Hopkins University Press, 1997, p. 3.

³⁴ « (...) reading, linking, writing and networking », *Ibid.*, p. 285.

³⁵ Landow, George P. «What's a Critic to Do ? Critical Theory in the Age of Hypertext.» *Hyper/Text/Theory*. Ed. George P. Landow. Baltimore ; Londres : The John Hopkins Univ. press, 1994, p. 6.

³⁶ Aarseth, Espen J. «Nonlinearity and Literary Theory.» *Hyper/Text/Theory. Op. cit.* p. 60.

³⁷ Clément, Jean. « Fiction interactive et modernité. » *Littérature* 96, 1994, p. 22.

Toutefois, la notion de fragment n'est pas non plus un terme neutre au regard de la théorie littéraire. Jean-François Chassay dans l'article « Fragment »³⁸ du *Dictionnaire du littéraire*, distingue plusieurs définitions du mot. Il peut s'agir soit d'un témoignage du passé, d'un extrait d'œuvre ou d'un genre, « emblème d'une certaine modernité »³⁹. En effet, avec les romantiques allemands, le fragment est devenu un genre, le signe ou la trace de la totalité impossible qui, dans la littérature contemporaine, investira les autres genres. Ainsi, le fragment est soit une partie décrochée d'un tout dont il rappelle par extrapolation ou évocation une idée ou une image, soit, dans une optique moderne, un morceau d'un tout improbable et impossible à reconstituer. Les blocs de texte qui composent l'hypertexte ne peuvent être considérés véritablement comme des fragments. Ce mot a trop de connotations littéraires hors hypertexte pour qualifier les éléments en question. Les mots *bloc* et *module* apparaissent alors plus opérants.

C. Le texte

Le livre sera donc confronté à l'hypermédia. Tous deux sont des médias textuels et leur mise en regard permet d'interroger comment le texte littéraire change sous leurs impacts conjugués. Le trio hypermédia, livre et texte forme la base de cette réflexion, partant du double constat (presque un truisme) que le livre possède une influence sur le texte qu'il contient et que la structure hypermédiatique change, elle aussi, la textualité. L'objectif sera d'étudier ce qui se passe lorsque le livre et l'hypermédia entrent en relation en s'hybridant, ainsi que d'analyser la manière dont ce nouvel échange vient lui-même déstabiliser le texte littéraire.

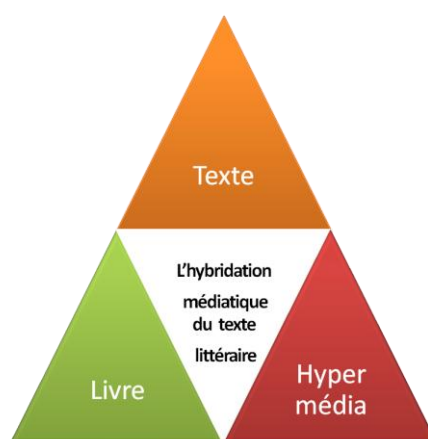


Figure 1: L'hybridation médiatique du texte littéraire.

³⁸ Chassay, Jean-François. « Fragment. » *Dictionnaire du littéraire*. Ed. Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Violla. Paris : Presses Universitaires de France, 2002, p. 237-239.

³⁹ *Ibid.*, p. 238.

La relation triangulaire du livre, de l'hypermédia et du texte est l'objet de notre thèse. Elle permet de représenter l'influence de l'hybridation du livre avec l'hypermédia sur le texte, en même temps qu'elle illustre comment l'hypermédia vient se glisser dans la relation séculaire du texte au livre et comment le livre, incontournable, a lui aussi un impact sur le texte en hypermédia. La relation de synecdoque entre le texte et le livre se voit troublée par l'apparition d'un nouveau support textuel. Dans *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Espen J. Aarseth⁴⁰ fait le constat de cette déstabilisation du texte contemporain face à la multiplication des écrans :

The written, or rather the printed, text has been the privileged form, and the potentially disruptive effects of media transitions have seldom been an issue, unlike semantic transitions such as language translation or intertextual practices. At this point, in the age of the dual ontology of everyday textuality (screen or paper), this ideological blindness is no longer possible, and so we have to ask an old question in a new context: What is a text?⁴¹

Notre thèse partagera, avec Aarseth, la volonté de produire une « *textonomy* », soit une étude des médias textuels afin de circonscrire un terrain pour une « *textology* », une étude des significations du texte. Le théoricien cherche à montrer ce que les différences fonctionnelles et les similarités entre les médias textuels impliquent d'un point de vue théorique et esthétique. La définition de la textualité élaborée dans *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature* est suffisamment large pour être appliquée à une variété de médias :

Instead of defining text as a chain of signifiers, as linguists and semioticians do, I use the word for a whole range of phenomena, from short poems to complex computer programs and databases.⁴²

Aarseth complète son explication quelques pages plus loin :

A text, then, is any object with the primary function to relay verbal information (...). (1) A text cannot operate independently of some material medium, and this influences its behaviour, and (2) a text is not equal to the information. Information is here understood as a string of signs, which may (but does not have to) make sense to a given observer.⁴³

Cette définition de la textualité, échafaudée à l'heure des médias numériques et tenant compte de leurs spécificités, sert de point de départ à notre réflexion. Elle permet de faire entrer les textes imprimés et numériques sous une même définition, qui ne manquera cependant pas d'être reconsidérée. Un des enjeux réflexifs de notre thèse sera de montrer

⁴⁰ Le texte ergodique et le Cybertexte seront abordés dans le chapitre II.

⁴¹ Aarseth, Espen J. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore (Md.); Londres : J. Hopkins, 1997, p. 15.

⁴² *Ibid.*, p. 21.

⁴³ *Ibid.*, p. 62.

que l'hybridation médiatique n'est pas sans conséquence sur le texte. Cette analyse de la textualité rejoint celle d'Olivier Ertzsheid, qui pour exprimer la déstabilisation du texte par l'hybridation médiatique, parle, dans sa thèse de doctorat, d'un passage de la civilisation du livre à la civilisation du texte.

Les civilisations du livre reposent sur des textes. Ces textes font autorité. Cette autorité est fondée par la légitimité du Livre. Il s'agit d'un cercle vertueux qui s'auto-entretient. Il en va tout autrement pour *la civilisation du texte*. Le texte ne repose plus –ou plus exclusivement– sur le livre. Et si son autorité ne peut jamais être vraiment contestée, c'est avant tout parce qu'elle n'est jamais vraiment construite. Il faut pourtant s'efforcer de repenser non pas le texte –qui en tant qu'objet ou idée ne souffre aucune transformation ontologique–, mais plutôt le rapport à la réalité que recouvre le tissu de significations qui le constitue.⁴⁴

Si le texte ne se confond plus avec le livre qui doit être considéré comme un de ses supports parmi d'autres, on peut aussi aisément élargir la remarque pour appeler à ne pas assimiler la littérature au livre. De même que tous les livres ne relèvent pas de la littérature, la littérature ne doit être cantonnée au livre. C'est en tous cas le postulat sur lequel s'appuie la réflexion sur l'hybridation médiatique du texte littéraire contemporain. Dans *De la grammatologie*, Derrida avait déjà dénoncé cette synecdoche entre le texte, le livre et l'écriture (le littéraire) :

La bonne écriture a donc toujours été *comprise*. Comprise comme cela même qui devait être compris : à l'intérieur d'une nature ou d'une loi naturelle, créée ou non, mais d'abord pensée dans une présence éternelle. Comprise, donc, à l'intérieur d'une totalité et enveloppée dans un volume ou un livre. L'idée du livre, c'est l'idée d'une totalité, finie ou infinie, du signifiant; cette totalité du signifiant ne peut être ce qu'elle est, une totalité, que si une totalité constituée du signifié lui préexiste, surveille son inscription et ses signes, en est indépendante dans son idéalité. L'idée du livre, qui renvoie toujours à une totalité naturelle, est profondément étrangère au sens de l'écriture. Elle est la protection encyclopédique de la théologie et du logocentrisme contre la disruption de l'écriture, contre son énergie aphoristique et, nous le précisons plus loin, contre la différence en général. Si nous distinguons le texte du livre, nous dirons que la destruction du livre, telle qu'elle s'annonce aujourd'hui dans tous les domaines, dénude la surface du texte.⁴⁵

Rien n'est plus éloigné de notre propos que la destruction littérale du livre. Toutefois, sa déstabilisation par l'hypermédia *dénude* bien, comme Derrida l'écrit, la *surface du texte*. L'hypermédia apparaît comme une intrusion technique dans cette *nature* textuelle, qui n'est en fait qu'une habitude, une illusion. La mise en regard du livre avec le Web permet de reconsidérer la technicité du texte littéraire. Nous analyserons donc les procédés de mise

⁴⁴ Ertzsheid, Olivier. *Le lieu, le lien, le livre : les enjeux cognitifs et stylistiques de l'organisation hypertextuelle*. Op. cit., p. 64.

⁴⁵ Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Ed. de Minuit, 1967, p. 30-31.

en valeur du matériau textuel, par les modifications que l'hybridation médiatique lui fait subir.⁴⁶

L'analyse des médias ne survient que longtemps après leur apparition. Souvent, ce sont les artistes qui interrogent le mieux et le plus rapidement leur rôle. Marshall McLuhan, dans *Understanding New Media*, effectuait déjà ce constat, quand il évoquait comment Charlie Chaplin avait recours au ballet dans son cinéma ou comment Joyce utilisait Chaplin dans *Finnegan's Wake* : « Artists in various fields are always the first to discover how to enable one medium to use or to release the power of another. »⁴⁷ C'est aussi le cas des œuvres de notre corpus. Les textes littéraires étudiés mettront tous en jeu le trio explicité ci-haut. Chacun propose un mode différent de relation du texte au livre et à l'hypermédia. Les médias actuels s'hybrident, notre corpus en sera la preuve ; toutefois les enjeux d'une telle hybridation médiatique du texte littéraire ne sont pas de l'ordre de l'évidence. Pour Marshall McLuhan :

The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born (...) the moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses.⁴⁸

Que l'avènement des nouveaux médias soit l'occasion d'une reconsidération de la textualité est pour le moins pertinent, mais que ceux-ci entraînent une *libération* et la naissance d'une forme radicalement nouvelle de textualité n'est pas sans demander plus ample réflexion. Dominique Autié, dans *De la page à L'écran*, rejoint l'enthousiasme de McLuhan

J'éprouve le sentiment troublant d'assister à la naissance d'une écriture, l'embryon se forme, ce n'est déjà plus une masse informe, mais il est encore trop tôt pour discerner ce que sera sa physiologie exacte. Comme dans certains films de science fiction: la maturation d'un alien. C'est tout à la fois fascinant, un peu inquiétant –toujours, puisqu'on touche à la langue! [...] mais également joyeux comme, a priori, toute naissance. Je crois que si l'on ne s'attend pas à quelque chose d'aussi profond, d'aussi « secouant » pour notre civilisation que ça –cette naissance d'une écriture nouvelle– non seulement nous ne prenons pas au sérieux ce qui nous advient ces temps-ci avec ces technologies, mais surtout, nous courons le risque terrible de nous retrouver dans quelque temps aphasiques, les autistes d'un monde dont toute la langue nous sera à tel point étrangère que nous serions comme morts.⁴⁹

⁴⁶ Le texte est abordé succinctement dans cette introduction. Celui-ci fera l'objet d'une réflexion théorique indispensable et plus poussée dans le chapitre II.

⁴⁷ McLuhan, Marshall. *Understanding Media : The Extension of Man*. Londres : Routledge, 1964, p. 54.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁹ Autié, Dominique. *De la page à l'écran : réflexions et stratégies devant l'évolution de l'écrit sur les nouveaux supports de l'information*. Montréal : Ed. Elaeis, 2000, p. 77.

Il est impossible de nier que quelque chose se joue dans l'hybridation que proposent les œuvres du corpus, et qu'il est aujourd'hui primordial de s'y intéresser sous peine, comme le dit Autié, d'appartenir sous peu à une culture sclérosée. Il est aussi important de reconnaître qu'il y a quelque chose de fascinant, d'intrigant et de quelque peu effrayant dans la période de transition des paradigmes médiatiques qui est la nôtre. Toutefois, ce qu'Autié attend, avec crainte et excitation, sera-t-il à la hauteur de ses espoirs ? Il est nécessaire de se méfier de la rhétorique de la nouveauté qui entoure les médias et il s'agit de faire de même au sujet des textes, médiatiquement hybrides, qui nous intéressent. Rien n'est moins absolu que leur nouveauté et leur apparence révolutionnaire, et rien n'est moins évident à dessiner que les enjeux de cette hybridation médiatique des textes littéraires. Alors *alien*, nouveau prophète ou *Terminator*, cette hybridation sera prise au sérieux, comme l'exige Autié, mais en prenant garde à ne pas se laisser aveugler par le lustre de la nouveauté qui recouvre les productions médiatiques contemporaines, tout comme les discours sur ces dernières.

II. L'hybridation : penser à l'intersection

Dominique Autié parle d'*alien* pour décrire cette écriture en gestation. L'*alien* c'est l'autre, l'étranger. Cette thèse préférera aborder la question médiatique du texte littéraire sous l'angle de l'*hybridation*, un terme permettant de ne pas ostraciser l'hypermédia par rapport au livre, mais de les faire entrer tous deux dans une relation de contiguïté. L'hybridation est un processus complexe qu'il est nécessaire en premier lieu de cerner, parce que, d'une part, sa définition a changé avec les époques et, d'autre part, elle n'engage pas directement la littérature. L'hybridation est un concept largement surexposé à l'heure actuelle : ce mot à la mode est le résultat d'une évolution. Son sens, sa valeur et la manière dont il est perçu apparaissent sans cesse en mutation, ce qui le rend difficile à appréhender. À cela s'ajoute la variété des discours qui l'utilisent dans des contextes et à des fins des plus variés, discours parfois même incompatibles entre eux. Il s'agira de saisir cette dimension interdisciplinaire et de voir dans quelle mesure les différents discours peuvent être adaptés et transformés pour permettre de mieux concevoir l'hybridation qui nous importe en particulier : l'hybridation médiatique du texte littéraire.

A. Entre transgression et vitalité

L'adjectif hybride apparaît pour la première fois dans la langue française en 1596 (*hibride*). Le premier sens qui lui est donné, selon le *Grand Larousse universel*, a trait à la biologie : « se dit d'une plante issue du croisement entre des parents nettement différents, appartenant à la même espèce (...) ou à des espèces voisines (...) »⁵⁰ Dans cette première définition, ce sont les notions de croisement et de diversité qui sont primordiales. En 1647, le mot *hybride* est employé en linguistique : « Mot *hybride*, mot formé de constituants empruntés à des racines de langues différentes. »⁵¹ Il acquiert son sens courant en 1831 : « se dit de qqn, de qqch qui est composé d'éléments disparates ; composite (...). »⁵² Dans chacun des trois emplois proposés par le dictionnaire, la notion de *différence* est récurrente. C'est donc une certaine forme d'hétérogénéité qui préside à l'hybridité. Cependant, dans la définition dite « courante », l'amalgame qui est fait avec l'anormalité est frappant. Dans *l'Encyclopédie Universalis*, l'hybridation évoque « une fécondation qui ne suit pas les lois universelles »⁵³. L'objet hybride est ainsi investi d'une charge, sinon d'immoralité, du moins de marginalité. L'hybridité s'oppose à la norme. À cela s'ajoute l'étymologie du mot *hybride*. Comme le fait remarquer Emmanuel Molinet dans son article « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques »⁵⁴, celui-ci vient du latin *ibrida* qui signifie « bâtard », « sang mêlé ». Il semble être le produit « d'un acte de transgression qui s'avère inattendu, brisant le cours normal du temps »⁵⁵. L'être hybride est donc dès son origine assimilé à l'impureté. Puis *ibrida* est devenu *hybrida* par rapprochement avec le mot grec *hubris*, qui signifie l'excès, ce qui dépasse la mesure, voire dans un autre sens, le viol et l'outrage : autant de mots à caractère péjoratif. L'hybridité est alors chargée d'un sentiment de violence aux bonnes mœurs mais aussi au bon goût qui se doit d'être pesé et normatif. Il devient alors un objet impur et traîne son cortège de connotations négatives.

Si l'on passe du contexte du langage courant au contexte scientifique, le sens du mot hybride acquiert une nouvelle connotation. Selon Molinet, celui-ci trouve son origine avant

⁵⁰ « hybride ». *Le grand Larousse universel*. Paris : Larousse, 1995, p. 5992.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Barski, Georges ; Demarly, Yves et Gilgenkrantz, Simone. « Hybridation ». *Encyclopaedia Universalis*. En ligne, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hybridation/>, consulté le 22 juillet 2008.

⁵⁴ Pour lire l'article de Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques » se rendre sur la page –Emmanuel Molinet–

⁵⁵ Molinet, Emmanuel. « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques. » *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 2006. En ligne : <http://leportique.revues.org/index851.html>, consulté le 27 juin 2012.

tout dans les domaines scientifiques et militaires. Ce serait d'ailleurs grâce à ces emplois que le terme émerge dans le vocabulaire usuel. En sciences naturelles, l'hybridation correspond au fait de croiser deux espèces ou deux genres différents pour provoquer la naissance de formes nouvelles qui présentent à un degré plus ou moins marqué des caractères spécifiques des deux parents. Dans le cas du croisement entre deux espèces différentes on obtient un hybride presque toujours stérile chez les animaux (le mulet né du croisement de l'âne et de la jument, en est un exemple classique) et souvent fertile chez les végétaux. Le caractère relativement exceptionnel de l'hybridation, du moins chez les animaux, s'explique par la dissemblance existant entre les génomes, c'est-à-dire le nombre et la structure des chromosomes. L'hybridation implique donc une homologie suffisante entre ceux-ci pour permettre leur coexistence au sein d'une même cellule. Ainsi, pour qu'un être hybride puisse voir le jour, une certaine compatibilité des éléments qui le compose doit exister au préalable. Aujourd'hui, l'hybridation possède des champs d'application variés, notamment en agriculture où elle permet d'améliorer la qualité et la résistance de certaines plantes. Elle est aussi utilisée dans les élevages pour obtenir par exemple des viandes de meilleure qualité. La génétique est ainsi très intéressée par l'hybridation :

Une population [...], se définit par ses frontières avec les autres ensembles de la même espèce; ces frontières ne sont guère étanches, c'est cette porosité qui apporte l'essentiel des gènes nouveaux.⁵⁶

Cette porosité des frontières engendre l'hybridation qui, dans le cadre des sciences dites « dures », est assimilée à la nouveauté, connotation plus positive que dans l'usage courant. Par exemple, dans le domaine de la biologie, on parle de « vitalité hybride » ou de « vigueur hybride ».

L'effet d'hétérosis, nommé également vigueur hybride, se traduit par un gain de performances (ou plus exactement une annulation des « tares » des lignées « pures ») qui résulte du brassage des différents allèles des différentes lignées. Le terme est inventé en 1914 et correspond à la découverte du scientifique George Harrison Shull, en élargissant la théorie de son rival Edward East, qui y voit non un effet génétique, mais une « stimulation physiologique » due à l'état hétérozygote.⁵⁷

Certaines plantes ou animaux hybrides sont ainsi créés, par l'entremise de la génétique et des recherches en biologie afin de former des individus plus performants, plus résistants et,

⁵⁶ Jacquard, Albert. *Les hommes et leurs gènes*. Paris : Ed. Le Pommier, 2008, p. 46.

⁵⁷ « La vigueur hybride ou hétérosis ». Centre de ressources sur les semences et les espèces végétales/espace pédagogique du Groupement National Interprofessionnel des Semences (GNIS). <http://www.gnis-pedagogie.org/pages/mais/chap5/1.htm>, consulté le 28 juin 2012.

par conséquent, plus rentables. Dans ces hybrides, fruits de la recherche scientifique, persiste ainsi l'opposition entre hybridité et nature. L'hybridation est liée à la *Technè* à travers laquelle l'homme intervient sur la nature. La *culture*, la *Technè* et la technologie sont donc impliquées depuis le début dans la définition du terme. Il n'est guère étonnant qu'aujourd'hui le terme soit aussi employé en rapport avec les nouvelles technologies.

B. Hybridation contemporaine : l'art et la technique

Les nouvelles technologies font partie intégrante de la perception contemporaine de l'hybridité, comme le fait remarquer Jean-Marc Lachaud :

Les nouvelles technologies, bien évidemment, participent à ce mouvement et déterminent parfois ses formes. Dans le pluralisme qu'appelle forcément l'usage de matériaux composites (en réalisant d'étranges frôlements/-frottements entre des éléments-résidus appartenant aux arts reconnus et à des formes mineures ou « populaires », en travaillant à l'intersection provoquée/subie de multiples traditions et expressions culturelles, dérivant entre passé et contemporanéité), ils semblent concrétiser ce que souhaitait le compositeur John Cage, à savoir l'« interpénétration sans obstruction ». ⁵⁸

À l'heure actuelle, les frontières entre les savoirs sont de plus en plus perméables, l'hybridation symbolise ce brouillage des frontières. Elle est fondamentalement interdisciplinaire et toute démarche pour l'appréhender doit l'être aussi. Ainsi, l'interdisciplinarité et la contiguïté seront au centre de notre réflexion sur l'hybridation médiatique des textes littéraires.

Dans le domaine de l'art contemporain, qui reprend la dimension novatrice, extraordinaire et anormale de l'hybridité d'un point de vue créatif, l'hybridation est « caractérisée par l'implication des nouvelles technologies et particulièrement des images de synthèse, ainsi que du numérique »⁵⁹. Edmond Couchot, dans *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, définit l'hybridation comme « un nouvel ordre visuel »⁶⁰. La technologie numérique favorise selon lui « une esthétique de l'hybridation »⁶¹. Les installations, chères à beaucoup d'artistes contemporains, par leurs aspects hypermédiatiques peuvent apparaître comme des œuvres hybrides. C'est le cas, par exemple, de l'œuvre de l'artiste Lynn Hershman Leeson, *La vie au carré*⁶², qui réemploie

⁵⁸ Lachaud, Jean-Marc. « De l'usage du collage en art au XXe siècle. » *Socio-anthropologie* N°8, 2000. En ligne : <http://socio-anthropologie.revues.org/document120.html>, consulté le 25 février 2008.

⁵⁹ Barski, Georges ; Demarly, Yves et Gilgenkrantz, Simone. « Hybridation ». *Op. cit.*

⁶⁰ Couchot, Edmond. *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes : J. Chambon, 1998, p. 255.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Hershman Leeson, Lynn. *La vie au carré*. 2007. En ligne : <http://www.fondation-langlois.org/e-art/f/lynn-hershman.html>. *La vie au carré* a été exposée pour la première fois lors de l'exposition *Les Vases*

Introduction

deux de ses œuvres précédentes, se déploie sur *Second Life*⁶³ et fait l'objet d'une installation conjuguant écrans, caméras, vidéos, expositions d'objets provenant du Dante Hotel et photographies. *The Dante Hotel* est une œuvre créée par Hershman en 1973-1974 dans un hôtel de San Francisco, où elle avait loué une chambre et disposé divers objets afin de recréer la vie présumée de ses occupants passés. Au-dessus du lit, où étaient couchés deux mannequins de cire, le plafond était tapissé de photographies de la chambre elle-même. L'œuvre devait rester permanente mais un visiteur de l'hôtel, croyant avoir vu dans la chambre deux cadavres, appela la police qui confisqua tout ce qui s'y trouvait : les objets attendent encore d'être réclamés. L'installation reprend une seconde œuvre, intitulée *Roberta Breitmore*, qui a occupé l'artiste de 1971 à 1978. Hershman a construit de toutes pièces un personnage fictif dont on peut cependant trouver des traces dans la vraie vie, puisque l'artiste lui a fait attribuer des cartes de crédit, un numéro d'assurance sociale, des dessins, des photographies, des rapports de surveillance, etc. Autant d'archives, aujourd'hui conservées à la Special Collections Library de l'Université Stanford en Californie. Dans *La vie au carré*, Hershman s'applique à rendre accessibles les archives de ses deux anciennes œuvres dans le monde virtuel de *Second Life*. Le spectateur/internaute est accueilli par Roberta Breitmore dans une simulation numérique du Dante Hotel. Le réel, l'art, et le monde virtuel se mêlent alors dans un spectacle multimédia des plus riches⁶⁴.

L'hybridation participe de manière indéniable à la transformation et à la mutation des formes qui caractérisent le champ artistique contemporain. Un constat que corrobore Emmanuel Molinet :

L'hybride, élément révélateur et participatif de cette pensée de la diversité, s'avère dans ce principe - penser la rupture - constitutif d'un nouveau champ, comme une forme *irréductible*, car elle engendre des formes décisives et dans certains cas annonciatrices de gestes artistiques ou œuvres préfigurant de futures disciplines. Une des conséquences s'avère être le caractère inexorable - et autoréflexif- de cette montée en pratique de l'exploratoire, qui permet à l'art de se développer en tant que champ favorisant la critique, la contestation et la transgression.⁶⁵

Encore une fois, il faudra interroger ces aspects dits *décisifs*, tout comme il est nécessaire de mettre en question la *rupture* présumée vers un *nouveau champ*. Malgré ces réserves, l'hybridation reste un outil primordial à l'analyse du champ artistique contemporain. Ce

communicants - e-art : nouvelles technologies et art contemporain, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal à l'automne 2007.

⁶³ Pour plus de renseignements sur le monde virtuel en ligne de *Second Life*, voir la section –Second Life–

⁶⁴ Pour en savoir plus sur les œuvres de Lynn Hershman Leeson voir le site de l'artiste dans la section –Lynn Hershman Leeson–

⁶⁵ Molinet, Emmanuel. « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques ». *Op. cit.*

n'est pas tant la forme hybride qui est importante, que les processus d'hybridation, très souvent à l'origine de la création artistique. L'hybridité ne doit pas être considérée comme une forme symbolique, elle correspond plutôt « à la formation d'un objet par l'action d'une multiplicité d'éléments qui, (...), crée, génère une nouvelle catégorie de formes. »⁶⁶ L'hybridation ne doit pas non plus être identifiée à un processus général, puisqu'elle implique au contraire une multiplicité de processus spécifiques qu'il s'agira de cerner et de décrire. Elle est un concept opératoire, un procédé et le fruit d'une intentionnalité.

Si l'hybridation est comprise dans le cadre de l'histoire de l'évolution des espèces, elle peut alors être observée comme un *processus continu*, qui permet à une forme d'être toujours en devenir, c'est à dire de se transformer, se renouveler, et se différencier. Partant de ce point de vue, dans le domaine esthétique, elle est donc tout sauf un processus neutre, qu'il faut au contraire envisager comme engendrant des formes de perturbations, voire de ruptures, de transformations incessantes.⁶⁷

Les œuvres retenues dans notre corpus de thèse se trouvent au carrefour de ces transformations. Elles témoignent de l'importance de l'hybridation médiatique dans la littérature contemporaine, mais aussi plus généralement dans la culture.

Une culture de plus en plus interactive, basée sur la notion d'échanges, de connexions, et de transferts, à laquelle s'ajoute une culture du remix et de la technologie numérique, qui contribuent dès la fin des années 80 à l'émergence d'une culture hybride. Cette culture marque en fait la prolifération d'objets dits hybrides, et l'extension, voire l'apparition de nouvelles formes d'échanges, de conversions ou d'interactions. L'hybridation voit sa présence accrue par l'apparition de nouvelles technologies, qui elles-mêmes favorisent d'autres possibilités d'extension du phénomène à l'image du multimédia, de l'art vidéo et du numérique.⁶⁸

Cependant, les enjeux d'une telle culture de l'hybridation n'ont rien d'évident et nécessitent une recherche approfondie. Il est important de ne pas se laisser influencer par l'effet de mode dont procèdent l'hybridation et la technophilie caractéristique de notre époque. Il est aussi nécessaire d'interroger l'impact d'un usage extensif de l'hybridité, qui fait de l'original et de l'extraordinaire une norme. Ce paradoxe en lui-même peut apporter son lot d'apories, d'apax et de stérilité. L'interrogation sur la fécondité de l'hybridation médiatique des textes littéraires sera un des fils conducteurs de notre réflexion. Cependant, nuancer l'engouement pour l'hybridation ne constitue pas une remise en question de l'importance actuelle de ce nouveau paradigme, dont il serait absurde de nier l'impact. Son antonyme impose toutefois d'être interrogé : la pureté. Et rien n'est moins certain que

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

L'existence de formes absolument pures, particulièrement lorsqu'il est question d'art et de littérature. Cet écueil est analysé et résolu par Jennifer González :

What makes the term [Hybrid] controversial, of course, is that it appears to assume by definition the existence of a non-hybrid state –a pure state, a pure species, a pure race –with which it is contrasted. It is this notion of purity that must, in fact, be problematized. For if any progress is to be made in a politics of human or cyborg existence, heterogeneity must be taken as a given. It is therefore necessary to imagine a world of composite elements without the notion of purity. This, it seems, is the only useful way to employ the concept of the hybrid: as a combination of elements that, while not in themselves “pure”, nonetheless have characteristics that distinguish them from the other elements with which they are combined. Hybridity must not be tied to questions of legitimacy or the patriarchal lineage and system of property which it implies. Rather, it must be recognized that the world is comprised of hybrid encounters that refuse origin.⁶⁹

L'hybridation détermine, dans le cadre de notre thèse, un tout nouveau programme de recherche, puisqu'au lieu de simplement comparer deux médias (le livre et l'hypermédia), nous choisirons d'analyser la manière dont ils se contaminent, ce qui conduit à réinterroger leur statut médiatique. Il s'agit pour nous de considérer la textualité contemporaine à l'aune de son hybridation médiatique, celle du livre avec l'hypermédia. Notre attention sera donc portée sur la matérialité du texte et sur sa place dans l'écologie littéraire et médiatique. À l'instar de Jennifer González dans « Envisioning Cyborg bodies: notes from current research », la recherche sur l'hybridation sera complétée et précisée par l'étude d'une figure d'hybridation spécifique celle du cyborg. Circonscrire par la figure du cyborg, l'hybridation qui préside aux objets de cette thèse, permet de recentrer notre propos, non seulement sur la problématique de la matérialité, mais aussi sur la question du rapport à la technique.

C. Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire

Nous analyserons les formes et les enjeux d'un pan de la littérature contemporaine que nous qualifierons de cyborg. Partant du constat que nous appartenons désormais à la cyberculture, une étude de la figure du cyborg sera proposée avant même que nous exposions les aspects méthodologiques et théoriques de ce travail (chapitre I : Pour une littérature cyborg). C'est à partir de cette analyse, et donc du prisme théorique de la cyberculture et du cyborg, que nous amorcerons notre réflexion sur l'hybridation médiatique du texte littéraire. Les œuvres hybrides étudiées dans notre thèse, appartiennent à la cyberculture ; elles sont liées à une société où la culture informatique a été

⁶⁹ González, Jennifer. “Envisioning Cyborg Bodies : Notes from Current Research.” *The Cyborg Handbook*. Routledge. Ed. Chris Hables Gray. New York, 1995, p. 275.

complètement intégrée. La technologie et les nouveaux médias y sont traités de manière thématique, mais aussi formelle et poétique. La cyberculture n'a plus rien à voir avec une quelconque forme d'anticipation. Celle-ci n'appartient plus au futur : elle est notre présent. Les œuvres de notre corpus auront pour objectif de témoigner de cet état actuel de la culture et de la littérature.

Nous élaborerons alors une typologie des modes de relation du texte imprimé avec l'hypermédia et nous expliciterons les bases théoriques de notre réflexion (chapitre II : *Cyborgisation* du texte littéraire : méthodologie et appuis théoriques). Nous devons exposer précisément la manière dont les recherches d'un corpus ont abouti à une typologie descriptive des modes de relation du livre avec l'hypermédia, tout comme nous devons discuter les références théoriques fondatrices de notre pensée critique. La réflexion sur les médias et la matérialité du texte ne peut en effet, se dispenser d'une revue de la littérature critique sur la question. Celle-ci s'avèrera interdisciplinaire, puisque la théorisation de l'hybridation trouve une majorité de précédents dans le domaine des arts, notamment avec l'essai d'Edmond Couchot et de Norbert Hillaire, *L'Art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art* (2005) ou celui d'Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique* (2003). Interroger les processus de médiatisation implique que nous nous situions à vis-à-vis de théories fondatrices comme celles de la remédiatisation de Jay David Bolter et de Richard Grusin (*Remediation : Understanding New Media* -2000) ; du Cybertexte et du texte ergodique d'Espen J. Aarseth (*Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature* -1997) ; mais aussi du Technotexte, des Analyses Médiatiques Spécifiques et de l'écologie des médias développés par Katherine N. Hayles (*Writing Machine* -2002, « Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis » -2004). Nous consacrerons ce second chapitre à une longue analyse de l'essai de Samuel Archibald *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques* (2009). Celui-ci nous offre une étude à la fois historique et critique de la textualité face à sa technicité, qui forme le substrat théorique à partir duquel notre réflexion s'élabore. L'étude précise effectuée par Archibald nous permet de faire l'économie d'une reprise en profondeur du concept de texte (depuis sa redéfinition par les structuralistes et les poststructuralistes notamment), tout comme il forme un appui historique précieux qui rappelle la matérialité du texte face aux technologies qui en sont la condition : la parole, l'écriture, le codex et désormais l'écran.

À partir du corpus, nous identifierons trois modes de relation : l'adaptation, la transmédiatisation et la figuration. Les trois hybridations médiatiques du texte littéraire

Introduction

seront étudiées en détail. Au début de chaque chapitre, ces médiatisations feront l'objet d'une approche théorique. Dans un premier temps, nous analyserons les adaptations de livres en hypermédia (chapitre III) et d'hypermédia en livre (chapitre IV), à l'aune des réflexions sur l'adaptation cinématographique et la novellisation. Après quoi nous nous intéresserons à la transmédiation (chapitre V), soit la relation complémentaire du livre avec l'hypermédia. Cette étude imposera des références aux travaux d'Henry Jenkins : *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (2006) et de Christy Dena : *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments* (2009). Puis, nous considérerons les processus de sémiotisation de l'hypermédia au sein du livre (chapitre VI), mais aussi du livre au sein de l'hypermédia (chapitre VII), à travers la notion de figure telle que la définit Bertrand Gervais dans *Figures, lectures: logiques de l'imaginaire T.I* (2007). Dans chacun des chapitres, un corpus premier fera l'objet d'un commentaire composé. Seront ainsi analysés dans le chapitre III : *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau et ses adaptations hypermédiatiques, ainsi que la version CD ROM de Tom Drahos (2005) du *Journal d'un fou* de Nicolas Gogol. Le chapitre IV portera sur *Les chroniques d'une mère indigne* (2007) de Caroline Allard, *Tumulte* (2004) de François Bon, *L'autofictif* (2009) d'Éric Chevillard, *L'éternité en accéléré* (2010) de Catherine Mavrikakis, ainsi que sur *La malédiction du Parasol* (2000) d'Anne-Cécile Brandenbourger. Dans le chapitre V, nous nous intéresserons à *Level 26* (2009) d'Antony E. Zuiker et son site Web, ainsi qu'à l'expérience *Vaisseaux brûlés* (1997-Aujourd'hui) de Renaud Camus et à *Tokyo* (2005) d'Éric Sadin. Quant au chapitre VI, il proposera une analyse croisée d'*House of Leaves* (2000) de Mark Z. Danielewski et du *Décodeur* (2005) de Guy Tournaye, puis de *Coming Soon!!! A NARRATIVE* (2001) de John Barth. Nous aborderons finalement, dans le chapitre VII, les sites de publication en ligne *Calaméo* (fr.calameo.com/) et *Vook* (Vook.com), ainsi que les œuvres hypermédiatiques de Sébastien Cliche, *Principes de gravités* (2005) (<http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html>), et d'Andy Campbell, *The Rut* (2005) (<http://www.dreamingmethods.com/therut/>).

Ces textes littéraires, sur supports imprimés ou numériques permettront de penser notre triangle méthodologique et d'analyser les procédés d'hybridation médiatique du texte littéraire et leur impact matériel sur le texte. Dans ces œuvres, le livre et l'hypermédia se côtoient de manière métaphorique, thématique et/ou structurelle, dans un jeu d'interrelations toujours renouvelées. L'identification des différents processus d'hybridation se veut maximale représentative afin de fournir une description

révélatrice de ce pan de la littérature contemporaine. Il est important de noter que les différents dispositifs hybrides identifiés et explicités séparément pour des raisons rhétoriques peuvent aussi se superposer dans certaines œuvres. Au-delà de la description des dispositifs médiatiques mis en place par ce pan de la littérature contemporaine, nous en évaluerons les propositions. Il s'agira de faire entrer le texte littéraire en résonance avec l'hypermédia, afin d'étudier comment la technique, dans ses dimensions à la fois pratique (médiatique) et imaginaire, influe sur la poétique. Notre corpus de littérature cyborg témoigne avant tout d'un état de transition des paradigmes médiatiques pour la littérature, entre une culture du livre et une culture de l'écran, de la graphosphère à la vidéosphère pour reprendre le vocabulaire médiologique. La graphosphère naît selon Régis Debray avec l'invention de l'imprimerie (1470) et la vidéosphère apparaît avec le développement de l'audiovisuel dans les années 70 : « Période de l'esprit humain ouverte par l'électron, relayé et amplifié par le bit. Culture de flux (électronique) ou du fragment (numérique), le support axial glisse de la page à l'écran. »⁷⁰ Nous insisterons tout au long de nos analyses sur les enjeux théoriques et poétiques de cette bascule qui constitue un moment fécond pour l'hybridation médiatique du texte. Il sera aussi primordial d'interroger la pertinence, d'un point de vue plus généralement littéraire, de ces œuvres que nous avons qualifiées de cyborg et qui font entrer le livre dans la cyberculture et la cyberculture dans le livre.

⁷⁰ Debray, Régis. « Abécédaire de la médiologie. » *Cahiers de médiologie* 6. En ligne : http://www.mediologie.org/presentation/abecedaire_index.html, consulté le 4 juillet 2012

CHAPITRE I.

POUR UNE LITTERATURE CYBORG

Etudier les textes littéraires dans leurs aspects médiatiques et dans leurs rapports aux nouveaux médias et plus particulièrement à l'hypermédia, c'est avant tout les inscrire dans la culture contemporaine, dans ce que nous appelons la cyberculture. Les objets littéraires que nous analyserons dans cette thèse se situent au carrefour des pratiques médiatiques actuelles et démontrent à quel point la mise en relation du livre avec l'hypermédia s'avère propice aux créations littéraires originales. La littérature ne peut plus être étudiée hors de la cyberculture tant ses frontières avec les nouveaux médias sont rendues floues. Le discours théorique et critique doit alors s'adapter à cette nouvelle configuration médiatique et esthétique. Plus spécifiquement, nous étudierons l'hybridation médiatique des textes littéraires, à partir d'une métaphore directrice résolument contemporaine : celle du cyborg. Le choix de cette figure hybride permet à la fois d'inscrire le texte littéraire dans la cyberculture caractéristique de notre époque, tout en proposant une interrogation précise sur la matérialité. Car ce sont bien la médiatisation et la matière qui sont au cœur des réflexions sur le cyborg en tant que corps hybride, corps prothétique.

I. La cyberculture, notre culture

A. De la cyberculture primitive à la cyberculture contemporaine

Le préfixe *Cyber* est extrait du mot grec *Kubernêtikê* (cybernétique), qui désigne initialement le « gouvernail » d'un navire puis, par métonymie, tout contrôle rétroactif de machines par les individus. La cybernétique cherche à assurer l'efficacité de l'action ; par extension, *cyber* en est venu à désigner tout ce qui touchait de près ou de loin aux ordinateurs et à la technologie. Ainsi, la cyberculture est la culture qui a émergé ou est en train d'émerger du fait de l'usage des ordinateurs pour communiquer, se divertir ou travailler. Si ce terme intègre à l'origine une certaine anticipation du futur, il est d'abord lié à la culture des *Hackers* et à la littérature cyberpunk. La cyberculture s'étend ensuite pour qualifier tous les usages des technologies de l'information et de la communication (T.I.C.)¹.

¹ Les technologies de l'information et de la communication sont appelées en anglais ICT (Information and Communication Technology).

Chapitre I. Pour une littérature cyborg

For early cyberculture, ICTs were a futuristic myth of a « new hope » and a « new menace » and stood behind one of the most significant narratives of the 1980s and 1990s, the story of the power of new technology, which dramatically and fundamentally changes the world of humans and humans themselves, a story that was grasped and adopted by the cultural mainstream, by western societies and their political representations.²

Les nouvelles formes médiatiques hybrides du texte littéraire provoquent d'ailleurs les mêmes sentiments ambivalents que la cyberculture : elles sont parfois perçues avec le plus grand enthousiasme ou comme une menace.

En accord avec Jakub Macek dans son article phare, « Defining Cyberculture »³, nous identifierons deux âges principaux de la cyberculture : l'âge primitif (*early cyberculture*) et l'âge contemporain (*contemporary cyberculture*). La cyberculture, dans ses prémices, est assimilée à la « sous-culture » du *hacker* et au Cyberpunk, tandis que la cyberculture contemporaine n'a plus rien d'une sous-culture tant elle s'est étendue à toute la société.

From its formation in the 1960s until the beginning of the 1990s, cyberculture was by its members manifestly articulated in contradiction to the mainstream. Then, after a transitional period in the first half of the 1990s, cyberculture definitely became one of the defining parts of the mainstream.⁴

Macek délimite quatre phases pour son Histoire de la cyberculture primitive. Comme il le remarque lui-même, la périodisation possède quelque chose d'artificiel tant la ligne qui sépare les périodes relevées est floue, celles-ci se chevauchent le plus souvent. Toutefois une telle segmentation permet une compréhension plus aisée de la naissance, puis de l'évolution de la cyberculture dans notre société.

It is possible to claim that the very first foundations of cyberculture originate at the Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) at the turn of the 1950s and the 1960s. Early cyberculture reached its peak in the late 1970s and in the 1980s. Its decline can be detected on the silver screen, on pages of popularizing magazines and bestsellers, in ads on electronics and in FBI offices in the first half of the 1990s that is at a time when cyberculture definitely abandoned its marginal position in relation to the mainstream and became its irrevocable part and was subjected to normative power.⁵

Il est aussi important de noter que le propos de cette thèse ne concerne que la société occidentale. Alors que l'Histoire narrée par Macek est très américano-centrée, nous essaierons d'effectuer des parallèles avec une Histoire plus européenne. Toutefois, c'est du côté des États-Unis que naît la cyberculture.

² Macek, Jakub. "Defining Cyberculture" Trad. Monika Metykova et Macek, Jakub, 2004. http://macek.czechian.net/defining_cyberculture.htm. Consulté le 26 novembre 2008.

³ Pour lire l'article "Defining Cyberculture" se rendre sur la page –Jakub Macek–

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

1. À l'origine : la cybernétique

La cyberculture est liée à l'informatisation de la mécanique, aux théories cybernétiques et aux recherches sur l'Intelligence Artificielle :

By the end of World War II it was very clear that the mechanization of the human, the vitalization of the machine, and the integration of both into cybernetics was producing a whole new range of informational disciplines, fantasies, and practices that transgressed the machinic-organic border. This marks a major transition from a world where distinctions between human and tool, human and machine, living and dead, organic and inorganic, present and distant, natural and artificial seemed clear (even if they really weren't) to the present, where all of these distinctions seem plastic, if not ludicrous.⁶

La cybernétique est la science constituée par l'ensemble des théories relatives aux communications, à l'information et aux systèmes de régulation dans l'être vivant et la machine. La cybernétique étudie les mécanismes commandant l'évolution d'un système vers un but défini. Elle s'intéresse aux interactions entre les composantes, à leurs comportements. Norbert Wiener, qui publie en 1948, *Cybernetics : Or Control and Communication in the Animal and the Machine*⁷, en est un des précurseurs. À l'origine de cette science se trouve principalement un groupe de chercheurs américains venant d'horizons très différents : les mathématiques pour Norbert Wiener et John Von Neumann, l'ingénierie pour Julian Bigelow et Claude Shannon, mais aussi la neurobiologie et la neuropsychiatrie, auxquelles s'ajoutent, provenant des sciences sociales, Gregory Bateson, Margareth Mead et Lawrence Frank. Ces derniers se sont rencontrés de 1943 à 1946 lors des conférences de Macy. Réunis principalement autour d'une réflexion interdisciplinaire, ils chercheront à adapter des théories propres au génie où à la biologie aux sciences sociales.

La cybernétique se fonde entre autres sur le concept de causalité circulaire et sur des systèmes à réglage automatique avec rétroaction. Un système cybernétique peut être défini comme un ensemble d'éléments en interaction, qui peuvent consister en des échanges de matière, d'énergie, ou d'information. Ces échanges, en retour, provoquent des modifications au sein même des éléments et constituent ce qu'on appelle des boucles de rétroaction. Selon Philippe Breton dans *L'utopie de la communication : le mythe du village planétaire*, « La rétroaction sert à désigner la capacité d'un dispositif quelconque à

⁶Hables, Chris ; Mentor, Steven et Figueroa-Sarriera, Heidi J. "Cyborgology : Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms". *The Cyborg Handbook*. Ed. Chris Hables Gray. New York : Routledge, 1995, p. 5.

⁷ Wiener, Norbert. *Cybernetics : Or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Paris : Hermann ; Cambridge (Mass.) : Technology Press ; New-York : J. Wiley, 1948.

recevoir et à émettre des informations nécessaires à un équilibre donné.»⁸ Plus précisément, la rétroaction est une réaction à une entrée d'information (input), qui peut en augmenter l'effet (rétroaction positive), le réduire (rétroaction négative) ou induire un effet de cycle. Un système cybernétique équilibré doit s'autoréguler et rester stable dans le temps (homéostasie). Par exemple, Norbert Wiener, a proposé un modèle cybernétique pour analyser les processus de communication. Son étude est centrée sur le concept clé de régulation fournie par la boucle de rétroaction et traite la communication d'un point de vue dynamique. Il ne s'agit pas d'une simple transmission d'information (de l'émetteur vers le récepteur) mais d'une communication qui dispose de la possibilité d'une rétroaction (*feedback*) vers l'émetteur. Le schéma de la communication de Wiener, fonctionne comme un système circulaire :

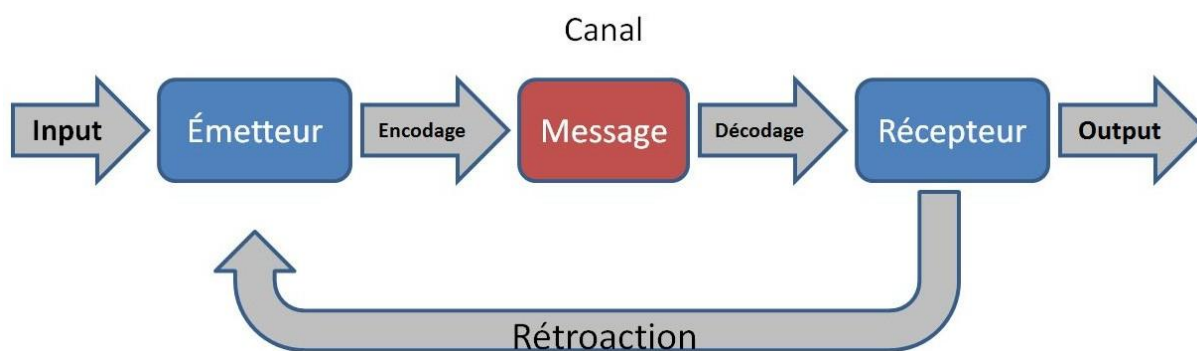


Figure 2: Schéma de la communication réalisé d'après *Cybernetics : Or Control and Communication in the Animal and the Machine* de Norbert Wiener (1948).

Wiener s'intéresse aux relations et interactions qui existent entre les phénomènes plutôt qu'à leur contenu, c'est pourquoi il utilise le modèle de la boîte noire qui permet de représenter un système sans considérer son fonctionnement interne. La cybernétique a révélé l'importance des réseaux qui supportent le message par rapport au message lui-même. C'est dans les formes, les modèles et les nœuds des réseaux, que s'opèrent les processus de communication au centre des préoccupations des cybernéticiens. Cette théorie influencera le déterminisme technologique de Marshall McLuhan et son célèbre « the medium is the message »⁹. Les premiers textes de McLuhan ont d'ailleurs été publiés dans

⁸ Breton, Philippe. *L'utopie de la communication : le mythe du village planétaire*. Paris : La découverte, 1997, p. 27.

⁹ L'expression désormais célèbre apparaît pour la première fois en 1964 dans *Understanding Media : The Extensions of Man*.

les années 60¹⁰, bien que leur importance n'ait été reconnue que plus tard. Wiener, comme la plupart de ses condisciples, ne nourrit pas une confiance aveugle envers la technologie. L'idée de progrès, selon lui, n'est pas universelle : elle est une invention occidentale. La Seconde Guerre Mondiale fournit à ce titre un exemple éloquent des dérives possibles liées à la maîtrise de la technologie. L'homme et la machine ne fusionnent pas chez Wiener, les deux demeurent toujours distincts. Leur différence ne tient pas tant dans la faculté de penser, qui semble à première vue caractériser l'humain par rapport à la machine, que dans sa capacité morale – ce système de valeurs relatives propre à chaque individu, qui lui assure une certaine stabilité.

À ses débuts et jusque dans les années 70, la cyberculture est avant tout une sous-culture constituée par quelques initiés : les cybernéticiens (universitaires), les premiers programmeurs et des étudiants et des chercheurs dans les domaines de l'ingénierie et des sciences informatiques. Quelques événements majeurs marquent cette naissance de la cyberculture. En 1959 au Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) se forme la première communauté de hackers. Ce sont eux qui posent les bases d'un vocabulaire spécifique au centre duquel se trouve l'expression même de *Hacker*. Dans les années 50, les étudiants de l'institut utilisaient le mot *hack* dans le sens de « blague », de « farce » mais aussi de « bricole » ou « bidouille ». La définition du *hack* laissait transparaitre implicitement un esprit d'amusement inoffensif et créatif.

C'est ce mélange de jeu créatif et d'exploration sans restriction qui allait servir de fondement aux mutations ultérieures du terme hacker. Les premiers à se décrire eux-mêmes comme des hackers de l'informatique sur le campus du MIT au début des années 1960 avaient fait partie d'un groupe d'étudiants appelé le *Tech Model Railroad Club* à la fin des années 1950. Parmi eux, on trouvait la fine équipe du *Signals and Power (S&P) Committee*, à l'origine du circuit électrique alimentant le Railroad Club. (...)

Les jeunes ingénieurs électriciens responsables de la construction de ce système voyaient dans leur activité un esprit proche de celui du « hacking téléphonique ». En adoptant le terme *hacking*, ils en affinèrent encore davantage les contours. Pour les hackers de S&P, utiliser un relais de moins pour commander une partie du chemin de fer signifiait en avoir un de plus sous la main pour s'amuser plus tard. (...) Bientôt, les membres du comité S&P firent fièrement usage du mot *hacking* pour désigner l'activité entière d'amélioration et de remodelage du circuit électrique du chemin de fer, et ils nommèrent *hackers* ceux qui pratiquaient cette activité. (...)

Le royaume grand ouvert de la programmation allait entraîner une nouvelle mutation étymologique. « Hacker » ne signifiait alors plus assembler des bouts de circuits disparates les uns avec les autres, mais concocter des programmes informatiques sans prêter attention aux procédures d'écriture « officielles ». Cela impliquait aussi la capacité d'améliorer des logiciels existants tendant à accaparer trop de ressources système. Et fidèle à l'origine du

¹⁰ CF. McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man.* Toronto : University of Toronto Press, 1962; *Understanding Media : The Extension of Man.* Londres : Routledge, 1964; *The Medium is the Message : An Inventory of Effects.* Middlesex : Penguin Books Ltd, 1967.

Chapitre I. Pour une littérature cyborg

terme, cela voulait dire aussi écrire des programmes sans autre utilité que celle de s'amuser.¹¹

Le *Hacker* est donc un programmeur expert et passionné qui aime les défis et n'apprécie guère d'être limité, ni par les bogues, ni par le droit. Les *hackers* constituent une élite et une communauté regroupée autour d'une certaine forme d'éthique qui a longtemps influencé toute la cyberculture. En 1960, les célèbres Manfred E. Clynes et Nathan Kline développent le concept d'organisme cybernétique, autrement dit de cyborg :

The concept of cyborg presented an inspiring symbolic break of the barriers between machine and human (organic) body and it became one of the strongest cybernetic contributions to cybercultural discourses and narratives. However, cyberculture adopted the cyborg later, after the rise of cyberpunk in the mid 1980s and turned it into the basis of its politics of embodiment.¹²

En 1963, le projet Arpanet (ancêtre d'Internet) est lancé par Larry Roberts, sur la demande du gouvernement américain. Douglas Engelbart¹³ publie la même année « A Conceptual Framework for the Augmentation of Man's Intellect ». Puis, il propose, dans le cadre du projet AUGMENT, son NLS (oN Line System) : un dispositif d'archivage de données en ligne, destiné aux chercheurs. Les données pouvant être consultées depuis différents postes, annotées, complétées, reliées entre elles. C'est un premier pas vers l'hypertexte, un des thèmes fondamentaux de la cyberculture, qui ne sera véritablement défini qu'en 1965 par Theodor Nelson¹⁴, à partir des idées de Vannevar Bush¹⁵, et accompagné dans sa diffusion par Douglas Engelbart. Que ce soit le *Memex* de Bush ou le *Xanadu* de Nelson, ces projets apparaissent comme les dignes prédécesseurs de la création du *World Wide Web*.

The hypertext was attributed significant emancipatory potential, stemming from the possibility of challenging the totality of written text and from the opportunity to newly, creatively and dynamically structure not only the text itself, but also the knowledge carried by it.¹⁶

Ainsi, tous ces évènements constituent les moments clés de la naissance de la cyberculture.

¹¹ Stallman, Richard M.; Williams, Sam et Masutti, Christophe. *Richard Stallman et la révolution du logiciel libre : une biographie autorisée - Une initiative Framasoft*. Eyrolles, 2011.

¹² Macek, Jakub. « Defining Cyberculture ». *Op. cit.*

¹³ Engelbart est aussi l'inventeur de cette nouvelle interface de pointage électronique à la main appelée *souris*.

¹⁴ Nelson, Ted. *Literary Machines : The Report on, and of, Project Xanadu Concerning Word Processing, Electronic Publishing, Hypertext, Thinkertoys*. Ann Arbor, MI : XOC, 1981.

¹⁵ Bush, Vannevar. "As We May Think". *Op. cit.*

¹⁶ Macek, Jakub. "Defining Cyberculture". *Op. cit.*

2. Seconde période : premier essor

La seconde période des prémices de la cyberculture s'étend des années 70 au début des années 80 et correspond à un moment où la technologie commence à se faire de plus en plus accessible. La cyberculture sort alors de l'espace des instituts et des universités. Le micro-ordinateur est inventé par Intel en 1971 et connaît un certain essor dû à sa miniaturisation et son plus faible coût. Il a permis le développement d'une toute nouvelle industrie. L'ordinateur n'est alors plus réservé aux professionnels de l'informatique ou aux passionnés. Le *Homebrew Computer Club* demeure emblématique de cette période ainsi que le note Macek. Il est créé le 25 mars 1975 en Californie, dans le garage de l'informaticien Gordon French. Ce groupe, désormais légendaire, réunissait des ingénieurs et des passionnés d'informatique pour assembler et programmer à domicile des ordinateurs. En moins d'un an, le club s'est développé en un forum de plus de sept cents membres parmi lesquels se trouve la grande majorité des futurs développeurs de la *Silicon Valley*, dont Steve Wozniak et Steve Jobs qui complétèrent Apple II dès l'automne 1976. Apple II est la première machine appelée PC (*Personal Computer*), et la compagnie des deux Steve devient rapidement la plus rentable de la *Silicon Valley*.

Sous leur impulsion, des dizaines de milliers d'ordinateurs, quels que soient leur type ou leur marque, sont produits. L'ordinateur devient alors aussi accessible aux non-experts. Ses fonctions s'en trouvent changées, il devient, en plus d'un instrument de travail, un objet éducatif et de divertissement. Les premiers jeux vidéo sont commercialisés. En 1970 naît le jeu *Darwin* au laboratoire Bell qui inspirera bon nombre de récits cyberpunks de l'époque. Il s'agit d'un jeu pour programmeur où des lignes de code informatique s'affrontent. En 1971, Nolan Bushnell et Ted Dabney créent un jeu d'arcade intitulé *Computer Space* : les premières bornes d'arcade de série de jeu vidéo sont fabriquées. En 1972, le duo crée la société Atari et le premier jeu à succès : *Pong*. La même année est commercialisée la première console de jeu pour particuliers à brancher sur le téléviseur : *l'Odyssey*. L'industrie du jeu d'arcade entre dans un âge d'or en 1978 avec la sortie de *Space Invaders* développé par la société japonaise Taito dont le principe est de détruire des vagues d'aliens au moyen d'un canon laser se déplaçant horizontalement sur l'écran. En 1980, Tōru Iwatani, pour l'entreprise japonaise Namco, commercialise *Pac Man*.

3. Troisième période: gloire et déclin du Hacker

Du fait de la « démocratisation » de l'outil informatique en Amérique du Nord et en Europe de l'Ouest, mais aussi grâce au développement des réseaux informatiques, la définition de la cyberculture se modifie : elle n'est plus réservée aux initiés et tend de moins en moins à être considérée comme une sous-culture. Cette période correspond aussi à la naissance du Cyberpunk, ce mouvement littéraire qui se fait le premier porte-parole de la cyberculture.

The most significant of these inspirations were literary and film science fiction (...), some fragments of the past hippie counterculture and the subsequent punk counterculture, and theoretical influences from the field of social theory of the 1960s and the 1970s. These inspirations and influences were creatively melted into the language of cyberpunk, into its view of the social reality and its powerful anticipatory vision.¹⁷

Le Cyberpunk est né au début des années 80. Le genre littéraire, dérivé de la Science-fiction, décrit le plus souvent un monde dystopique. Le terme « Cyberpunk » a été employé pour la première fois dans le magazine *Amazing Science Fiction Stories*, en novembre 1983, par l'écrivain américain Bruce Bethke comme titre d'une de ses nouvelles. Puis il a été popularisé par Gardner Dozois, qui publie dans le *Washington Post* du 30 décembre 1984 un article intitulé « SF in the Eighties » où il qualifie de « cyberpunk » le style de l'écrivain William Gibson, en particulier son roman *Neuromancer* (1984). Il décrit alors aussi tout un groupe de jeunes écrivains sévissant dans le fanzine *Cheap Truth* : Bruce Sterling, William Gibson, Lewis Shiner, Pat Cadigan et Greg Bear, tous les auteurs à l'origine du mouvement cyberpunk. Les thèmes privilégiés en sont, de manière simplifiée, : la technologie, l'intelligence artificielle, les *Hackers*, les multinationales, la pollution, l'essor de la criminalité, la drogue, la surpopulation et les écarts de richesse. Le monde cyberpunk appartient en général à un futur proche, violent et pessimiste, peuplé d'antihéros cyniques dont Case, le personnage principal du *Neuromancer* de Gibson, est le représentant emblématique. Le roman est aussi le premier à utiliser le terme de Cyberspace :

Cyberspace. A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation (...) A graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system.¹⁸

Case est un personnage caractérisé par son addiction à la drogue et par sa maîtrise du cyberspace auquel il se branche, comme beaucoup de ses compatriotes, afin de faire

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Gibson, William. *Neuromancer*. Londres : HarperCollins, 1995, p. 51.

l'expérience d'une sorte de monde parallèle. De manière générale, nombre de personnages de ce genre romanesque possèdent un corps dont les facultés ont été augmentées artificiellement, que ce soit par des machines ou par des drogues. Ainsi, ce sont les œuvres cyberpunks qui popularisent l'idée de la fusion de l'humain avec la machine à travers l'image du cyborg, être hybride constitué de chair et de métal. Les cyborgs peuplent le roman de Gibson et ce dès les premières lignes, où le lecteur rencontre le barman du Tchatsubo : « Ratz was tending bar, his prosthetic arm jerking monotonously as he filled a tray of glasses with draft Kirin. (...) It was a Russian military prosthesis, a seven-function force-feedback manipulator, cased in grubby pink plastic. »¹⁹ L'incipit de *Neuromancer*²⁰ rassemble à lui seul les thématiques caractéristiques du Cyberpunk : drogue, métaphore technologique où la nature se confond avec les machines (« The Sky above the port was the color of television tuned to a dead channel »²¹), vocabulaire familier (« 'It's not like I'm using' », « Somebody's gotta be funny around here. Sure the fuck isn't you.' / The whore's giggle »²²). Case est un *cowboy du cyberspace*²³, l'image même du *Hacker*, composée par William Gibson durant la décennie où les véritables hackers voient leur rôle s'amenuiser au sein de cette cyberculture transformée par sa popularité.

Hackers, who formed the core of cyberculture until the invention of the microcomputer, gradually became separate from a "users' cyberculture." Hackers' subcultures became increasingly younger (hacking became more attractive for teenagers due to cyberpunk and the influence of very popular movies, WarGames from 1983, for instance), also the focus of their activities changed as a consequence of the industrialization of computer production, enforcement of copyright regulations and creation of public computer networks and also under the influence of cyberpunk.²⁴

Apparaît alors une seconde génération qui se revendique de la précédente mais agit différemment. L'éthique comportementale n'est plus la même et les questions légales se posent, face aux droits d'auteur notamment. Le terme de *Hacker* devient péjoratif et se rapproche d'une certaine forme de vandalisme, dénoncé par ceux de la première génération.

4. Quatrième période: domination de la cyberculture

Durant la quatrième et dernière période de cette cyberculture primitive, la grande majorité des prophéties du Cyberpunk se réalisent : essor des multinationales,

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰ Pour lire l'incipit du texte de Gibson, se rendre sur la page –Neuromancer–

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ *Ibid.*, p. 11.

²⁴ Macek, Jakub. "Defining Cyberculture". *Op. cit.*

mondialisation, évolution du réseau des réseaux, c'est-à-dire Internet. La fiction devient en partie réalité, ce qui sonne le glas du genre littéraire. En effet, à partir du moment où la cyberculture se fait dominante, le côté punk et subversif ne peut que disparaître.

The final, and for a variety of reasons key, fourth period of early cyberculture, is the period of definitive fading of cyberculture into the majority society. It is the period when cyberculture is subjected to normalization, is tamed by the language of social sciences and politicized and its culturally provocative edges are taken off. This period begins at the end of the 1980s and ends in about the middle of the 1990s.²⁵

L'importance de l'outil informatique et des réseaux progresse dans le quotidien de tout un chacun. Leur puissance augmente constamment, en même temps qu'ils se miniaturisent. C'est le moment où le *World Wide Web* se développe. Tim Berners-Lee, informaticien à l'Organisation Européenne pour la Recherche Nucléaire (CERN), propose, en 1989, de créer un système hypertexte distribué sur le réseau informatique, afin que ses collaborateurs puissent partager des informations. Cette même année, les responsables du réseau du CERN décident d'utiliser le protocole de communication TCP/IP²⁶ et ouvrent leur première connexion extérieure avec Internet. En 1990, l'ingénieur Robert Cailliau se joint au projet d'hypertexte du CERN, convaincu de son intérêt et se consacre à sa promotion. Le Web ne fera ensuite que grandir.

À cette époque, les logiciels se standardisent pour une plus grande accessibilité. Il n'est plus nécessaire d'être informaticien pour utiliser un ordinateur. C'est dans ce contexte de nouvelle domination de la cyberculture qu'est créé, en 1993, l'emblématique magazine *Wired*. Comme le remarque Macek :

Wired, with its high circulation rate, transformed the lifestyle of hackers' subculture into an object of popcultural adoration and market commodification. At the same time *Wired* became the most known narrator of cybercultural "stories" and a platform for justifying cybercultural ideas and new technology.²⁷

Tous les plus grands noms de l'avant-garde numérique, de l'industrie informatique et de la recherche en nouveaux médias ont été publiés dans *Wired*. La cyberculture est désormais, non seulement accessible, mais populaire.

Les années 90 voient aussi la publication des premiers textes théoriques sur la cyberculture comme *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing* de Jay David Bolter (1991), *Cyberia* de Douglas Rushkoff (1994), *Chaos and Cyberculture* de Timothy Leary (1994), *Hyper/Text/Theory* de Gorge P. Landow (1994) ou *Being Digital*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ La suite TCP/IP est l'ensemble des protocoles utilisés pour le transfert des données sur Internet.

²⁷ Macek, Jakub. "Defining Cyberculture". *Op. cit.*

de Nicholas Negroponte (1995). En France sort, dès 1992, le « Que sais-je ? » de Roger Laufer et Domenico Scavetta intitulé : *Texte, hypertexte, hypermedia*. Et, en décembre 1994, la revue *Littérature*²⁸, propose une thématique spéciale sur les nouvelles technologies, incluant des textes de Paul Delany et de Jean Clément²⁹. Certains passages de l'article, « Fiction interactive et modernité » de Clément, possèdent une résonance toute particulière pour l'objet de cette thèse :

Notre époque, on ne le répétera jamais assez, est vouée au multimédia. La littérature court le risque de s'y dissoudre. Mais elle peut aussi relever le défi et, se saisissant des nouvelles technologies de la communication, porter encore un peu plus loin l'ambition de sa modernité.³⁰

C'est aussi à cette époque qu'ont lieu les premiers congrès sur l'hypertexte, d'abord à l'Université de Caroline du Nord en 1987, puis en Europe, à Versailles, en 1990. En 1985, le texte pionnier de Donna Haraway, *Cyborg Manifesto*, paraît dans *The Socialist Review*. L'article établit la cyberculture comme un phénomène véritablement digne de l'attention des sciences sociales. Les réflexions d'Haraway sur le corps, et le genre (*gender*) peuvent être considérées comme fondatrices pour beaucoup de chercheurs et d'écrivains de l'époque.

Ce quatrième âge de la cyberculture primitive voit aussi l'émergence d'un discours plus critique dont le texte d'Arthur Kroker et Michael Weinstein, *Data Trash – The Theory of the Virtual Class*³¹ (1993) est révélateur :

They do not give up an anticipative attitude, but at the same time critically explore the trends of capitalization and power structuration of cyberspace, they warn against the possibilities of ideological misuse of the seductively optimistic cybercultural rhetoric. Kroker and Weinstein react to the fact that at the beginning of the 1990s in the U.S. new technologies became part of the public and political agenda.³²

En effet, le vice-président Al Gore propose dans les années 90, le projet d'une infrastructure nationale de l'information : les autoroutes de l'information (*the Information Highway Project*). Le politicien voyait dans les réseaux informatiques un outil puissant pour la propagation de la démocratie dans le monde, une utopie récurrente et persistante vis-à-vis de la cyberculture qui perdure encore aujourd'hui.

²⁸ *Littérature*. n°96, Paris : Édition Larousse., Déc. 1994.

²⁹ Clément, Jean. « Fiction interactive et modernité. » *Littérature*. n°96, 1994.

³⁰ *Ibid.*, p. 20-21.

³¹ Kroker, Arthur et Weinstein, Michael. *Data Trash – The Theory of the Virtual Class*. Montreal : New World Perspectives, 1994.

³² Macek, Jakub. "Defining Cyberculture". *Op. cit.*

5. La cyberculture contemporaine

La cyberculture primitive, qui a joué le rôle d'un *laboratoire culturel*, est, selon Macek, un chapitre désormais clos. Elle laisse place à la cyberculture contemporaine, popularisée et vulgarisée dans les magazines et à la télévision. Sa position marginale disparaît ainsi que l'aspect subversif et révolutionnaire de ses débuts.

As long as the computer remained only a specialized work tool or a sophisticated play thing (until the end of the 1980s), the innovators could define themselves in contrast to the mainstream, they could hold a mirror to it and look forward to the future. But as the new technology spread, as it became a widely accepted technological standard and as the computer transformed into a relatively cheap and affordable medium, the innovators left centre stage. The majority society adopted the technology including their visions and the "story of cyberculture" acquired a novel dimension. Cyberculture, whatever we mean by the term is no longer the cyberculture of a relatively closed group of people. Technology, which cyberculture is bound up with, became omnipresent and spread through the entire society.³³

La cyberculture correspond à un assemblage de pratiques et de discours sur la société dans ses rapports aux technologies. C'est de cette cyberculture dont il sera question dans la suite de notre réflexion : celle que nous vivons au quotidien, parce que nous travaillons et jouons sur les ordinateurs, communiquons par courriels ou messages-textes, et parce que nos téléphones et ordinateurs sont connectés en permanence à Internet. Nous devons déterminer les enjeux littéraires de cette appartenance à la cyberculture. Les œuvres hybrides de notre corpus sont liées à une société dans laquelle la culture informatique a été complètement intégrée. La cyberculture, telle que nous l'aborderons dans cette thèse, n'aura donc rien à voir avec une quelconque forme d'anticipation. Celle-ci n'appartient plus au futur, elle est notre présent, et les œuvres inscrites à notre corpus auront pour objectif principal de témoigner de cet état actuel de la culture et de la littérature.

B. Définir la cyberculture

Les théoriciens se sont emparés de la notion de cyberculture. Elle est au cœur de réflexions diverses et de discours qui rendent le plus souvent ses contours flous. Des mots comme Cyberspace, Internet, réseaux sont parfois employés comme des synonymes.

In much of reflection on ICTs, the term *cyberculture* can clearly be identified one of the frequently and flexibly used terms lacking an explicit meaning. Generally, it refers to (as the prefix indicates) cultural issues related to "cyber-topics", e.g. cybernetics, computerization, digital revolution, cyborgization of the human body, etc., and always incorporates at least an implicit link to an anticipation of the future, to a kind of

³³ *Ibid.*

Lunenfeldian “not yet”. However, any more explicit understanding of the referent of cyberculture varies from author to author and is actually often absent.”³⁴

Lieu de convergence théorique, il est indispensable de reprendre les différents discours sur la cyberculture, de clarifier ses emplois ainsi que de délimiter notre propre définition, à l’image de ce que fait Macek dans « Defining Cyberculture »³⁵.

A wide range of miscellaneous phenomena are referred to as *cyberculture* – the term can be used as a label for historical and contemporary hackers’ subcultures and for the movement connected to the literary genre of cyberpunk, as an expression describing groups of computer network users, even as a futuristic metaphor for various prospective or (as some claim) actually emerging forms of society transformed by ICTs. At the same time the term refers to cultural practices of ICTs (or solely Internet) users or to past or current new media research and theory.³⁶

La cyberculture doit être considérée comme un point de rencontre entre des discours appartenant à des champs disciplinaires variés, des fictions et des mythes (au cœur desquels la figure du cyborg prend une place particulière), mais aussi des pratiques (du génie comme de l’artistique et du quotidien). La cyberculture est non seulement difficile à définir mais aussi à qualifier. Arturo Escobar en fait un champ de force et de significations³⁷, quand Lev Manovich construit sa cyberculture comme une étude des phénomènes associés à Internet ou à toutes autres formes de communication en réseau³⁸. Le terme de cyberculture est un mot-valise, à l’image du concept de cyberspace. L’emploi de l’un et de l’autre se confond souvent dans l’usage courant comme théorique. Daniel Downes, dans *Interactive Realism : The Poetic of Cyberspace*, associe le cyberspace à un environnement de communication ou à une expérience de communication médiatisée par l’ordinateur³⁹. Pour Pierre Lévy :

Le cyberspace n’est pas une infrastructure technique de télécommunication particulière mais une certaine manière de se servir des infrastructures existantes, imparfaites et disparates soient-elles. (...) [Il] vise au moyen de liaisons physiques quelconques, un type particulier de relation entre des gens.⁴⁰

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Escobar, Arturo. “Welcome to Cyberia : Notes on the Anthropology of Cyberculture.” *The Cyberculture Reader*. Ed. David Bell et Barbara M. Kennedy. Londres ; New York : Routledge, 2000, p. 62.

³⁸ Manovich, Lev. “New Media from Borges to HTML.” *The New Media Reader*. MIT Press. Ed. Noah Wardrip-Fruin et Nick Montfort. Cambridge (Mass.), 2003, p. 16.

³⁹ « a particular kind of communicative environment » ; « The psychological experience of communication with and through computers », Downes, Daniel. *Interactive Realism : The Poetics of Cyberspace*. McGill-Queen’s Press - MQUP, 2005, p. 3-4.

⁴⁰ Lévy, Pierre. *Cyberculture : rapport au conseil de l’Europe dans le cadre du projet “Nouvelles technologies, coopération culturelle et communication.”* Paris : Odile Jacob ; Strasbourg : Ed. du Conseil de l’Europe, 1997, p. 145.

Ce que Pierre Lévy dénomme ici cyberspace, pourrait être plus judicieusement qualifié de cyberculture. Entre Internet, le cyberspace et la cyberculture, les mots se superposent et se confondent fréquemment. Nous préférons la définition de Daniel Downes pour qui Internet est « a technological infrastructure built to facilitate digitized communication »⁴¹, « nothing more than a delivery system through which particular kind of messages (...) are created, sent, received, and stored by means of computer. »⁴² Internet est un objet construit, un outil de communication. Le cyberspace peut alors conserver son statut purement topographique, en restant un lieu, un environnement : « a particular kind of communicative environment »⁴³; le lieu d'une expérience psychologique de communication avec et au travers des ordinateurs :

Cyberspace is the umbrella term for digitally transmitted, multimedia communication as experienced by users. In cyberspace there is a sense that information is "cut there" and that what user accesses at a given time creates an experience. The sense that when we are in cyberspace, we are doing something.⁴⁴

1. L'utopie de la cyberculture

L'usage le plus ancien et le plus restreint du terme de cyberculture est lié à une certaine forme d'utopie et de futurisme. Il a trait à une croyance dans les possibilités, pour l'informatique, de régénérer et de changer la société, qui correspond, dans un premier temps, à la sous-culture du Hacker. Les grands noms liés à cette vision de la cyberculture sont entre autres : Douglas Rushkoff, *Cyberia* (1994), Mark Dery, *Escape Velocity: Cyberculture at the End of the Century* (1996), Andy Hawk et son *Future Culture Manifesto*. Le philosophe Pierre Lévy est une des personnalités les plus influentes de cette vision de la cyberculture. Chantre du virtuel et des nouveaux médias en France, son ouvrage *Cyberculture* (2000) propose une vision indéniablement liée au futurisme, à l'optimisme et l'utopisme. Selon lui, une nouvelle forme de connaissance et de distribution des savoirs est rendue possible grâce à l'émergence de la cyberculture. Celle-ci est appelée à modifier, à la fois la manière dont l'information est utilisée et la société tout entière. De ces changements naît, pour Pierre Lévy, la cyberculture, considérée comme un ensemble de techniques, d'*habitus*, de façons de penser et de valeurs qui se développent en interconnexion avec le cyberspace.

⁴¹ Downes, Daniel. *Interactive Realism : The Poetic of Cyberspace. Op. cit.*, p. 3.

⁴² *Ibid.*, p. 6.

⁴³ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁴ *Ibid.*

Le cyberspace (qu'on appellera aussi le « réseau ») est le nouveau milieu de communication qui émerge de l'interconnexion mondiale des ordinateurs. Le terme désigne non seulement l'infrastructure matérielle de la communication numérique, mais également l'océanique univers d'informations qu'il abrite ainsi que les êtres humains qui y naviguent et l'alimentent. Quant au néologisme cyberculture, il désigne ici l'ensemble des techniques (matérielles et intellectuelles), des pratiques, des attitudes, des modes de pensée et des valeurs qui se développent conjointement à la croissance du cyberspace.⁴⁵

Une nouvelle forme d'universalité émerge alors, que Pierre Lévy qualifie d'« universalité sans totalité »⁴⁶ et qui se construit sur l'indétermination d'un quelconque sens global :

Mon hypothèse est que la cyberculture reconduit la coprésence des messages à leur contexte qui avait cours dans les sociétés orales, mais à une autre échelle, sur une tout autre orbite. La nouvelle universalité ne dépend plus de l'autosuffisance des textes, d'une fixité et d'une indépendance des significations. Elle se construit et s'étend par l'interconnexion des messages entre eux, par leur branchement permanent sur des communautés virtuelles en devenir qui leur instillent des sens variés en renouvellement permanent.⁴⁷

Selon Lévy, la cyberculture exprime une mutation majeure de l'essence même de la culture au centre de laquelle se situe le cyberspace. Pour expliquer son concept d'universalité sans totalité, Pierre Lévy remonte jusqu'au passage des cultures orales aux cultures de l'écrit, la première grande transformation de l'écologie médiatique. Dans les sociétés orales, les messages linguistiques étaient toujours reçus dans le temps et le lieu où ils étaient émis. Émetteurs et récepteurs partageaient une situation identique et, souvent, un univers semblable de signification. Le message coïncidait toujours avec son contexte d'émission, son émetteur et son récepteur. Ce schéma de communication a été bouleversé par l'écriture qui a permis de produire des messages différés : les acteurs de la communication n'étaient alors contraints à partager ni le même espace, ni le même temps. La décontextualisation pouvait poser des problèmes quant à la compréhension du message, ce qui explique pourquoi on assista à une modification du langage, tendant vers une plus grande codification.

Il est difficile de comprendre un message quand il est séparé de son contexte vivant de production. C'est pourquoi, du côté de la réception, on inventa les arts de l'interprétation, de la traduction, toute une technologie linguistique (grammaires, dictionnaires...). Du côté de l'émission, on s'efforça de composer des messages qui soient capables de circuler partout, indépendants de leurs conditions de production, qui contiennent autant que possible en eux-mêmes leurs clés d'interprétation, ou leur « raison ». A cet effort pratique correspond l'Idée de l'Universel.⁴⁸

⁴⁵ Lévy, Pierre. *Cyberculture. Op. cit.*, p. 17.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁸ Lévy, Pierre. *Essai sur la cyberculture : l'universel sans totalité*. Rapport pour le Conseil de l'Europe, 1996. En ligne : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/cyberculture/cyberculture.html>, consulté le 21 novembre 2009.

L'écriture est la condition de l'universel. Son invention correspond au désir d'une maîtrise de la signification au niveau global, au désir de parvenir à embrasser une totalité : ce que Lévy appelle l'universel totalisant. Par *universel*, il entend *la présence virtuelle de l'humanité à soi-même* et, par *totalisation*, il désigne une certaine forme de *clôture sémantique, d'unité de la raison, la réduction au commun dénominateur, etc.* Tous les médias de masse : presse, radio, cinéma, télévision, appartiennent à cette lignée. Mais le cyberspace est construit de manière différente, en rupture avec les médias qui l'ont précédés, il propose un universel mais sans totalité.

En effet, l'événement culturel majeur annoncé par l'émergence du cyberspace est le débrayage entre ces deux opérateurs sociaux ou machines abstraites (bien plus que des concepts!) que sont l'universalité et la totalisation. La cause en est simple : le cyberspace dissout la pragmatique de communication qui, depuis l'invention de l'écriture, avait conjoint l'universel et la totalité. Il nous ramène, en effet, à la situation d'avant l'écriture - mais à une autre échelle et sur une autre orbite - dans la mesure où l'interconnexion et le dynamisme en temps réel des mémoires en ligne fait de nouveau partager le même contexte, le même immense hypertexte vivant aux partenaires de la communication.⁴⁹

Sur Internet, chaque page, chaque message est connecté à d'autres pages, d'autres messages, ainsi perpétuellement mis en contexte. Cet universel diverge de celui de l'écriture parce qu'il ne totalise plus par le sens mais relie par le contact, l'interaction généralisée. Il est sans totalité.

Par l'intermédiaire des ordinateurs et des réseaux, les gens les plus divers peuvent entrer en contact, se tenir la main tout autour du monde. Plutôt que de se construire sur l'identité du sens, le nouvel universel s'éprouve *par immersion*. Nous sommes tous dans le même bain, dans le même déluge de communication. Il n'est donc plus question de clôture sémantique ou de totalisation.

Une nouvelle écologie des médias s'organise autour de l'extension du cyberspace. Nous pouvons maintenant énoncer son paradoxe central : *plus c'est universel (étendu, interconnecté, interactif), moins c'est totalisable*. Chaque connexion supplémentaire ajoute encore de l'hétérogène, de nouvelles sources d'information, de nouvelles lignes de fuites, si bien que le sens global est de moins en moins lisible, de plus en plus difficile à circonscrire, à clore, à maîtriser.⁵⁰

Selon Lévy, trois principes ont orienté la croissance initiale du cyberspace : *l'interconnexion*, la création de *communautés virtuelles* et *l'intelligence collective*. Le plus utopiste reste le dernier, le philosophe le reconnaît lui-même en se plaçant dans la lignée des pionniers des années 60 comme Nelson et Engelbart. Il s'agit d'un objectif spirituel, le but ultime de la cyberculture.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

Un groupe humain quelconque n'a intérêt à se constituer en communauté virtuelle que pour approcher l'idéal du collectif intelligent, plus imaginaire, plus rapide, mieux capable d'apprendre et d'inventer qu'un collectif intelligemment dirigé.⁵¹

Les définitions de la cyberculture et du cyberspace par Lévy relèvent, comme a pu le noter Macek, d'une vision non-réaliste et utopiste caractéristique de la technophilie des années 80 et 90. La vision de Lévy peut sembler floue et approximative tant la nouvelle société et son universel sans totalité restent abstraits. Pour donner un exemple, le philosophe français écrit :

Or la cyberculture (...) maintient l'universalité tout en dissolvant la totalité. Elle correspond au moment où notre espèce, par la planétarisation économique, par la densification des réseaux de communication et de transport, tend à ne plus former qu'une seule communauté mondiale, même si cette communauté est - ô combien ! - inégalitaire et conflictuelle. Seule de son genre dans le règne animal, l'humanité réunit toute son espèce en une seule société. Mais du même coup, et paradoxalement, l'unité du sens éclate, peut-être parce qu'elle commence à se réaliser pratiquement, par le contact et l'interaction effective. Noé revient en foule. Flottilles dispersées et dansantes d'arches abritant la précarité d'un sens problématique, reflets brouillés d'un grand tout fuyant, évanescents, connectés à l'univers, les communautés virtuelles construisent et dissolvent constamment leurs micro-totalités dynamiques, émergentes, immergées, dérivant parmi les courants tourbillonnaires du nouveau déluge.⁵²

À travers la métaphore biblique, l'utopisme de Lévy se dévoile en même temps que sa vision cosmogonique du cyberspace perd de son acuité. La description du cyberspace proposée par Lévy paraît utopique, au sens où elle semble irréalisable, voire irréaliste. Toutefois, si l'on considère, à l'image des conclusions de Paul Ricoeur⁵³ dans *L'idéologie et l'utopie*, que l'utopie correspond plutôt à une exploration des possibles, les visions de Pierre Lévy deviennent intéressantes parce qu'elles procèdent d'une authentique confiance en l'avenir et d'un optimisme spontané. L'utopie de la cyberculture de Pierre Lévy, tend avant tout à l'ouverture d'un champ de possibles que nul ne saurait nier aujourd'hui.

2. La cyberculture et les théories de l'information

L'information, dans sa surabondance, est au cœur de la définition de la cyberculture. Margaret Morse, dans *Virtualities: Television, Media Art and Cyberculture*⁵⁴, la décrit, à

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Paul Ricoeur construit une dialectique entre utopie et idéologie qui fonctionne en trois niveaux. Le premier niveau, propose de considérer l'idéologie comme une distorsion du réel quand l'utopie constituerait une « fantasmagorie totalement irréalisable ». L'idéologie a pour objectif la légitimation du pouvoir, tandis que l'utopie proposerait une alternative au pouvoir en place. Le troisième niveau, fait émerger une fonction positive à ces deux pans de l'imaginaire social : « préserver l'identité d'un groupe » social en ce qui concerne l'idéologie et « explorer le possible » pour l'utopie. Ricoeur, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Ed. du Seuil, 1997, p. 407.

⁵⁴ Morse, Margaret. *Virtualities : Television, Media Art, and Cyberculture*. Indianapolis : Indiana University Press, 1998.

l'instar de Pierre Lévy, comme un ensemble de pratiques culturelles nous permettant d'interagir avec une nouvelle forme d'information. Pour Morse, la cyberculture ne change pas seulement le mode de diffusion de l'information, mais sa nature. Elle représente une nouvelle interface pour l'information. La définition de Morse, rejoint ce que Lev Manovich appelle la culture de l'information (*information culture*).

[Information culture] includes the ways in which different cultural sites and objects present information. [...] Extending the parallels with visual culture, information culture also includes historical methods for organizing and retrieving information (analogs of iconography) as well as patterns of user interaction with information objects and display.⁵⁵

Manovich distingue, cependant, la culture de l'information de la cyberculture. La première correspond à l'exploration des nouveaux médias, quand la seconde implique :

[...] the study of various social phenomena associated with Internet and other new forms of network communication. Examples of what falls under cyberculture studies are online communities, online multi-player gaming, the issue of online identity, the sociology and the ethnography of email usage, cell phone usage in various communities; the issues of gender and ethnicity in Internet usage; and so on. [...] To summarize: cyberculture is focused on the social and on networking; new media is focused on the cultural and computing.⁵⁶

3. La cyberculture selon Jakub Macek

Suite aux visions utopiques et centrées sur l'information, Macek ajoute deux concepts de la cyberculture à la typologie qu'il élabore dans son article : une anthropologie qu'il base sur les textes d'Arturo Escobar et de David Hakken et une épistémologie de la cyberculture.

| | Utopian concepts of cyberculture | Information concepts of cyberculture | Anthropological concepts of cyberculture | Epistemological concepts of cyberculture |
|--|---|--|--|--|
| Brief character. of the concept | cyberculture as a form of utopian society changed through ICT anticipating („futurologism“) | cyberculture as cultural (symbolical) codes of the information society analytical, partly anticipating | cyberculture as cultural practices and life styles related to ICT – analytical, oriented to the present state and to history | cyberculture as term for social and anthropological reflection of new media |
| Examples of authors and books | Andy Hawk – Future Culture Manifesto (1993) Pierre Lévy – <i>Kyberkultura</i> (1997, česky 2000) | Margaret Morse – Virtualities: Television, Media Art and Cyberculture (1998) Lev Manovich – The Language of a New Media. (2001) | Arturo Escobar – Welcome to Cyberia: Notes on the Anthropology of Cyberculture (1994, zde 1996) David Hakken – <i>Cyborgs@Cyberspace</i> (1999) | Lev Manovich – New Media from Borges to HTML (2003) Lister aspol. – New Media: Critical Introduction (2003) |

Tableau 1: Macek, Jakub. “Defining Cyberculture.” Trad. Monika Metykova et Macek, Jakub, 2004. http://macek.czechian.net/defining_cyberculture.htm. Consulté le 26 novembre 2008.

⁵⁵ Manovich, Lev. *The language of New Media*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2001, p. 39.

⁵⁶ Manovich, Lev. “New Media from Borges to HTML”. *Op. cit.*, p. 16.

Ces deux derniers concepts pourraient cependant être considérés comme dérivant des deux premiers (utopiste et informationnel). Ainsi l'anthropologie de la cyberculture est une appropriation de la cyberculture telle qu'elle a pu être conjointement décrite par ses premiers théoriciens *utopistes* et les théories de l'information et de la communication. Ces deux visions, que nous pourrions qualifier de premières (pas tant à cause de leur caractère temporel précoce que pour leur aspect fondamental), forment le terreau réflexif à partir duquel, et en opposition auquel, se construit actuellement toute analyse de la cyberculture. L'anthropologie d'Escobar en propose une vision plus large. Les deux derniers concepts de la cyberculture identifiés par Macek, anthropologie et épistémologie, se trouvent à un autre niveau de sa conceptualisation. La cyberculture appartient à un nouveau territoire : le cyberspace, dont les utopistes ont sans doute été les premiers explorateurs (si l'on veut filer la métaphore de la conquête), tout comme les théoriciens de l'information et de la communication qui ont su très tôt comprendre l'importance des changements culturels suscités par le développement des nouveaux médias. Ils ont été les premiers à chercher à délimiter puis à analyser ce nouveau territoire en formation. Établir une anthropologie ou une épistémologie de la culture, ne peut que se faire dans un second temps, seulement après que soit passé le temps inaugural de la découverte. Que le texte d'Escobar (1996) soit paru très tôt, avant même le jalon qu'est *Cyberculture* de Pierre Lévy (2001), ne change rien à sa dimension seconde par rapport au degré de réflexion qui y est opéré. Macek dans sa description du quatrième concept de sa typologie est bien conscient de son aspect second puisqu'il le qualifie de théorie de la cyberculture. La cyberculture est alors considérée comme un objet de recherche et d'étude ainsi que l'a décrite Lev Manovich.

Nous conserverons une vision large et ouverte de la cyberculture, considérant à la fois sa nature évolutive, ses fonctions de mouvement culturel et social lié aux technologies de l'information et de la communication, ainsi que sa capacité à engendrer et à inspirer des discours théoriques tout comme fictionnels. La cyberculture est un pan de notre culture contemporaine en tant qu'« ensemble des aspects intellectuels propres à une civilisation, une nation »⁵⁷. Cette nouvelle civilisation formée autour des médias possède son territoire propre : le cyberspace. Il s'agira de parvenir à conserver cette différenciation entre le cyberspace comme lieu et la cyberculture perçue comme l'ensemble des aspects intellectuels liés à cet espace. Une sorte de retour aux sources sémantiques du terme, sans ignorer ses différents usages qui ont inmanquablement forgé sa signification et son

⁵⁷ « Culture ». *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2004.

imaginaire. Pour mieux comprendre cette cyberculture, nous porterons notre intérêt sur une de ses figures centrales : le cyborg. Cette figure populaire, paradigme de l'hybridité, doit être précisément étudiée dans ses composantes formelles, dans sa définition ainsi que dans ses conceptions. Le cyborg constitue le point de rencontre de nos recherches sur l'hybridation, la matérialité et la cyberculture. Il est aussi la métaphore et le modèle conceptuel que nous avons choisis pour aborder ces œuvres contemporaines qui proposent des modes de relation originaux (voire limites) entre l'hypermédia et le livre.

II. La figure du cyborg : un cas particulier d'hybridation

Le mot « cyborg » est constitué du préfixe « cyber » et de la contraction du mot organisme, « org ».

Drawn from the science of space travel in the 50s, the first-named cyborg was a white laboratory rat fitted with an osmotic pump (...). Much early cyborg research was concerned with equipping animal and human subjects for the demands of space travel; this then was broadened to consider other applications, principally in the military field (...).⁵⁸

Gilbert Hottois et Jean-Noël Missa, dans l'entrée « Cyborg »⁵⁹ de la *Nouvelle encyclopédie de bioéthique*, attribuent la paternité du terme à Manfred E. Clynes et Nathan Kline qui, dans les années 60, proposaient la création d'un homme amélioré, augmenté, capable de survivre dans un milieu extraterrestre, « a self-regulating man-machine system »⁶⁰.

For the exogenously extended organizational complex functioning as an integrated homeostatic system unconsciously, we propose the term 'Cyborg'.⁶¹

L'idée de cyborg est liée à la recherche spatiale et militaire ainsi qu'à la cybernétique dont elle représente un des apports les plus importants. La première conception du cyborg correspond à une forme d'idéologie, elle est rattachée à la course pour la conquête spatiale, dans le contexte de la guerre froide. Le cyborg incarne le désir de victoire des Américains sur les Russes, il est une démonstration de la supériorité de leurs capacités intellectuelles et technologiques. Toutefois, il est nécessaire de resituer sa naissance dans la période suivant la Deuxième Guerre mondiale et la méfiance envers la technologie qu'elle engendre. Entre utopie et dystopie, c'est au sein de cette ambiguïté même que naît le concept de cyborg.

⁵⁸ Bell, David et al. "Cyberspace." *Cyberculture : The Key Concepts*. New York ; London : Routledge, 2004, p. 53-54.

⁵⁹ Hottois, Gilbert et Missa, Jean-Noël. « Cyborg. » Ed. Gilbert Hottois et al. *Nouvelle encyclopédie de bioéthique*, 2001.

⁶⁰ Clynes, Manfred E. et Kline, Nathan S. . "Cyborgs and Space." *The Cyborg Handbook*. Routledge. Ed. Chris Hables Gray. New York, 1995, p. 27.

⁶¹ *Ibid.*, p. 26-27.

A. Le cyborg : figure des relations entre l'homme et la machine

1. Emergence de la figure du cyborg dans l'imaginaire

Ainsi, la création du terme cyborg appartient à la recherche scientifique, mais le cyborg en tant que figure⁶² est bien plus ancien et on le retrouve dès que les relations entre l'homme et la machine sont abordées. Comme le remarque Philippe Breton dans *À l'image de l'homme. Du golem aux créatures virtuelles*⁶³, chaque créature appartenant à l'imaginaire humain reflète la dynamique culturelle de ceux qui l'ont inventée et construite. La dialectique homme-machine est très ancienne et elle a alimenté de nombreux mythes depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Le Golem de la tradition juive cabalistique en est un des exemples les plus récurrents. Du rationalisme de René Descartes aux théories du progrès des Lumières, les sciences possèdent une influence croissante sur la pensée, et la métaphore de la machine est très prégnante. On la retrouve en effet au sein du mouvement mécaniste créé par Descartes (1596-1650). Selon ce mode de pensée, qui était aussi présent chez Galilée, la nature s'explique principalement en fonction de la matière et du mouvement. De ces deux données sont dégagées les lois mécaniques qui expliquent la régularité des phénomènes naturels et qui permettent au monde de fonctionner selon un certain ordre. Ainsi, la nature et les êtres vivants sont considérés comme des machines. Descartes expose la théorie de l'animal-machine selon laquelle les animaux n'ont ni conscience, ni sensations, contrairement aux hommes. Si le corps humain reste pour le philosophe une machine dont on peut établir le modèle et reconstruire chaque élément, l'homme possède cependant une âme, ce qui le distingue des animaux. Le corps humain est comparé à une horloge, « une machine qui, ayant été faite des mains de Dieu, est incomparablement mieux ordonnée et a en soi des mouvements plus admirables qu'aucune de celles qui peuvent être inventées par les hommes. »⁶⁴ Descartes base sa métaphysique de la dualité du corps et de l'esprit sur cette métaphore du corps-machine ; l'âme étant ce qu'il reste de l'homme une fois la matière et ses mécanismes écartés.

⁶² « Une figure désigne tout objet de pensée doté, pour un sujet, de signification et de valeur. C'est une entité complexe, intégrée dans un processus sémiotique qu'elle dynamise et dont elle oriente le cours. Constituée de traits, qui permettent de l'identifier, et d'une logique de mise en récit, qui sert à son déploiement, la figure n'est pas une entité statique, mais dynamique. On s'en fait une idée et on s'en sert aussi pour comprendre. La figure n'est donc jamais neutre ou objective, mais focalisée, investie, elle résulte d'un processus d'appropriation. En ce sens la figure est une construction, celle d'un sujet synthétisant en un seul objet, présent à la conscience –même si toujours sur le point d'y échapper–, un large faisceau de signification. », Gervais, Bertrand. *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire T.I.* Montréal (Québec) : Le Quartanier, 2007, p. 87.

⁶³ Breton, Philippe. *À l'image de l'homme. Du golem aux créatures virtuelles. Op. cit.*

⁶⁴ Descartes, René. *Œuvres et lettres.* Paris : Gallimard, 1996, p. 164-165.

La théorie de l'animal-machine⁶⁵ inspire au XVIIIe siècle des réussites pratiques comme les automates de Jacques de Vaucanson (1709-1782), qui tente de reproduire mécaniquement les principales fonctions de l'organisme humain et animal afin de mieux comprendre leur fonctionnement. Il réalise plusieurs automates : le plus sophistiqué est un canard capable de reproduire le processus de digestion, exposé en 1744 au Palais-Royal à Paris⁶⁶. Celui-ci peut manger et digérer, cancaner et faire semblant de nager. Le mécanisme, placé dans un piédestal, était laissé visible afin de montrer la complexité du travail réalisé. Quelques années après la présentation de l'automate de Vaucanson, paraît un ouvrage théorique inspiré du mécanisme de Descartes : *L'homme machine* (1748) de Julien Offray de La Mettrie. Le médecin et philosophe retourne de façon polémique la doctrine cartésienne des animaux-machines. L'analogie mécanique, présente dans l'ensemble de l'ouvrage, propose avant tout une approche objective du corps. Ce dernier est vu comme un artefact complexe dont l'analyse et la compréhension relèvent de l'application d'un schème machinique.

Le corps humain est une machine qui monte elle-même ses ressorts ; vivante image du mouvement perpétuel [...] tout dépend de la manière dont notre machine est montée.

Le corps humain est une horloge, mais immense, et construite avec tant d'artifice et d'habileté, que si la roue qui sert à marquer les secondes vient à arrêter, celle des minutes tourne et va toujours son train. (...)

Concluons donc hardiment que l'homme est une machine.⁶⁷

La Mettrie s'éloignera cependant de la métaphysique cartésienne par l'abolition de la dichotomie entre l'âme et le corps au profit d'un monisme selon lequel « les divers états de l'âme seraient toujours corrélatifs à ceux du corps »⁶⁸. Ceci souligne à quel point les relations dialogiques entre l'homme et la machine sont anciennes.

Ce n'est cependant qu'avec le Cyberpunk que la figure du cyborg est popularisée et fait l'objet d'une appropriation par tous les médias : la littérature, le cinéma, la télévision comme la bande dessinée. Cependant il est important de noter que l'on retrouve des figures de cyborg dans la littérature bien avant le Cyberpunk, entre autres dans *No Woman Born* (1944) de Catherine Lucille Moore, dans *The Comet Doom* (1928) d'Edmond Hamilton, et dans *L'homme qui peut vivre dans l'eau* (1908) de Jean de la Hire. Il ne faut pas oublier,

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Pour plus d'information voir la page –Le canard digérateur–

⁶⁷ La Mettrie, Julien Offray de. *L'homme-machine*. Bagnaux : Numilog, 2001.

⁶⁸ *Ibid.*

dans cette liste, *The Man That Was Used Up* (1839) d'Edgar Allan Poe⁶⁹. La nouvelle de l'écrivain américain raconte l'enquête d'un narrateur anonyme sur l'intrigant Général John A. B. C. Smith, héros d'une guerre contre de terribles indiens. L'homme, à l'allure extraordinaire, est qualifié de tous les superlatifs possibles : « nothing could be more richly flowing, or possess a brighter gloss », « the handsomest pair of whiskers under the sun », « the most entirely even, and the most brilliantly white of all conceivable teeth », « a voice of surpassing clearness, melody, and strength »⁷⁰. Le général est aussi passionné par les avancées techniques de son époque :

There is nothing at all like it," he would say; "we are a wonderful people, and live in a wonderful age. Parachutes and rail-roads—man-traps and spring-guns! Our steam-boats are upon every sea, and the Nassau balloon packet is about to run regular trips (fare either way only twenty pounds sterling) between London and Timbuctoo. And who shall calculate the immense influence upon social life—upon arts—upon commerce—upon literature—which will be the immediate result of the great principles of electro magnetism! Nor, is this all, let me assure you! There is really no end to the march of invention. (...) the most truly useful mechanical contrivances, are daily springing up like mushrooms, if I may so express myself, or, more figuratively, like—ah—grasshoppers—like grasshoppers, Mr. Thompson—about us and ah—ah—ah—around us!"⁷¹

Ces lignes de Poe résonnent encore aujourd'hui, presque deux cents ans plus tard. C'est que le général possède une relation toute particulière avec la technique, le narrateur le découvrira à la fin de la nouvelle, il est un cyborg. Le terme n'y est bien entendu pas employé, mais il décrit singulièrement l'assemblage de morceaux (*bundles*) que constitue le militaire. Ce dernier est finalement reconstruit par son valet devant les yeux médusés du narrateur.

[General Smith-] Strange you shouldn't know me, though, isn't it? Pompey, bring me that leg!" Here Pompey handed the bundle, a very capital cork leg, already dressed, which it screwed on in a trice; and then it stood up before my eyes.⁷²

Puis ce seront, les bras, les dents, les yeux et le palais, qui seront apportés, permettant au corps torturé pendant une guerre sans merci de fonctionner de manière remarquable. Le mot *remarkable* est utilisé au début de la nouvelle pour qualifier le général. Il est en effet un individu « remarquable » parce que ses qualités physiques sont prégnantes ; il est remarquable aussi en tant qu'objet incongru, le narrateur discernant tout de suite qu'il y a quelque chose de particulier dans cet individu qu'il n'arrive pourtant pas à expliquer. Il

⁶⁹ La nouvelle a été publiée pour la première fois dans le *Burton's Gentleman's Magazine* d'août 1839, puis dans l'anthologie *Tales of the Grotesque and Arabesque*, 1840. Nous nous référerons à l'édition : Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York : Vintage Books, 1975.

⁷⁰ Poe, Edgar Allan. "The Man That Was Used Up". *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. *Op. cit.* p. 405.

⁷¹ *Ibid.*, p. 407.

⁷² *Ibid.*, p. 411.

mènera d'ailleurs une enquête auprès de ses concitoyens. Il semblerait que tout le monde, à part lui, *sache* ce qu'il en est du général. Cependant, personne ne dit rien :

Smith!—why, not General John A. B. C.? Bless me, I thought you knew all about him!
This is a wonderfully inventive age! Horrid affair that!—a bloody set of wretches, those
Kickapoos! (...)—why, you know he's the man—⁷³

Miss Tabitha T., tout comme les autres personnages interrogés, est interrompue au moment où elle prononce ces mots : *he is the man...* L'homme de quoi ? L'homme dont on ne dit rien, puisqu'il est de l'ordre de l'indicible, de l'équivoque, de l'indescriptible dans sa monstrueuse fusion avec la technique. L'humanité du général reste tout au long de l'histoire en suspens. Toute l'ambiguïté du cyborg est déjà en germe ici, entre fascination pour la technique et difficulté d'accepter l'hybridation de l'homme avec elle. Dès lors, la syntaxe hésite à propos de Smith, entre *it* et *he*, objet ou homme : « I now began very clearly to perceive that the object before me was nothing more nor less than my new acquaintance, Brevet Brigadier General John A. B. C. Smith »⁷⁴. Son humanité est ainsi toujours remise en question. Le narrateur trouvera cependant la réponse en allant rendre visite au général : « It was evident. It was a clear case. Brevet Brigadier General John A. B. C. Smith was the man—was *the man that was used up*. »⁷⁵ À la fois un homme épuisé, dont on a consommé entièrement les ressources, et un homme fait de *restes*, de morceaux (*bundles*) : la technique l'a rapiécé. La nouvelle de Poe propose ainsi un autre aspect de la figure du cyborg, différente de celle de Kline et Clyne, au travers duquel il n'est pas un homme amélioré, mais un homme dont les handicaps ont été comblés par la technologie : un homme réparé.

On trouve une représentation similaire d'un homme recomposé et sauvé par la technique dans une série très populaire des années 70 : *The Six Million Dollar Man*. En 1974, d'après le roman de Martin Caidin *Cyborg* (1972), Kenneth Johnson crée une série de quatre-vingt-dix-neuf épisodes de cinquante minutes et six téléfilms. Cet exemple appartient à une période où le terme de cyborg avait été employé et les théories cybernétiques étaient déjà connues. Ancien astronaute (la conquête spatiale étant le *locus amoenus* du cyborg), Steve Austin est au cœur d'un grave accident de fusée qui le laisse pour mort. Celui-ci se voit alors non seulement ramené à la vie par la technologie, mais à

⁷³ *Ibid.*, p. 408.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 412.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 412.

l'instar des idéaux énoncés par Kline et Clyne, amélioré. La cyborgisation du héros est condensée dans le générique de chaque épisode⁷⁶:

Steve Austin, Astronaut, a man barely alive, gentlemen, we can rebuild him, we have the technology, we have the capability to make the world's first bionic man. Steve Austin will be that man. Better than he was before. Better, stronger, faster.⁷⁷

Si l'entourage du général Smith dans *The Man That Was Used Up* répète : *He is the man....* : Steve Austin, comprend-on d'emblée, *will be that man*, comme un écho à peine déformé de la nouvelle de Poe.

Le médical et le technologique sont représentés à l'écran, où l'on voit à la fois des médecins en blouse blanche et des ordinateurs. La technologie vient en renfort de la médecine afin de produire cet homme augmenté qu'est Steve Austin. Au bloc opératoire, un bras mécanique est confié à un chirurgien, puis ce sont deux jambes bioniques : quelques secondes plus tard, Steve Austin fait de l'exercice sur un tapis roulant. On le voit ensuite courir à travers ce qui semble être un écran de contrôle, puis disparaître du cadre. Sa rapidité est devenue phénoménale (elle est indiquée à l'écran, paradoxalement, par un ralenti !). À travers cet homme amélioré, c'est l'image médicale du cyborg qui est popularisée. La technique permet non seulement de sauver des vies mais aussi d'améliorer le corps. En 1982, dix ans après le début de la série, le premier cœur artificiel est implanté par le Dr Robert Jarvik. Cet événement constitue également un des moments clés pour la construction d'un imaginaire du cyborg. La dégénérescence de cet organe symboliquement important n'est dès lors plus une fatalité. Il peut être remplacé, ses défauts peuvent être palliés. Qu'il serve à combler les défaillances humaines ou qu'il permette à l'homme de s'améliorer pour pouvoir conquérir l'espace, le cyborg reste un objet hybride, le lieu d'une réflexion sur les enjeux de la relation entre l'homme et la machine.

The image of the cyborg has historically recurred at moments of radical social and cultural change. From bestial monstrosities, to unlikely montage of body and machine parts, to electronic implants, imaginary representations of cyborgs take over when traditional bodies fail. In other words, when the current ontological model of human being does not fit a new paradigm, a hybrid model of existence is required to encompass a new, complex and contradictory lived experience. The cyborg body thus becomes the historical record of changes in human perception. One such change may be reflected in the implied redefinition of the space the cyborg body inhabits.⁷⁸

⁷⁶ Pour accéder au générique de la série, voir la page –*The six Million Dollar Man*–

⁷⁷ Retranscription de la voix-off du générique.

⁷⁸ González, Jennifer. "Envisioning Cyborg Bodies : Notes From Current Research". *Op. cit.*, p. 270.

2. Ambiguïté du cyborg : « ces choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières »

De la fascination à la peur, l'étrange relation de la société occidentale au cyborg révèle l'importance des machines, en tant que signes, pour la compréhension de la culture contemporaine : « The cyborg is a cipher –an enigmatic figure that is human but is not human, that is a machine but is not a machine. »⁷⁹ Le cyborg est une figure mouvante de notre anxiété face aux technologies. Il appartient à un entre-deux, il n'est jamais véritablement ce que l'on croit : un homme qui s'avère être une machine ou une machine qui s'avère être un homme. Le personnage du Général Smith de Poe à beau être *remarquable*, le narrateur ne *remarque* que tardivement qu'il s'agit d'un être mécaniquement reconstitué. C'est que le cyborg procède d'une forme d'inquiétante étrangeté (*Unheimliche*), telle que la décrit Sigmund Freud, à la suite de Ernst Jentsch.

E. Jentsch a mis en avant, comme étant un cas d'inquiétante étrangeté par excellence « celui où l'on doute qu'un être en apparence animé ne soit vivant, et, inversement, qu'un objet sans vie ne soit en quelque sorte animé », et il en appelle à l'impression que produisent les figures de cire, les poupées savantes et les automates.⁸⁰

Il est révélateur que l'exemple utilisé par le psychanalyste pour expliquer son concept soit le conte d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *L'homme au sable* (1817), et la méprise du personnage central Nathanaël tombant amoureux d'Olimpia, qui se révèle être une automate⁸¹. La confusion du jeune étudiant exprime la peur de l'invasion de l'humain par les machines. Dans l'inquiétante étrangeté, quelque chose de familier apparaît comme autre, nouveau, car l'esprit, l'inconscient, a choisi de refouler cet objet familier : « l'inquiétante étrangeté sera cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. »⁸² Dans l'hybridation entre l'homme et la machine, le plus souvent c'est l'impossibilité, voire la difficulté de distinguer les deux pôles qui s'avère anxiogène ; c'est la possibilité de se méprendre et de ne pas voir, qui déclenche fascination et peur. Dans l'œuvre d'Hoffmann, la vue et particulièrement les yeux représentent un enjeu central. Les yeux, ce sont ceux que Nathanaël a peur de perdre s'il ne dort pas, ceux que l'homme au sable vient chercher et que Coppélius veut extirper de la tête de l'enfant, ceux que l'opticien Coppola a fabriqués, ceux qui gisent ensanglantés

⁷⁹ Grenville, Bruce. *The Uncanny : Experiments in Cyborg Culture*. Vancouver : Arsenal Pulp Press, 2002, p.9.

⁸⁰ Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche). » *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. Edouard Marty et Marie Bonaparte. Paris : Gallimard, 1971, p. 175.

⁸¹ Pour lire le passage du texte d'Hoffmann incriminant le trouble provoqué par la nature d'Olimpia, voir la page –*L'homme au sable*–

⁸² Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche). » *Op. cit.*, p. 188.

sur le sol près de l'automate et qui seront jetés à la figure de l'étudiant terrifié. Le cyborg à l'image d'Olimpia, appartient à ce domaine de l'inquiétante étrangeté, non parce qu'il est nouveau, mais parce qu'il est trop familier, parce qu'il représente l'immémoriale relation de l'homme avec la technique.

Le cyborg bénéficie rarement d'une aura positive dans la culture populaire contemporaine. La grande majorité de ses représentations restent dans la droite ligne de la dystopie cyberpunk. Le désir de pouvoir qui accompagne le développement des nouvelles technologies est une question centrale, le cyborg fictionnel devient alors le lieu d'un combat (caricatural) entre le bien et le mal, sous-entendu et respectivement : l'homme et la machine. Ambassadeur du Mal s'il en est, Darth Vader dans *Star Wars* de George Lucas symbolise la problématique du corps du cyborg. Cette carapace machinique cache un homme mourant et non-autonome. Le syllogisme est simple et simpliste. Sans support technologique, Darth Vader serait mort. Si Darth Vader meurt, le mal s'éteint avec lui. Donc, s'il n'y'avait pas la technologie il n'y aurait pas de Mal sur nos planètes : C.Q.F.D. Dans la galaxie de *Star Wars*, la technologie est à la base de la corruption, non seulement du monde mais aussi de l'individu. Suite au duel avec Obi-Wan Kenobi, le corps d'Anakin Skywalker est entièrement calciné, il perd sa main et ses deux jambes et doit les remplacer par des prothèses. C'est donc quand il perd la jouissance de son intégrité corporelle, qu'Anakin bascule enfin complètement du côté obscur de la force. En devenant cyborg, en pactisant avec la technologie, il ne perd rien de moins que son humanité. Ceci est explicite à la fin de l'épisode III, *Revenge of the Sith*⁸³ (2005).

La même vision dystopique se retrouve dans *RoboCop* de Paul Verhoeven (1987), à qui l'on attribue plus couramment qu'à Darth Vader l'étiquette de cyborg. Pour éradiquer le crime dans la ville corrompue de Detroit et réaliser la cité idéale qu'est Delta City, l'OCP, conglomérat militaro-industriel et commercial, a besoin d'une force d'intervention puissante et efficace : RoboCop. Celui-ci est créé après le fiasco d'un premier robot-policier qui tua le cobaye lors de sa présentation : l'ED 209, machine idiote et assassine. RoboCop est un cyborg construit à partir du corps de l'officier Alex Murphy, abattu dans l'exercice de ses fonctions. L'homme voit sa mémoire purgée de tous ses souvenirs. Il est *réincarné* dans un corps cybernétique de métal et envoyé vider une fois pour toutes les rues de Detroit de ses criminels. Dans les premiers temps de sa cyborgisation, RoboCop a perdu son identité, il ne se souvient ni de son nom ni de sa vie passée. Il n'est plus considéré

⁸³ Pour voir l'extrait étudié se rendre sur la page –Darth Vader–

comme un homme. De manière éloquente, il est présenté par l'OCP comme un *produit* ; et un policier de préciser à son sujet : « He is not a guy, he is a machine ». Tout d'abord efficace, voire expéditif, RoboCop est, après un certain temps, en proie à des doutes ; il fait des cauchemars. Oubliant les directives de l'OCP, il part à la recherche de son passé et veut sa revanche sur les hommes qui l'ont tués...

Dans la scène de conversion du corps de Murphy en RoboCop, on passe du domaine médical (organique) au domaine technologique⁸⁴. Tout est filmé en caméra subjective et le spectateur partage la transformation du champ visuel du cyborg : d'une vision normale à une vision envahie par des lignes horizontales. Déclaré mort, Murphy est ressuscité en machine : Christ moderne sacrifié par ces judas de l'OCP sur l'hôtel du capitalisme et de la technologie⁸⁵. Seule relique de son humanité : son visage dont on ne perçoit au début que la bouche et le menton, mais qui se découvre au fur et à mesure qu'il retrouve ses souvenirs. Un casque couvre ainsi quasi-intégralement son visage, flanqué de deux grosses vis, à l'image d'une autre créature artificielle, un autre monstre : celui du docteur Frankenstein. Le visage de RoboCop apparaît en même temps que sa conscience et sa libre volonté émergent, marques de son humanité. Encore une fois, l'enjeu est de l'ordre du visible. RoboCop est d'abord une armure de métal dont l'humanité cachée surgit en même temps que son visage, à mesure que ses souvenirs sont retrouvés. Dans le combat final contre le terroriste, il est à visage découvert, sa voix a perdu son accent mécanique. Il retrouvera même ultimement un prénom. À la fin du film, un homme le lui demande. RoboCop répond, dans un sourire et de manière laconique : « Murphy ». Avant, RoboCop ne pouvait avoir de nom, puisque le cyborg est de l'ordre de l'innommable ; il ne pouvait avoir de visage, puisque le cyborg est de l'ordre de l'inhumain. À cet égard, il est important de noter que la première fois que le spectateur voit objectivement RoboCop (auparavant tout se passe en caméra subjective), c'est dans le cadre d'un petit écran, de manière furtive, alors qu'il est présenté aux membres de la firme (min 28-29).

⁸⁴ Pour voir cette scène se rendre sur la page –RoboCop–

⁸⁵ Paul Verhoeven fait lui-même la comparaison de son héros avec Jésus, que ce soit au travers de la longue agonie de Murphy avant sa mort, de sa résurrection ou encore de son impact dans la mémoire collective. Le réalisateur fait passer le personnage pour un martyr. Notons que dans la scène finale RoboCop marche sur l'eau.



Figure 3: capture d'écran de *RoboCop* de Paul Verhoeven, 1987.

3. « That which cannot otherwise be represented »

RoboCop est un produit à la fois médiatisé et médiatique. À défaut d'identité humaine, réelle, le cyborg serait de l'ordre du médiatique. La mise en abyme écranique appuie la définition fictionnelle du cyborg, son appartenance au monde de la représentation. Il est avant toute chose une construction imaginaire et un discours sur la relation de l'homme à la technologie. Ollivier Dyens, dans *Chair et métal : évolution de l'homme : la technologie prend le relais*, fait un constat similaire à propos de toutes créatures hybrides :

Je pense que ces créatures jouent le même rôle que les virus biologiques : permettre à l'évolution (ici cognitive) de faire des sauts en introduisant dans l'environnement (notre imaginaire) de nouvelles mutations. Les créatures de notre imaginaire sont des morceaux d'informations idéologiques flottant dans l'espace et permettant à l'évolution cognitive d'emprunter des raccourcis.⁸⁶

L'hybride, le monstre, le cyborg permettent d'imaginer, et finalement de dire ce qu'il est encore parfois difficile d'exprimer, à savoir la relation ambiguë faite de désir et de frayeur de l'homme envers la technologie.

I do not see the cyborg body as primarily a surface of simulacrum which signifies only himself; rather the cyborg is like a symptom –it represents that which cannot otherwise be represented.⁸⁷

⁸⁶ Dyens, Ollivier. *Chair et métal : évolution de l'homme : la technologie prend le relais*. Montréal : Vlb Ed. ; 2000, p. 132.

⁸⁷ González, Jennifer. "Envisioning Cyborg Bodies : Notes From Current Research". *Op. cit.*, p. 268.

Mais, représenter le cyborg, c'est déjà faire un premier pas vers la reconnaissance de cette nouvelle économie sociale et culturelle face à la technologie. Le cyborg, par sa corporéité hybride, pose la question de l'ontologie humaine.

Le cyborg est un concept essentiel de la technoculture, en ce qu'il suggère une représentation particulière du corps-culture. L'idée que représente le cyborg n'est pas simplement celle de l'amalgame ou de l'enchevêtrement, mais aussi celle d'une mutation fondamentale et surtout définitive de notre échelle de réalité.⁸⁸

Les figures de cyborg sont donc fondamentales pour notre compréhension de la cyberculture. Elles sont des acteurs dynamiques de notre appréhension du monde contemporain et nous rendent familières les réflexions sur l'hybridité et l'évolution de l'homme face aux technologies. Elles permettent de réconcilier deux pôles que la philosophie avait de tout temps séparés : la nature et la Technè, le corps et la technique. C'est que, comme l'écrit Bertrand Gervais dans *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire T. 1* :

La figure n'est jamais autre chose que cette construction imaginaire, plus ou moins motivée, qui surgit au contact des choses et des signes, et qui permet la coalescence de pensées par ailleurs divergentes.⁸⁹

B. Du corps du cyborg à la cyborganisation de notre corpus

1. Le corps imparfait

Le cyborg correspond à une rupture symbolique importante de l'opposition entre l'homme et la machine puisqu'il fait se mêler de manière inextricable les deux pôles de cette dialectique. Cet être hybride, constitué de chair et de métal, correspond à la fusion du spirituel dans la technologie, de l'humain dans la machine. La mythologie du cyborg commence avec l'imagination de membres artificiels, des prothèses qui permettent d'améliorer les performances de l'homme, de compenser les faiblesses de son corps. À l'origine de la conception du cyborg, on retrouve l'idée platonicienne du corps humain conçu comme une prison.

Socrate- (...) Tant que nous aurons notre corps et que notre âme sera embourbée dans cette corruption, jamais nous ne posséderons l'objet de nos désirs, c'est-à-dire la vérité. Car le corps nous oppose mille obstacles par la nécessité où nous sommes de l'entretenir, et avec cela les maladies qui surviennent troublent nos recherches. D'ailleurs, il nous remplit d'amours, de désirs, de craintes, de mille imaginations et de toutes sortes de sottises, de

⁸⁸ Dyens, Olivier. *Chair et métal. Op. cit.*, p. 137.

⁸⁹ Gervais, Bertrand. *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire T. 1. Op. cit.*, p. 18.

manière qu'il n'y a rien de plus vrai que ce qu'on dit ordinairement : que le corps ne nous mène jamais à la sagesse.⁹⁰

Cette enveloppe charnelle, d'une fragilité quasiment absurde, leste le développement de l'esprit humain. Et puisqu'il est difficile de s'en débarrasser, autant chercher à pallier ses défaillances et augmenter ses capacités grâce à la science. C'est du moins l'alternative que propose la littérature cyberpunk, dont les personnages sont dotés de prothèses, sont branchés à des machines ou voient leurs capacités physiques augmentées grâce à des drogues⁹¹.

Cyborg technologies can be restorative, in that they restore lost functions and replace lost organs and limbs; they can be normalizing, in that they restore some creature to indistinguishable normality; they can be ambiguously reconfiguring, creating posthuman creatures equal to but different from humans, like what one is now when interacting with other creatures in cyberspace or, in the future, the type of modifications proto-humans will undergo to live in space or under the sea having given up the comforts of terrestrial existence; and they can be enhancing, the aim of most military and industrial research, and what those with cyborg envy or even cyborg-philia fantasize.⁹²

Le vouloir devenir cyborg correspond à une forme de quête d'immortalité. Grâce aux avancées de la science, l'homme peut augmenter son espérance de vie et *finalement* entrer dans la post-humanité. L'idéologie posthumaniste et transhumaniste⁹³ promet à l'homme une vie future augmentée et améliorée par la technologie. La machine n'est plus une copie, un modèle ou un substitut de l'organisme humain (comme dans les automates de Vaucanson), mais un moyen de le perfectionner. Aujourd'hui, le cyborg n'est plus une fiction ou une utopie. Les nanotechnologies, la biotechnologie et l'intelligence artificielle en ont fait une réalité : du simple pacemaker aux membres artificiels. Il s'agit pour les post-humanistes de considérer le corps organique comme une ébauche imparfaite qu'il est donc légitime de vouloir compléter, recréer. Désormais, pour évoluer, l'homme ne compte plus seulement sur les lois de la nature mais également sur la science et la technique.

L'artiste contemporain Stelarc est un des chantres de ce transhumanisme. Il est connu pour avoir greffé sur son corps des modules lors de performances pour le moins impressionnantes. Il a fait de son corps un champ d'expérimentations radicales, repoussant les limites de l'éthique et de la morale et offrant à la vue du spectateur un corps malmené : percé, suspendu, robotisé, virtualisé. « Depuis toujours notre technologie a servi à nous

⁹⁰ Platon. *Platon : œuvres complètes. Tome III*. Paris: Garnier frères, 1958, p. 123-126.

⁹¹ *Neuromancer* de William Gibson contient chacun de ces cas de figure.

⁹² Hables Gray, Chris ; Mentor, Steven et Figueroa-Sarriera, Heidi J. "Cyborgology : Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms". *Op. cit.*, p. 3.

⁹³ Un transhumain étant ici considéré comme une personne en phase de devenir posthumaine.

prolonger. Je n'ai jamais considéré le corps comme purement biologique »⁹⁴, dit-il. Pour Stelarc, le corps est obsolète⁹⁵. À travers ses suspensions, qu'il pratique de 1976 aux années 80, il opère une véritable négation du corps : l'artiste se faisait transpercer par des crochets de boucher et suspendre dans un espace d'exposition. Dans *Sitting / Swaying : Event for Rock Suspension* (1980), il flottait dans une galerie de Tokyo, contrebalancé par une couronne de pierre oscillant autour de lui. Ces expériences corporelles l'amènent à une recherche de plus en plus liée aux technologies. De 1976 à 1981, il développe le projet d'un troisième bras robotisé, avec lequel il réalisera des performances entre 1981 et 1994. Cette troisième main, attachée à une manche, est portée par le bras droit. Elle a été fabriquée sur mesure au Japon. Des électrodes reliées aux muscles de l'abdomen et des jambes de l'artiste, activent le système de pince, de grippe ainsi que la rotation du poignet. Dotée d'une capacité de mouvements indépendante, cette main possède une dextérité suffisante pour écrire. De plus, elle possède un système de rétroaction tactile qui donne un sens rudimentaire du toucher en stimulant les électrodes fixées au bras de l'artiste. Le corps est pour Stelarc une structure que l'on peut manipuler, sculpter. Il pousse la vision mécaniste de Descartes à l'extrême. Et selon lui, ce n'est qu'en modifiant l'architecture du corps qu'il deviendra possible à l'homme de réajuster sa conscience du monde. L'humain devient cyborg:

The body is an evolutionary architecture that operates and becomes aware in the world. To alter its architecture is to adjust its awareness. The body has always been a prosthetic body, one augmented by its instruments and machines. There has always been a danger of the body behaving involuntarily and of being conditioned automatically. A Zombie is a body that performs involuntarily, that does not have a mind of its own. A Cyborg is a human-machine system. There has always been a fear of the involuntary and the automated. Of the Zombie and the Cyborg. But we fear what we have always been and what we have already become.⁹⁶

Pour illustrer son propos, Stelarc s'est fait implanter une oreille sur l'avant-bras gauche, fruit d'une intervention chirurgicale complexe. Celle-ci est dotée d'un transmetteur Bluetooth permettant aux internautes de s'y connecter afin de partager ce que cet *organe public* entend...

⁹⁴ Stelarc. « Le corps amplifié de Stelarc. » Entretien de Marie Lechner. *Écrans*, 10 décembre 2007. <http://www.ecrans.fr/Le-corps-amplifie-de-Stelarc,2308.html>. Consulté le 14 juin 2011.

⁹⁵ Pour voir des extraits vidéo des performances de Stelarc se rendre sur la page –Stelarc–

⁹⁶ Stelarc. "From Zombie To Cyborg Bodies- Extra Ear, Exoskeleton and Avatars." *NeMe*, 11 juillet 2005. <http://www.neme.org/250/from-zombie-to-cyborg>. Consulté le 14 juin 2011.



Figure 4: L'oreille de Stelarc. Photographie de Murdo Macleod, source *The Guardian*, 14 avril 2009, <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/apr/14/performance-artist-ear-impant>, consulté le 20 juillet 2012.

2. Nous sommes tous des cyborgs (Donna Haraway)

Stelarc, en se transformant en cyborg, sort la figure du monde fictionnel qui était jusque-là le sien. Ses performances de *Bodyart* appartiennent toujours au monde de la représentation, mais chez l'artiste elles prennent une dimension physique et biologique des plus réelles : la douleur pour les suspensions, l'intervention chirurgicale par des spécialistes pour la troisième oreille (suivie de l'infection que la pose du micro a provoquée et qui a nécessité une hospitalisation de l'artiste pendant une semaine). Certes, la démarche de Stelarc est extrême, elle démontre cependant une vérité : les cyborgs sont parmi nous. Ainsi, Stelarc se place dans la droite ligne des réflexions de Donna Haraway qui, dans son « Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 80's »⁹⁷, emploie le cyborg comme une figure rhétorique centrale : « A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. »⁹⁸ C'est aussi ce qui a été démontré jusque-là. Selon l'historienne, la figure procède d'une logique polyvalente, puisqu'elle véhicule les aspirations collectives, rassemble les espoirs et les interrogations. Dans son texte culte, Haraway donne au cyborg une dimension historique, politique et sociale que les cyborgs de fiction abordés jusque là ne portaient qu'en germe. La définition du cyborg, selon Haraway, est moins la description d'un corps hybridé avec la machine que celle d'un mode de relation avec la technologie. Comme le remarque Patrice Flichy :

⁹⁷ Le « Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 80's » se trouve sur la page –Donna Haraway–

⁹⁸ Haraway, Donna. «Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 80's.» *Simians, Cyborgs, and Women : The Reinvention of Nature*. New York : Routledge, 1991, p. 149.

Chapitre I. Pour une littérature cyborg

Il ne s'agit pas en effet de créer un être semi- ou complètement artificiel, mais de prendre conscience que les rapports entre les humains et les techniques sont tellement étroits qu'il n'est plus possible de dire où l'homme s'arrête et où commence la technique.⁹⁹

Aujourd'hui, la notion de cyborg ne se limite plus seulement à la caractérisation d'un homme physiquement augmenté par la technologie, elle est désormais moins invasive que cela tout en étant plus envahissante :

The cyborg is the interface of the organic with the technological; the technicizing of the human *and* the humanizing of technology, i.e. the body as both the hardware *of* machines and software *for* machines... The cyborg is partly the product of surgical implantation, where the machine and/or the simulations it generates (as in cosmetic surgery) penetrate the surface of the body. The cyborg is also the product of the daily interaction of perception/cognition with the screen, where the body melts into the electronic images that it receives, reflects and transmits.¹⁰⁰

Pousser cette réflexion à son terme implique que nous soyons tous, en tant qu'usagers des médias, des cyborgs en devenir. La relation avec la machine crée donc le cyborg, point de convergence entre la réalité et l'imaginaire. La métaphore du cyborg sert moins à démontrer l'ambiguïté des relations homme-machine dans notre société qu'à proposer un moyen pour l'homme de se définir comme agent au sein du nouvel ordre technologique. Définir notre humanité à l'heure des nouvelles technologies implique de briser les modèles identitaires traditionnels. C'est pourquoi, dans un acte radical d'interprétation, Haraway a recours à ce qu'elle appelle des *créatures frontalières* (*boundary creatures*), à l'ordre desquelles appartiennent, entre autres, les cyborgs et les femmes.

The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian, and completely without innocence.¹⁰¹

À l'instar de Michel Foucault, Haraway considère que le corps est un objet de pouvoir socialement construit et qui doit donc être analysé en tant que tel. Le corps n'appartient plus à l'ordre de la nature. Toutes les dichotomies stéréotypées : corps/machine, nature/culture, n'ont plus lieu d'être. Le manifeste cyborg de Donna Haraway appelle à la libération de toutes les oppositions (*mind/body, culture/nature, male/female, civilized/primitive, reality/appearance, whole/part, agent/resource, maker/made, active/passive, right/wrong, truth/illusion, total/partial, God/man*) et de toute hiérarchie, principalement celle des sexes. La transgression des frontières est au cœur de sa réflexion. Les cyborgs rendent toutes délimitations confuses, laissant la place à une subjectivité

⁹⁹ Flichy, Patrice. *L'imaginaire d'Internet. Op. cit.*, p. 191.

¹⁰⁰ Fitzpatrick, Tony. "Social Policy for Cyborgs." *Body & Society* 5, 1999, p. 97.

¹⁰¹ Haraway, Donna. "Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 80's". *Op. cit.*, p. 151.

multiple et sans frontière. Ils tentent, par leurs aspects subversifs, d'apporter une forme de plaisir (« *pleasure in the confusion of boundaries* »). La mythologie du cyborg, décrite par Haraway, fait l'objet d'un discours progressiste et positif, remarque Régine Robin, dans « Le texte cyborg » :

Le cyborg est un « entre-deux » qui relève à la fois de la nature, de l'espèce humaine et du construit, de l'artificiel, de la prothèse ou de la machine intelligente. Chez Haraway, elle n'a pas de sexe, ou tous les sexes, elle se reproduit toute seule. Elle n'a pas d'origine. On voit à l'œuvre, dans le cyborg, tous les fantasmes du recul des limites, des frontières, surtout celles qui nous définissent en tant qu'humain : matière organique périssable, sexualité, reproduction sexuelle, rapport à l'altérité.¹⁰²

Le cyborg est aussi un moyen d'échapper à l'oppression patriarcale et à son discours normatif sur le corps et la nature. C'est une figure positive, symbole de progrès. La peur et l'anxiété envers les nouvelles technologies ont été complètement évacuées par la reconnaissance du fait que la médecine contemporaine, les télécommunications, les biotechnologies, les machines avec lesquelles nous travaillons, nous ont déjà transformés en cyborg. Haraway insiste sur le bien fondé de l'hybridité dans tous les domaines de la société. Si nous sommes des cyborgs, c'est l'ontologie humaine même qui est à redéfinir.

By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation¹⁰³

Constituer le cyborg comme nouvelle ontologie, pour provocant que cela ait été, semble aujourd'hui tout à fait pertinent. La métaphore du cyborg ne constitue pas pour Haraway une théorie totalisante, mais plutôt une expérience : celle d'un objet transgressif.

There is no drive in cyborgs to produce total theory, but there is an intimate experience of boundaries, their construction and deconstruction. There is a myth system waiting to become a political language to ground one way of looking at science and technology and challenging the informatics of domination-- in order to act potently.¹⁰⁴

3. Cyborganiser le texte littéraire (Katherine N. Hayles)

Toute interaction de l'homme avec la technologie produit un effet de *cyborganization*, un terme employé par Katherine N. Hayles : « Transforming human subject into hybrid entities that cannot be thought without the digital inscription apparatus

¹⁰² Robin, Régine. « Le texte cyborg. » *Études françaises* 36.2, 2000, p. 12.

¹⁰³ Haraway, Donna. "Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 80's". *Op. cit.*, p. 150.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 181.

that produces them. »¹⁰⁵ Les œuvres de notre corpus peuvent être considérées de la même manière, tant elles ne peuvent être étudiées hors de la culture technologique et médiatique dans laquelle elles s'inscrivent. Ces œuvres sont des cyborgs, métaphoriquement comme matériellement, par l'hybridation dont elles procèdent et par la cyberculture à laquelle elles appartiennent. L'intérêt de la théorie du cyborg de Hayles réside dans l'importance qui y est redonnée à la matérialité. On parle souvent de dématérialisation au sujet des nouvelles technologies, particulièrement dès lors qu'il est question de numérisation ou du virtuel. Or, il s'agit moins d'une dématérialisation que d'une nouvelle matérialité.

The contemporary pressure toward dematerialization, understood as an epistemic shift toward pattern/randomness and away from presence/absence, affects human and textual bodies on two level at once, as a change in the body (the material substrate) and as a change in the message (the codes of representation).¹⁰⁶

Ce que Hayles décrit dans *How We Became Posthuman* (1999), c'est une nouvelle matérialité, un nouveau mode d'incarnation du moi. Quand l'homme se connecte grâce aux ordinateurs ou aux téléphones portables, il autorise que son être soit distribué (*distributed self*). Nous assistons à une nouvelle corporéité et non à une désincarnation : à une corporéité distribuée.

Katherine N. Hayles développe le concept de cyborg au sein de sa réflexion sur le posthumain : l'être humain et l'intelligence artificielle sont interconnectés et interdépendants. Leurs relations sont dynamiques, sans cesse en mutation. La condition posthumaine peut être perçue comme un système, le point de rencontre de l'humain, de la nature et de l'artificiel : chacun des éléments étant mis sur un pied d'égalité. Dans la première partie de son essai, Hayles déconstruit les effets sociopolitiques de la logique cartésienne à l'égard de l'être humain :

In retrospect, we can see the view that the text is an immaterial verbal construction as an ideology that inflicts the Cartesian split between mind and body upon the textual corpus, separating into two fictional entities what is in actuality a dynamically interacting whole. Rooted in the Cartesian tradition, this ideology also betrays a class and economic division between the work of creation –the privileged activity of the author as an inspired genius– and the work of producing the book as a physical artifact, an activity relegated to publishers and booksellers.¹⁰⁷

Elle dénonce surtout le posthumanisme tel qu'il a pu être défini par les théories cybernétiques. Hayles s'interroge sur les raisons qui ont poussé les chercheurs à considérer

¹⁰⁵ Hayles, Katherine N. *Writing Machines*. Cambridge (Mass.) ; Londres : MIT Press, 2002, p. 49.

¹⁰⁶ Hayles, Katherine N. *How We Became Posthuman : Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago ; Londres : the University of Chicago Press, 1999, p. 29.

¹⁰⁷ Hayles, Katherine N. "Print Is Flat, Code Is Deep : The Importance of Media-Specific Analysis." *Poetics Today* 25.1, 2004, p. 86.

que l'information était dématérialisée. Par exemple, Norbert Wiener et Claude Shannon ont désincarné l'information en la séparant de son média de transmission et en considérant l'humain comme une machine à produire de l'information similaire à d'autres machines. Ou encore, Hans Moravec a proposé une vision de l'identité humaine en termes de modèles (pattern) informationnels. Il voulait charger la conscience humaine dans un ordinateur. Ces théoriciens construisent une conception particulière de ce qu'est le posthumanisme :

What is posthuman ? (...) First the posthuman view privileges informational pattern over material instantiation, so that embodiment in a biological substrate is seen as an accident of history rather an inevitability of life. Second the posthuman view consider consciousness, regarded as the seat of human identity in the Western Tradition long before Descartes thought that he was a mind thinking (...). Third the posthuman view thinks of the body as the original prosthesis we all learn to manipulate, so that extending or replacing the body with other prostheses become a continuation of a process that began before we were born. Fourth, and most important, by these and other means, the posthuman view configures human being so that it can be seamlessly articulated with intelligent machines.¹⁰⁸

Au lieu du cauchemar de l'hybridation homme-machine véhiculé par la cybernétique, les chercheurs en Intelligence Artificielle, mais aussi les récits de science-fiction et de Cyberpunk, le posthumaniste de Hayles voit l'ouverture d'un champ de possibles. Hayles redonne sa place au corps. Selon elle, nous sommes déjà posthumains, il s'agit donc de définir quel genre de posthumains nous deviendrons.

If my nightmare is a culture inhabited by posthuman who regard their bodies as fashion accessories rather than the ground of being, my dream is a version of the posthuman that embraces the possibilities of information technologies without being seduced by fantasies of unlimited power and disembodied immortality, that recognizes and celebrates finitude as a condition of human being, and that understand life is embedded in a material world of great complexity, one on which we depend for our continued survival.¹⁰⁹

La technologie peut être employée à notre avantage. Le posthumanisme de Hayles ne propose pas la destruction de l'être humain (*The erasure of embodiment*¹¹⁰), mais plutôt un mode de progression que l'auteure s'empresse de distinguer de toute velléité de devenir immortel ou « surhumain ».

Haraway écrivait que les progrès de la microbiologie sont le signal que les définitions socioculturelles du corps doivent être reconsidérées et que des nouvelles stratégies d'incarnation, basées sur l'interaction entre l'homme et la machine, doivent être adoptées. Hayles répond à la même problématique en proposant deux schémas : le corps/incarnation (*the body/embodiment*) et l'inscription/incorporation. Le corps y est le produit

¹⁰⁸ Hayles, Katherine N. *How We Became Posthuman. Op. cit.*, p. 2-3.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

de diverses technologies socioculturelles, il est iconique et normalisé. Par opposition, l'incarnation définit une pratique de la corporéité, l'articulation de discours à un moment spécifique.

Embodiment differs from the concept of the body in that the body is always normative relative to some set of criteria. (...) In contrast to the body, embodiment is contextual, enmeshed within the specifics of place, time, physiology, and culture, which together compose enactment. (...). Whereas the body is an idealized form that gesture toward a platonic reality, embodiment is the specific instantiation generated from the noise of difference.¹¹¹

Le corps est une forme discursive quand l'incarnation est performative. Hayles détermine les manifestations du corps et de l'incarnation selon les technologies d'inscription ou d'incorporation. Les deux schémas agissent en interaction l'un avec l'autre. Les technologies d'inscription cherchent à corriger et moduler la performance ; les pratiques de l'incorporation, elles, permettent un régime de flexibilité : « Like the body, inscription is normalized and abstract, in the sense that it is usually considered as a system of signs operating independently of any particular manifestation. »¹¹² En opposition, se trouve l'incorporation : « (...) I mean by an incorporating practice an action that is encoded into bodily memory by repeated performance until it becomes habitual. »¹¹³ Ainsi, agiter la main pour saluer est une incorporation. Mais, si quelqu'un dessine un personnage qui lève la main pour dire bonjour, un signe est constitué, qui fonctionne hors de tout contexte, hors de son média, il s'agit d'une inscription. L'inscription transforme une pratique en signe. Hayles explique le problème de la transformation des systèmes de signification en termes de sophistication et de flexibilité des relations entre le signifié et le signifiant et d'érosion des frontières entre le texte, le non-textuel, et l'intertexte.

Pour Hayles, le texte doit toujours être incarné/matérialisé (*embodied*) pour exister. Ses recherches sont basées sur une analyse spécifiquement médiatique : MSA (Media Specific Analysis). La matérialité interagit de manière dynamique avec la linguistique, la rhétorique et les pratiques littéraires afin de produire ce que nous appelons couramment la littérature. Changer les aspects matériels d'une information, c'est modifier le contexte et les circonstances à travers lesquelles nous interagissons avec les mots, ce qui change inévitablement le sens même des mots. Le livre a longtemps été perçu comme un contenant neutre du texte :

¹¹¹ *Ibid.*, p. 196.

¹¹² *Ibid.*, p. 98.

¹¹³ *Ibid.*, p. 199.

The crucial move is to reconceptualize materiality as *the interplay between a text's physical characteristics and its signifying strategies*. This definition opens the possibility of considering texts as embodied entities while still maintaining a central focus on interpretation. In this view of materiality, it is not merely an inert collection of physical properties but a dynamic quality that *emerges* from the interplay between the text as a physical artifact, its conceptual content, and the interpretive activities of readers and writers. Materiality thus cannot be specified in advance; rather, it occupies a borderland –or better, performs as connective tissue– joining the physical and mental, the artifact and the user.¹¹⁴

C'est ce mode d'analyse que nous proposerons dans le cadre de notre recherche sur l'hybridation médiatique du texte littéraire. Comme le corps humain, le livre est un média de transmission et de conservation de l'information. L'essai d'Yvonne Johannot, cité en introduction, *Turner la page : livre, rites et symboles*¹¹⁵, relève l'anthropomorphisme rattaché au livre. Tête, dos, nerf, mais aussi corps de texte, la physionomie du livre est indéniablement rattachée au champ lexical du corps humain. Si la pensée, placée dans une perspective platonicienne, s'oppose au corps qui est alors dévalorisé, en donnant au livre le vocabulaire du corps, on assiste à un déplacement, à une réincarnation (*re-embodiment*) de la pensée. Hayles fait un même parallèle entre le corps et le livre :

(...) the human body is understood in molecular biology simultaneously as an expression of genetic information and a physical structure. Similarly, the literary corpus is at once a physical object and a space of representation, a body and a message.¹¹⁶

Elle propose aussi une alternative à la vision selon laquelle le cyberspace est dématérialisé, en le considérant comme un média, à l'image du livre où matérialité et information se rejoignent.

Il s'agit de démontrer que, quelle que soit la manière dont la figure du cyborg est employée, il est toujours question de corps et de matérialité.

The cyborg body is that which is already inhabited and through which the interface to a contemporary world is already made. Visual representation of cyborgs are thus not only utopian or dystopian prophecies, but are rather reflections of a contemporary state of being. The image of the cyborg body functions as a site of condensation and displacement. It contains on its surface and its fundamental structure the multiple fears and desires of a culture caught in the process of transformation.¹¹⁷

¹¹⁴ Hayles, Katherine N. "Print Is Flat, Code Is Deep : The Importance of Media-Specific Analysis." *Op. cit.*, p. 72.

¹¹⁵ Johannot, Yvonne. *Turner la page : livre, rites et symboles*. *Op. cit.*, p p. 184-191.

¹¹⁶ Hayles, Katherine N. *How We Became Posthuman*. *Op. cit.*, p. 29.

¹¹⁷ González, Jennifer. "Envisioning Cyborg Bodies : Notes From Current Research". *Op. cit.*, p. 267.

À l'image de ces corps hybrides, mi-organiques, mi-machiniques, les textes de notre corpus, se font cyborgs. Ils sont des objets littéraires à la croisée de plusieurs pratiques médiatiques. La métamorphose du savoir et de l'homme ne s'est sans doute pas produite, dans le cadre de la cyberculture, en des termes aussi révolutionnaires que certains théoriciens ont voulu le laisser croire, mais une mutation a quand même eu lieu. Si elle se joue au niveau de la culture en générale, c'est cependant son impact sur les modes de création littéraire que nous explorerons tout particulièrement.

In an essay exploring the occurrence of different forms of cyborg throughout history, Jennifer González (2000) suggests that hybrids appear when an ontological paradigm shift occurs: when our ways of categorizing the world can no longer hold, strange new beasts emerge to help us move forward. From this perspective, then, our current experiences and imaginings of the cyborg evidence just such a paradigm shift, and it is our job to ensure that the outcome is productive rather than destructive for all concerned –both human and non-human.¹¹⁸

À l'instar d'Arthuro Escobar et de sa « cyborg anthropology », ce sont les bases d'une « littérature cyborg » que nous voulons explorer. Le point de départ de notre recherche sera ainsi similaire à celui que le critique prend dans son article pour le *Cyberculture Reader*, « Welcome to Cyberia : Notes on the Anthropology of Cyberculture » :

The point of departure of this inquiry is the belief that any technology represents a cultural invention, in the sense that technologies bring forth a world; they emerge out of particular conditions and in turn help to create new social and cultural situations. (...) science and technology are a crucial arena for the creation of culture in today's world.¹¹⁹

Son anthropologie cyborg analyse avant tout la science et la technologie comme des phénomènes culturels, l'objectif étant d'étudier les frontières entre l'homme et la machine caractéristiques de la société des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Nous remplacerons l'homme, dans notre démarche, par la littérature. Les frontières entre la nature et la culture, le biologique et la machine sont sans cesse redessinées, notamment sous l'influence des théoriciens des sciences et des technologies. Escobar distingue trois domaines à l'origine desquels la société actuelle peut être comprise : le biologique (*the organic*), le technique (*the technical*), et le textuel (*the textual*) qui peut être assimilé plus largement au culturel¹²⁰ :

The boundaries between these three domains are quite permeable, producing always assemblage or mixture of machine, body and text: while nature, bodies and organisms certainly have an *organic* basis, they are increasingly produced in conjunction with *machines*, and this production is always mediated by scientific *narratives* ('discourses' of

¹¹⁸ "Cyberspace". *Cyberculture : The Key Concepts*. *Op. cit.*, p. 56.

¹¹⁹ Escobar, Arthuro. "Welcome to Cyberia : Notes on the Anthropology of Cyberculture". *Op. cit.*, p. 56.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 62.

biology, technology, and the like) and by culture in general. 'Cyberculture' must thus be understood as the overarching field of forces and meaning in which this complex production of life, labour and language takes place. For some, while cybercultural can be seen as the imposition of a new grid of control on the planet, it also represents new possibilities for potent articulations between humans, nature and machines.¹²¹

En raison de ce qu'elle produit en matière *d'assemblage* et de *mixture* entre la machine, le corps et le texte, notre culture sera qualifiée d'hybride et nommée *Cyberculture*.

¹²¹ *Ibid.*

CHAPITRE II.

CYBORGANISATION DU TEXTE LITTÉRAIRE : METHODOLOGIE ET APPUIS THEORIQUES

Étudier des textes littéraires dans le contexte du développement des nouveaux médias, revient à inscrire la littérature dans la cyberculture. Les nouvelles formes médiatiques hybrides du texte littéraire qui sont au centre de notre thèse provoquent d'ailleurs les mêmes sentiments ambivalents que la cyberculture : elles sont perçues soit avec le plus grand enthousiasme soit comme une menace. Dans le cadre des théories contemporaines (celles de Hayles, de Haraway ou de Downes, par exemple), il ne fait aucun doute que la technologie affecte tous les domaines humains : physique, psychologique et social. La figure du cyborg cristallise cette intégration de la technique dans la réflexion sur l'homme et, par déplacement métaphorique, dans la réflexion sur le texte littéraire. Le cyborg sert à lire et à analyser, sous l'angle de leur matérialité, les œuvres du corpus, désignées comme hybrides. Il s'agit de trouver des moyens, des critères et un vocabulaire pour décrire ces œuvres, ainsi que pour dégager leurs spécificités esthétiques et poétiques. Il est nécessaire de concevoir des outils d'analyse eux-mêmes hybrides pour étudier ces objets complexes et ambigus. L'objectif est de décrire ces formes, d'analyser leurs modes de fonctionnement et les mutations littéraires dont elles procèdent.

I. Décrire et analyser l'hybridation médiatique du texte littéraire

A. Du corpus à la typologie

Pour construire notre corpus, nous avons effectué une recherche la plus exhaustive possible. D'abord, notre attention s'est portée sur les œuvres littéraires imprimées qui entretiennent un rapport avec les nouveaux médias, quels qu'ils soient. Mais, eu égard aux analyses effectuées sur les « nouveaux médias », notre intérêt s'est rapidement recentré sur l'hypermédia. Une centaine d'ouvrages ont été recensés (Cf. Annexe). Ce travail, débuté en 2007, doit délimiter la temporalité dans laquelle il s'inscrit. La plus ancienne œuvre citée procédant d'une hybridation médiatique du texte littéraire est celle de Paul Brafford, qui propose en 1975 la première adaptation informatique d'un texte imprimé : *Cent mille*

milliards de poèmes de Raymond Queneau. L'exposition de l'œuvre de Brafford à Bruxelles pour *Europalia* est notre première borne temporelle. Il est ensuite difficile d'arrêter le corpus à une date précise, puisque s'intéresser au domaine contemporain implique de rester attentif aux nouvelles œuvres qui paraissent chaque semaine et qui peuvent venir enrichir notre corpus ou le remettre en question, en proposant des rapports à la technologie qui n'avaient pas encore été représentés. Mais, parce qu'il faut bien donner des limites à cette recherche et afin d'exprimer la contingence de cette borne temporelle, nous proposons d'arrêter notre corpus au 13 mai 2012, date à laquelle la rédaction des études du corpus s'est achevée.

Les frontières nationales et géographiques de notre corpus sont volontairement floues. Les œuvres retenues appartiennent à la cyberculture, peut-être le sixième continent : résolument transnational, voire a-national, et sans frontières. Il semble peu pertinent en effet de restreindre notre corpus par des critères nationaux. Seule notre compréhension de la langue utilisée, le circonscrit aux œuvres francophones et anglophones. Parce que nous avons réalisé cette thèse en cotutelle entre une université française (l'Université de Poitiers) et une université québécoise (l'Université du Québec à Montréal), ces deux domaines francophones sont spécialement représentés. Les États-Unis sont une influence majeure de la culture québécoise comme de la culture contemporaine française, surtout si on les observe par le prisme du Web, cela explique pourquoi les œuvres américaines sont aussi largement considérées. Le corpus est donc partagé entre Amérique du Nord et Europe francophone et anglophone, à l'image de ces cultures qui se contaminent. Cela ne nous empêchera pas, par moment et à titre d'exemple, d'effectuer quelques détours par d'autres littératures. En fait, américaines, françaises, belges, anglaises et québécoises, les œuvres de notre corpus appartiennent à une même aire culturelle. La contiguïté culturelle et le réseau d'influences qui se tissent entre ces différents lieux ne peuvent être niés. Dans la mesure où cette étude porte sur l'hypermédia, il est difficile d'inclure les pays francophones et anglophones qui ne possèdent pas le même niveau d'accès à la technologie et donc la même imprégnation du Web dans la culture : l'Afrique francophone et anglophone en particulier. Par ailleurs, l'étude de l'hybridation médiatique du texte littéraire gagnerait sûrement à être confrontée à d'autres modèles culturels, notamment à celui du Japon. Toutefois l'Empire du soleil levant possède des rapports à la technologie bien différents de

ceux que propose la culture occidentale à laquelle ce corpus appartient¹. Nous avons donc intentionnellement écarté cette littérature.

1. Présentation du corpus

Dans les livres trouvés au fil des recherches bibliographiques, des lectures théoriques et des rencontres avec les chercheurs, trois modes de relation du livre avec l'hypermédia émergent, dessinant une typologie des modes d'hybridation médiatique du texte littéraire (Cf. Annexe).

1. Tout d'abord, on retrouve des textes imprimés qui sont issus de sites Web.

Nous n'avons identifié que deux exemples d'œuvres hypermédiatiques adaptées en livre : *253* (1998) de Geoff Ryman (<http://www.ryman-novel.com/>) et *La malédiction du parasol* (2000) d'Anne-Cécile Brandenbourger (www.anacoluthie.be). Sinon l'édition d'hypermédia concerne avant tout les blogues. La blogosphère étant immense, nous avons fait le choix de circonscrire notre corpus à la sphère francophone, ce qui permet de nous inscrire dans un réseau relativement restreint et maîtrisable. Il existe, au Québec, une collection spécialisée dans l'édition de blogues : Hamac-carnets, diffusés par les Éditions du Septentrion. On retrouve dans leur catalogue, tous publiés en 2007 : *Les chroniques d'une mère indigne* de Caroline Allard (www.mereindigne.com), *Lucie le chien* de Sophie Bienvenu (www.zerotom.net), *Un taxi la nuit* de Pierre-Léon Lalonde (www.taxidenuit.blogspot.com). Lalonde et Allard ont eu droit à l'édition d'un deuxième tome de leurs blogues en 2009. Et, en 2010, s'est ajouté à cette liste le blogue de Daniel Rondeau *J'écris parce que je chante mal* (www.danielrondeau.com/). Les Éditions de la Bagnole publient en 2010, dans la lignée du succès de Caroline Allard, *Le journal irrévérencieux d'une mère normale* de Véronique Fortin (www.pepinesurunfil.com). En France, le premier blogue édité semble être celui de Max chez Robert Laffont en 2005, *Le blog de Max* (www.lejournaldemax.com/). Suivi en 2006, aux Éditions Privé, de *La chambre d'Albert Camus et autres nouvelles*, issu du blogue de William Réjault (ron.infirmier.free.fr/). En 2007, Bénédicte Desforges publie *Flic, chroniques de la police ordinaire* aux Éditions Michalon (www.police.etc.over-blog.net), puis Anna Sam en 2008, les *Tribulations d'une caissière* (www.samtribul.com/) chez Stock. En 2009, c'est au tour des Éditions Stéphane Million de s'intéresser au phénomène des blogues avec Alexandra Geyser et *Le cœur à genoux*, dont le site, intitulé *Slave to love*, n'est plus en ligne. En 2010, *Chroniques de vies ordinaires : carnets d'une assistante sociale* de Valérie Agha

¹ Pour en savoir plus sur les figures japonaises de cyborg, aller sur la page –Japon et cyborg–

paraît aux Éditions Fleuve Noir (www.assistantesociale.unblog.fr). Désormais, les maisons d'édition s'intéressent aux blogues en tant que vivier de nouveaux écrivains. Toutes ces publications sont les premières de leurs auteurs qui se sont fait connaître grâce au Web. Il existe cependant une autre catégorie de blogues édités, ceux d'écrivains (journalistes ou littéraires) déjà reconnus. Pour les journalistes, citons par exemple : Didier Jacob au *Nouvel Observateur*, qui fait paraître *La guerre littéraire* en 2008 (didier-jacob.blogs.nouvelobs.com/) et Josée Blanchette dont *Je ne suis plus une oie blanche. Pages de blogue* (2009) est extrait de son blogue pour *Châtelaine* (www.blogues.chatelaine.com/blanchette). Pierre Assouline édite aussi des extraits de son blogue sur le site du *Monde* (passouline.blog.lemonde.fr/), à la différence qu'il ne publie pas ses propres textes mais les commentaires laissés par les internautes. En ce qui concerne les écrivains reconnus, certains n'hésitent pas à se frotter au Web. Au Québec, c'est le cas de Claude Jasmin, aux Éditions Trois-Pistoles, avec *À cœur de jour* (2002), *Écrivain chassant aussi le bébé écureuil* (2003) et *La mort proche* (2004), dont les textes ont d'abord été publiés sur son blogue (www.claudejasmin.com). Christian Mistral publie *Vacuum* (2003) chez Trait d'union (christianmistral.com/vacuum.html) et Catherine Mavrikakis *L'éternité en accéléré* (2010) chez Héliotrope (catherinemavrikakis.com/). En France, c'est sans doute François Bon qui ouvre la marche du blogue d'écrivain avec *Tumulte*, débuté en Mai 2005 et paru en 2006 chez Fayard. Aujourd'hui, le site n'est plus en ligne. Le blogue d'écrivain le plus souvent cité est certainement celui d'Éric Chevillard *L'autofictif* (www.l-autofictif.over-blog.com), débuté en 2007 et qui donne lieu depuis 2009 à une publication par an chez L'arbre vengeur : *L'autofictif : Journal 2007-2008* (2009), *L'autofictif voit une loutre* (2010), *L'autofictif père et fils* (2011) et *L'autofictif prend un coach* (2012). Dans la même maison d'édition, on retrouve aussi Jean-Louis Bailly et ses *Nouvelles impassibles* (2009), extraites de son blogue (jlbailly.centerblog.net/).

2. Le second type est composé d'œuvres **imprimées qui sont couplées à un site Web ou à un CD-ROM**. Dans ce type de relation, aucun des médias ne précède l'autre : le livre et l'hypermédia fonctionnent ensemble de manière réciproque. Au Québec, en 2000, D. Kimm publie *La suite mongole* chez Planète rebelle, le livre est accompagné d'un CD-ROM et a fait l'objet d'un spectacle en 1999, ainsi que d'une installation en 2000. En 2002, Ollivier Dyens accompagne sa publication, *Le mur des planètes*, parue chez VLB, d'un CD-ROM intitulé *La cathédrale aveugle*. Chez Conundrum Press, en 2008 paraît

Words the Dog Knows de J.R. Carpenter, relié à l'œuvre hypermédiate *In Absentia* (collection.eliterature.org/2/works/carpenter_in_absentia/about.html). En France, Jean-Charles Massera accompagne son *Tunnel of mondialisation*, paru chez Verticales en 2001, d'un CD-ROM. Avant lui, Renaud Camus s'est assez tôt intéressé au Web. À la suite de la parution de *P.A.* chez P.O.L en 1997, il ouvre son site *Vaisseaux brûlés* (www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/), une extension du texte original. En 2000, il en extrait *Ne lisez pas ce livre*, puis en 2001, *Killalusimeno*, et enfin, en 2002, *Est-ce que tu me souviens ?*. Dans la même optique, des jeunes auteurs vont, à partir du début des années 2000, créer des œuvres basées sur des expériences qui se déploient simultanément sur différents médias. Ainsi, Chloé Delaume pour son roman *Corpus Simsi*, paru en 2003, produit des performances multimédiateques en public, écrit un blogue de son avatar de jeu vidéo *Sims* (www.chloedelaume.net) et publie des articles de journaux. En 2009, *Dans ma maison sous terre* est accompagné de morceaux de musique téléchargeables sur le site de l'auteure. Éric Sadin distribue le projet *Tokyo* dans un livre édité chez P.O.L. en 2005 et un site Web (<http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/>). Plus récemment, Alexandre Jardin, sous la houlette d'Orange, crée *Quinze ans après : Fanfan 2* (2010), suite de son Roman *Fanfan* paru en 1990. L'expérience du livre est augmentée du site fanfan2.fr et de comptes Twitter et Facebook. Dans le domaine anglophone, l'exemple de *Pottermore* (<http://www.pottermore.com/>) site Web ouvert fin 2011 et étendant l'univers d'*Harry Potter* (1997, 1998, 1999, 2000, 2003, 2005, 2007) de J. K. Rowling est très représentatif de cette pratique. Toujours dans le domaine grand public, *Level 26* (2009) d'Anthony Zuiker, réalisateur de *Crime Scene Investigation (Les Experts)*, est accompagné de vidéos que le lecteur peut activer sur le site Web du roman. En 2009, Reif Larsen augmente son roman *The Selected Works of T. S. Spivet* d'un site Web (<http://tsspivet.com/>) et d'une application Ipad. Tous les styles de littérature sont représentés dans cette tendance à l'extension hypermédiate des œuvres éditées : jeunesse ou adulte, consacrée ou commerciale.

3. Le troisième type d'œuvre recensé propose **des textes n'ayant jamais été présents sur le Web ou sous forme d'hypermédia, mais qui les figurent ou les thématisent**. On retrouve ainsi des œuvres fictionnelles dont l'intrigue tourne autour d'un échange de courriels comme dans *E-mail Story* (2005) de Matthew Beaumont ou *Iphigénie en haute-ville* (2006) de François Blais. Le courriel, ou plus précisément le pourriel (*spam*), est aussi repris dans l'œuvre collective compilée par Éric Arlix et Jean De La Roche, *Hoax* (2008),

où sont publiés de vrais messages et d'autres inventés par des auteurs comme Chloé Delaume, Guy Tournaye, Jean-Charles Massera ou Karoline Georges. Dès 1997, l'influence des réseaux sociaux sur Internet se voit thématifiée dans la littérature. Dans *As Francesca* (1997), Martha Baer développe son intrigue autour d'une relation amoureuse qui se construit à travers un site de clavardage (*chat*). Les blogues aussi sont récupérés : Maxime Roussy et Marie-Ève Larivière en font le sujet de leur roman jeune public *Le blogue de Namasté* (2008), tout comme Roxane Duru dans *Petits pains au chocolat* (2008). Philippe Delerme, dans *Quelque chose en lui de Bartleby* (2009), crée un personnage principal qui est blogueur. Les écrivains s'emparent donc du Web, qui est le centre du roman à suspens de Jean-Pierre Balpe *La Toile* (1999) et l'objet de réflexion de *Was: annales nomadique. A Novel of Internet* (2007) de Michael Joyce. Éric Sadin aussi s'inspire de la cyberculture pour *Sept au carré* (2002). Quant à Guy Tournaye, il présente son roman *Le Décodeur* (2005), comme la reproduction papier d'un site Web. Les écrivains contemporains ne peuvent manquer d'interroger les mutations esthétiques, sociales et économiques engendrées par l'importance croissante du numérique. Dès 1995, Italo Calvino questionne, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, la relation de la littérature avec la machine. La même année, de l'autre côté de l'Atlantique, Richard Powers publie *Galatea 2.2* qui pose aussi la question du rapport de la littérature à la machine. Entre littérature papier et littérature hypertextuelle, s'engage un rapport que John Barth thématise sous forme de réactualisation de la bataille des anciens contre les modernes dans sa nouvelle « Click! » de 1997, puis dans *Coming Soon!!! A NARRATIVE*, de 2001. Le numérique, en tant que menace ou objet d'émulation esthétique, ne laisse pas les auteurs contemporains insensibles. À cet égard, *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, roman complexe et médiatiquement omnivore, est exemplaire. Dans *Dans ma maison sous terre* (2009), Chloé Delaume consacre, à son tour, plusieurs pages à la question du devenir numérique de la littérature et, en janvier 2012, Paul Fournel fait paraître chez P.O.L. un livre ironiquement intitulé *La liseuse*.

2. Première typologie et sélection du corpus premier

Ainsi, le premier état de notre recherche visant l'établissement d'un corpus montre une grande diversité d'œuvres, dont le nombre toujours croissant confirme la pertinence d'étudier ce pan de la production littéraire contemporaine. Une fois ces premiers groupes distingués au sein de la masse de références, il est nécessaire de faire émerger les modes

d'hybridation spécifiques du livre avec l'hypermédia dont ils témoignent. Ces trois modes de relation peuvent être schématisés comme suit :

Les sites édités procèdent d'un mouvement médiatique du Web vers le livre, dans une succession temporelle où le texte passe de l'écran à la page. Ce processus d'hybridation médiatique est de l'ordre de la remédiatisation et de l'adaptation, du passage d'un média à un autre.



Figure 5: L'adaptation: de l'hypermédia au livre

Le deuxième rapport révèle un échange entre un texte en hypermédia et un texte imprimé. Les deux se placent au même niveau, l'un ne se lisant pas sans l'autre dans une relation réciproque. Ces œuvres sont le fruit d'un processus de transmédiatisation.



Figure 6: La transmédiatisation

Le troisième type détermine l'inclusion de l'hypermédia comme figure à l'intérieur du texte imprimé. Il s'agit d'un processus de sémiotisation de l'hypermédia et/ou de l'hybridation médiatique même.

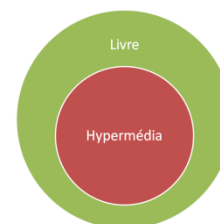


Figure 7: La figure de l'hypermédia dans le livre

Le premier corpus composé ne regroupe que des œuvres imprimées qui possèdent un rapport inédit avec l'hypermédia. L'œuvre est toujours constituée d'au moins un livre présent physiquement. Étant donné la densité du nombre de références, nous avons élaboré pour chaque catégorie un corpus premier. Celui-ci fera l'objet d'une analyse textuelle précise. Pour étudier la remédiatisation du texte hypermédiatique dans un livre, nous avons choisi *Les chroniques d'une mère indigne* de Caroline Allard, qui représentera les blogues de *quidam*. En ce qui concerne les blogues d'écrivains : *Tumulte* de François Bon, *L'autofictif* d'Éric Chevillard et *L'éternité en accéléré* de Catherine Mavrikakis seront au cœur de notre réflexion. Puis, nous analyserons *La malédiction du parasol* d'Anne-Cécile Brandenbourger, rare œuvre hypermédiatique adaptée en livre. Quant au deuxième type de relation, la transmédiatisation, elle sera théorisée à partir des exemples de *Level 26*

d'Antony Zuiker, de l'expérience *Vaisseaux brûlés* de Renaud Camus et de *Tokyo* d'Éric Sadin. Finalement, pour l'axe mettant en lumière le rapport de figuration sémiotique, nous baserons sur une étude croisée de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski et du *Décodeur* de Guy Tournaye, puis sur une lecture du roman postmoderne de John Barth *Coming Soon!!! A NARRATIVE*. C'est à partir de ce corpus premier que nous décrirons et analyserons les trois modes recensés d'hybridation médiatique du texte littéraire. Chacun propose un type de *cyborganisation* spécifique, pour reprendre le terme de Katherine N. Hayles.

3. Extension de la typologie

Or, une fois cette première typologie élaborée, il est difficile de ne pas considérer les deux types de relation laissés en suspens, contreparties logiques des première et troisième catégories : l'adaptation en hypermédia d'un texte préalablement édité et la figuration du livre en hypermédia.



Figure 8: Schéma de l'adaptation du livre en hypermédia

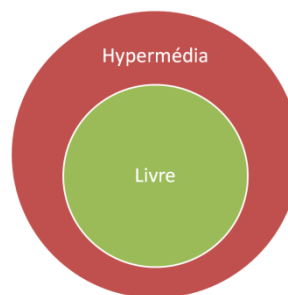


Figure 9: Schéma de la figuration du livre dans l'hypermédia

La recherche initiale s'était essentiellement portée sur des textes édités entretenant un lien avec l'hypermédia, des œuvres où le livre était toujours physiquement présent. Dans un premier temps, la relation du livre avec l'hypermédia n'a été étudiée que depuis la perspective du texte édité. Mais, dès lors que l'on souhaite aborder la question de l'hybridation médiatique du texte littéraire et que l'on se donne pour objectif d'en élaborer une typologie, il est impossible de faire l'impasse sur les œuvres hypermédiatiques où la présence symbolique et l'influence du livre sont prégnantes. Il s'agit alors de renverser la perspective. Nous ne pouvons restreindre le corpus aux œuvres éditées, il doit être élargi pour accueillir des œuvres hypermédiatiques. Parler d'hybridation médiatique du texte littéraire, c'est parler d'une relation réciproque où aucun des deux médias ne prévaut. Par conséquent, nous devons tout autant aborder les relations que le livre entretient avec l'hypermédia, que les relations que l'hypermédia entretient avec le livre. Nous devons

alors aussi étudier les œuvres hypermédiatiques adaptées d'œuvres éditées et les œuvres hypermédiatiques intégrant le livre comme figure. Ces deux modes de relation procèdent indéniablement d'une hybridation médiatique du texte littéraire. Ils sont, eux aussi, des cyborgs, des êtres prothétiques chez lesquels la matérialité du livre et la matérialité de l'hypermédia sont présents et/ou représentés.

Ainsi, la réflexion concernant la problématique de l'adaptation s'étendra sur deux chapitres. Le chapitre IV sera consacré au passage de l'hypermédia vers le livre et le chapitre III à l'adaptation du texte imprimé en hypermédia, dans un mouvement de remédiatisation qui suit la chronologie des médias. Il s'agit d'un des plus anciens modes de relation du livre avec l'hypermédia, à la fois celui de la numérisation des textes imprimés et, de manière plus créative, celui de la reprise sous forme d'œuvres hypermédiatiques de textes littéraires souvent canoniques. Au regard de l'Histoire de la poésie et de la littérature informatique, on constate que tout un volet de la création hypermédiatique s'inscrit dans la droite ligne des recherches de l'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle créé par Raymond Queneau et François Le Lionnais dans les années 1960). C'est pourquoi un grand nombre des textes phares oulipiens ont fait l'objet d'une adaptation. C'est le cas des *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau, repris en 1997 par Magnus Bodin (<http://x42.com/active/queneau.html>). En 1998, *La disparition* (1969) de Georges Perec est adaptée par Richard Barbeau (<http://abcdefghijklmnpqrstuvwxyz.com/Perec/index.php>). Un an plus tard, paraît chez Gallimard, *Machines à écrire*, un CD-ROM conçu par Antoine Denize et Bernard Magné, qui contient des adaptations d'œuvres de Raymond Queneau et de Georges Perec, ainsi qu'un volet éducatif. En 2000, Philippe de Jonckheere adapte *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec dans *Tentative d'épuisement de Tentative d'épuisement d'un lieu parisien de Georges Perec*, (<http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/saint-sulpice.html>), il reprendra aussi *Je me souviens de Georges Perec dans Je me souviens de Je me souviens de Georges Perec* (<http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/labyrinthe.html>). Nous analyserons tout particulièrement les adaptations hypermédiatiques des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau. Ce texte a été repris par plusieurs artistes en hypermédiat : Paul Brafford en 1975, Tibor Papp en 1989 et Antoine Denize et Bernard Magné dans leur CD-ROM *Machines à écrire* en 1999. Il n'y a toutefois pas que les textes expérimentaux de l'OuLiPo qui fassent l'objet d'adaptations en hypermédia. En 1995, Harald Winkler adapte *Locus Locus* de Raymond Roussel dans l'œuvre hypermédiatique

Locus Solus (<http://hypermedia.univ-paris8.fr/bibliotheque/LOCUSSOLUS/plan0.htm>). Adriene Jenik reprend en 1996 *Le désert mauve* de Nicole Brossard dans une version CD-ROM intitulée *Mauve Desert*. En 1997, Romain Victor-Pujebet adapte *Le petit prince* d'Antoine de Saint-Exupéry dans un CD-ROM qui paraît chez Gallimard. David Clark, Chris Mendis, Mary-Beth Carty et Jennifer Banks réalisent *Ulysses 101* (2005), une adaptation d'*Ulysses* de James Joyce (<http://www.chemicalpictures.net/netart/ulysses101/ulysses101.htm>). En 2007, Jean-François Desserre adapte le roman de Mikhaïl Boulgakov *Le maître et Marguerite* (<http://www.panoplie.org/desserre/>). L'artiste Tom Drahos apparaît comme le plus prolifique des remédiateurs d'œuvres littéraires imprimées en hypermédia. De 1999 à 2005, il réalise pas moins de quatorze adaptations sous forme de CD-ROM : *Opium, d'après les paradis artificiels de Thomas de Quincey, Charles Baudelaire et E.A. Poe* (1999), *Les fleurs du mal* (1999) d'après Charles Baudelaire, *Journal de l'année de la peste* (1999) d'après Daniel Defoe, *Albertine off line* (2000) d'après *La prisonnière* de Marcel Proust, *Chateaubriand.com* d'après *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de François-René de Chateaubriand, *Illuminations, A. Rimbaud* (2001), *Kafka*, d'après Franz Kafka (2003) qui a particulièrement recours au roman *Le château*. En 2005 il adapte d'après Anton Tchekhov *Oncle Vania* et *Trois sœurs*, mais aussi *Les lettres persanes* de Montesquieu, *Souvenirs de la maison des morts* de Fiodor Dostoïevski, *L'argent* d'Émile Zola et *Journal d'un fou* de Nicolas Gogol. En 2006, il reprend *Le chef d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac et *Zone* de Guillaume Apollinaire.

Nous enrichissons le troisième type d'hybridation recensé par l'étude de la présence sémiotique du livre en hypermédia (chapitre VII). Celle-ci s'exprime notamment dans les sites d'édition numérique comme *Calaméo* (<fr.calameo.com/>), *Issuu* (<http://www.issuu.com>) ou *Vook* (Vook.com), où la figure est omniprésente, d'un point de vue visuel d'abord, mais aussi dans la rhétorique du discours de présentation des sites Web. Le livre hante le Web et ses créations hypermédiatiques. Il se retrouve, omniprésent, sur le site de *Dreaming Methods* d'Andy Campbell à travers des œuvres comme *Paperwounds* (2001), (www.dreamingmethods.com/paperwounds/), *Fractured* (2004) (www.dreamingmethods.com/fractured/), *Inside: a Journal of Dreams* (2004) (www.dreamingmethods.com/inside/), *The Rut* (2005) (www.dreamingmethods.com/therut/), *The Scrapbook of Anne Sykes* (2006) (www.dreamingmethods.com/scrapbook/), ou *Surface* (2007) (www.dreamingmethods.com/surface/). En 2001, Nick Montfort dans *Trade Names*,

(www.wordwork.org/tradenames/index.html) et Zoé Beloff, dans *The Influencing Machine of Miss Natalija A.* (www.zobeloff.com), reprennent aussi la figure du livre dans leurs œuvres hypermédiatiques. Finalement, du côté francophone il faut citer Sébastien Cliche, qui, en 2005, dans *Principes de gravité* (www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html), met en scène un livre. Sur le Web, la persistance de la figure du livre ne peut être que significative pour étudier l'hybridation médiatique du texte littéraire. Elle contribue à témoigner de la période de transition des paradigmes médiatiques qui est la nôtre : oscillant toujours entre livre et hypermédia. Cette extension de la première typologie permet de considérer tous les modes d'hybridation médiatique du texte littéraire.

La distinction entre les différents types de relation du livre avec l'hypermédia, met en lumière des procédés et des processus littéraires inédits. Pour des raisons rhétoriques, nous les isolerons, mais il est important de signaler que, dans la pratique, ces types peuvent se superposer dans les œuvres. Cette thèse entreprendra donc, par la récurrence d'exemples tirés d'une même œuvre, de rassembler ce qu'elle aura dans un premier temps séparé.

B. Des relations médiatiques

1. La remédiation (Jay David Bolter et Richard Grusin)

Les médias n'évoluent pas de manière univoque et leurs modes de relation s'enchevêtrent. Dans le cadre de la cyberculture, ils ne fonctionnent pas selon une perspective linéaire ou historique, mais selon un réseau où aucun média n'est isolé. Comme l'écrivent Jay David Bolter et Richard Grusin dans *Remediation : Understanding New Media* :

No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, anymore than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenge of new media.²

Et, c'est sans doute à ce défi, posé par les nouveaux médias, que répond le corpus de cette thèse. En effet, l'hypermédia conduit à reconsidérer le livre, à le remodeler et à inventer de nouvelles manières de le concevoir. En même temps, le livre reste une référence et une source omniprésente d'inspiration pour le Web et les œuvres hypermédiatiques. Si l'on prend la notion de *remediation* de Bolter et Grusin dans son acception large, toutes les œuvres du corpus offrent des remédiatisations, au sens où elles représentent un média dans

² Bolter, Jay David et Grusin, Richard A. . *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge (Mass.) ; Londres : MIT Press, 2000, p. 15.

un autre : le livre dans l'hypermédia, l'hypermédia dans le livre, le livre avec l'hypermédia, l'hypermédia tiré du livre ou le livre tiré de l'hypermédia. Le livre est confronté au Web qui peut être considéré comme le grand « rémédiateur » : « The web today is eclectic and inclusive and continues to borrow form and remediate almost any visual and verbal medium we can name. »³ Bolter et Grusin insistent sur le réseau d'interrelations qui s'engagent entre les médias, dans une culture où aucun d'entre eux ne peut fonctionner de manière indépendante. Toutefois, les deux auteurs offrent le plus souvent une vision progressiste de l'Histoire médiatique, où chaque nouveau média, censé être plus efficace et plus pertinent, finit par remplacer l'ancien : « Each new medium is justified because it fills a lack or repairs a fault in its predecessor, because it fulfills the unkept promise of an older medium. »⁴ Selon cette conception, l'hypermédia comblerait les défauts du livre. Nous ne partagerons pas cette vision dans notre thèse, puisque les médias n'y seront pas considérés pour leurs avantages ou leurs défauts, mais pour leur capacité à interagir de manière à créer des œuvres originales. Ainsi, la remédiatisation de Bolter et Grusin consiste en un point d'entrée intéressant, mais qui ne suffit pas à exprimer la relation complexe du livre à l'hypermédia dans le contexte culturel contemporain. Toutefois, à l'instar des deux théoriciens, examiner les relations médiatiques sous l'angle de la *constellation*⁵ ou du réseau demeure extrêmement pertinent.

2. L'écologie médiatique

En matière de système et de réseau, il est nécessaire de convoquer le terme d'« écologie médiatique » (*medial ecology*), employé par Katherine N. Hayles dans *Writing Machine* (2002) :

[medial ecology] The phrase suggests that the relationships between different media are as diverse and complex as those between different organisms coexisting within the same ecotone, including mimicry, deception, cooperation, competition, parasitism, and hyperparasitism.⁶

Nous pouvons relier la métaphore biologique pour parler des médias à la notion d'hybridation. Un écotone est une zone de transition et de contact entre deux écosystèmes. C'est un espace à la croisée de deux communautés de plantes : par exemple là où la forêt laisse place à la prairie. Il s'agit d'un espace hybride, d'une interface où deux groupes distincts se rencontrent et s'enchevêtrent.

³ *Ibid.*, p. 197.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶ Hayles, Katherine N. *Writing Machines. Op. cit.*, p. 5.

Les écotones, qui correspondent à des espaces où une partie des paramètres physiques et biologiques sont proches de seuils vitaux, sont affectés par des dynamiques temporelles et spatiales plus actives que le centre des grands biomes⁷. Ils sont les premiers touchés en cas d'évolution rapide des températures ou des précipitations, de « crises climatiques » froides ou sèches, et se déplacent alors par translation vers le biome qui reste le mieux en équilibre avec les nouveaux paramètres⁸.

Les textes hybrides du corpus sont, à l'image des écotones, les premiers pôles de changement en cas de bouleversement du système. Dans cette perspective, il ne fait aucun doute que le numérique est source de bouleversements. Quant à savoir vers quel biome, celui du livre ou de l'hypermédia, penchera la balance, seul l'avenir le dira, si tant est qu'elle ne reste pas en équilibre d'ailleurs. Une autre des caractéristiques de l'écotone est de transformer les habitats qu'il borde. Dans la nature, ce sont les températures, les quantités d'eau ou de lumière qui peuvent être modifiées. Dans l'écologie des médias aussi, les œuvres hybrides provoquent des changements : elles modifient à la fois nos conceptions du texte, de la littérature et de l'hypermédia. Au sein des écotones médiatiques, ajoute Katherine N. Hayles, les relations peuvent être de l'ordre de la tromperie, de la coopération, de la compétition, du parasitisme, de l'hyper-parasitisme ou de la mimétique. La typologie élaborée reprend ces modes d'interaction. Une forme d'hyper-parasitisme (soit l'intégration d'un second parasite à l'intérieur d'un parasite préexistant) se révèle dans les œuvres imprimées figurant l'hypermédia ou dans les œuvres hypermédiatiques sémiotisant le livre. En même temps, la relation est de l'ordre de la mimétique, puisqu'un média simule en son sein un autre média. Dans le cas de la transmédiatisation, la relation est de l'ordre de la coopération. Quant à la compétition et la tromperie, elles sont surtout présentes dans les discours sur les œuvres et sur les hypermédiats. L'hybridation médiatique du texte littéraire appartient donc à ce réseau enchevêtré qu'est l'écologie médiatique décrite par Katherine N. Hayles : « In the tangled web of medial ecology, change anywhere in the system stimulates change everywhere in the system. »⁹ Les médias s'engagent dans une dynamique qui peut être de succession, dialogique ou d'incorporation :

⁷ Un biome est une région caractéristique d'une aire biogéographique et nommée à partir de la végétation et des espèces animales qui y prédominent et y sont adaptés. Il s'agit d'un ensemble d'écosystèmes qu'on appelle aussi macroécosystème, aire biotique, écozone ou écorégion.

⁸ Hugonie, Gérard. « Ecotone - Hypergéô. » *Hypergéô*, <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article273>. Consulté le 20 mars 2012.

⁹ Hayles, Katherine N. *Writing Machine. Op. cit.*, p. 33.

Chapitre II. Cyborganisation du texte littéraire : méthodologie et appuis théoriques

Media constantly engage in a recursive dynamic of imitating each other, incorporating aspects of competing media into themselves while simultaneously flaunting the advantages their own forms of mediation offer.¹⁰

Le terme d'« écologie des médias » est aussi utilisé par Daniel Downes dans *Interactive Realism : The Poetic of Cyberspace* (2005). Pour Downes, l'écologie des médias permet de considérer l'importance des développements technologiques d'un point de vue historique, mais surtout de percevoir leur influence sur la société et ses représentations.

The idea that technology changes societies and individuals is not new. However since the development of the Internet the view that history can be told as the story of technological development (...) has gained prominence. This view is called media ecology. From the perspective of media ecology each communications technology has had the potential to influence the relationship between the media, representations and societies.¹¹

Downes considère que le développement informatique est une étape de l'écologie des médias, qui affecte la société et nos manières de penser. Ainsi, dans le système que forment les médias, chaque élément est relié et dépendant des autres éléments. Avec l'inclusion d'une nouvelle donnée, l'hypermédia, dans le système médiatique, c'est toute son écologie qui se trouve bouleversée, en même temps que les systèmes qui lui sont limitrophes : celui du texte, de la littérature, mais aussi, à l'instar de ce que pense Daniel Downes, l'écologie sociétale et cognitive. Pour comprendre l'influence des médias et des techniques sur les représentations, il parle de *Réalisme interactif* (*Interactive realism*).

Interactive realism is an approach to studying media that emphasizes both the linguistic and the non linguistic importance of cultural artifacts like computer in the construction of social reality. Interactive realism focuses not on a single course of causation (...) but on relationship between representations, systems of representation, and the shape of the social imaginary. It does so by exploring the metaphors and images used to represent and model social reality. Interactive realism also includes a material dimension, since it emphasizes the importance of the technologies we use to create, store, and transmit these representations.¹²

La technique et les médias ne sont pas des outils anodins, ils forment notre monde physique et symbolique.

Les œuvres hybrides sont au croisement de deux médiasphères, telles que Régis Debray les définit dans son *Introduction à la médiologie*. Ce qu'il désigne par le terme de « médiasphère » n'est pas sans correspondre à l'écologie médiatique décrite par Katherine N. Hayles et Daniel Downes. D'ailleurs, leur vision des relations médiatiques est proche de celle de Debray.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹¹ Downes, Daniel. *Interactive Realism : The Poetics of Cyberspace*. *Op. cit.*, p. 18-19.

¹² *Ibid.*, p. xiii.

De même qu'un support nouveau n'abolit pas le précédent (mais peut lui surajouter de nouvelles possibilités), de même une médiasphère nouvelle ne chasse-t-elle pas la précédente. Elle la restructure à ses propres conditions, au terme de longues négociations de place et de fonction, en sorte que toutes, finalement, s'imbriquent l'une dans l'autre, mais dans n'importe quel sens.¹³

Négociation, imbrication, restructuration, autant de processus que les œuvres du corpus peuvent illustrer. Notre thèse, à l'instar de la médiologie selon Debray, ne s'intéresse pas à « un domaine d'objet mais un domaine de relations »¹⁴ :

(...) il s'agit d'évaluer l'impact des nouvelles techniques sur les sociétés humaines. Cet impact n'est pas une action simple et unilatérale. Il donne lieu chaque fois à une transaction (ceci négocie avec cela). Aussi préférons-nous parler d'interactions (complexes). C'est pourquoi notre champ d'étude a deux portes d'entrée : par les effets symboliques des techniques (*bottom-up*), ou par les conditions techniques du symbolique (*top-down*). Soit on piste les effets liés à un nouveau procédé (...). Soit on exhume les conditionnements socio-techniques d'une émergence culturelle ou spirituelle.¹⁵

Notre réflexion ne portera pas sur l'impact général des bouleversements médiatiques sur l'homme et la société, mais sur leur impact sur la littérature et sur le texte plus précisément. Il s'agira de mettre en lumière des relations ascendantes (*bottom-up*) : l'impact de l'hybridation médiatique du texte sur les conceptions de la littérature ; mais aussi des relations descendantes (*top-down*) : l'impact de la cyberculture sur le texte littéraire. La médiatisation, pour Régis Debray, implique toujours un processus qui s'interpose entre deux termes ou deux médias qui sans lui n'auraient pas de rapports. Toutefois, « La médiation est plus que « ce qu'il y'a au milieu », elle élabore ce qu'elle médiatise. »¹⁶ La médiatisation est structurante et fait l'œuvre, comme l'étude du corpus le démontrera. Dans ce réseau incessant d'échanges, il sera important d'affirmer que le livre conserve une place importante. Il ne se dissout pas dans l'hypermédia. Bien au contraire, les textes imprimés du corpus, effectuent sans cesse un retour sur leur statut médiatique, telle une revendication. Par l'hybridation, c'est la matérialité même du livre qui est mise en valeur. Cependant, dire que le livre persiste au côté de l'hypermédia ne suffit pas, ce constat impose une réflexion plus ample sur la manière dont cette persistance s'organise esthétiquement, textuellement et matériellement et sur ce qu'elle implique en matière de poétique.

¹³ Debray, Régis. *Introduction à la médiologie. Op. cit.*, p. 46.

¹⁴ *Ibid.*, p. 69.

¹⁵ *Ibid.*, p. 72.

¹⁶ *Ibid.*, p. 121-122.

3. Des dispositifs médiatiques complexes

Pour parler des œuvres et des interactions entre le livre et l'hypermédia, nous emploierons le terme de dispositif médiatique. Le concept de dispositif est loin d'être neutre au regard de l'Histoire critique, il est un terme décisif chez Michel Foucault dans les années 70.

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom c'est, (...) un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des proportions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. *Le dispositif lui-même, c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments (...). Par dispositif, j'entends une sorte –disons– de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à un usage. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante...* J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à un ou des bornes de savoir, qui en naissent, mais tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux.¹⁷ (n.s.)

Nous retenons de la définition du dispositif selon Michel Foucault les idées de réseau et de mise en relation d'éléments hétérogènes. Le débat sur la surdétermination des dispositifs et la contrainte qu'ils imposent sera volontairement écarté afin de conserver une définition souple du terme dont nous reconnaissons cependant les enjeux. Chez Foucault, le dispositif possède une connotation aliénante et négative, que les médias partagent indéniablement, mais qui ne sont pas le sujet de notre thèse. Du « dispositif de surveillance »¹⁸, incarné par le Panopticon, au « dispositif de sexualité »¹⁹, les dispositifs foucauldien sont les lieux de l'inscription technique d'un projet social total, imposant un contrôle sur les corps et les esprits. Chez Foucault, on retrouve le dispositif dans la totalité du champ social : pouvoir, savoir, vérité, famille, sexualité, sécurité, école, armée, santé, etc. Toutefois, ce ne sont pas tant leurs retentissements sociaux qui occuperont notre réflexion, que leur impact sur la textualité et la littérature.

L'hybridation médiatique du texte littéraire implique des dispositifs variés, des formations médiatiques et littéraires qui correspondent à une tendance, sinon un besoin, imposé par la culture contemporaine. Il est évident que des rapports de pouvoir s'exercent entre l'hypermédia et le livre, puisqu'une économie et une symbolique sont rattachées à chacun. D'un côté, il y a le livre, dont l'existence, sinon l'hégémonie, se trouve menacée ;

¹⁷ Foucault, Michel. *Dits et écrits, 1954-1988. III, 1976-1979*. Ed. Daniel Defert et François Ewald. Paris : Gallimard, 1994, p. 299.

¹⁸ Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.

¹⁹ Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

et de l'autre, le Web et l'hypermédia, qui se présentent souvent dans les discours, sinon en actes, comme des concurrents. Ce que l'on retiendra du dispositif, c'est qu'il est à la fois la manière dont sont liés des éléments entre eux et l'ensemble de ces éléments reliés. Foucault concluait en 1977 dans un entretien pour la revue *Ornicar*, sur une description du dispositif comme « ensemble résolument hétérogène » : « Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on peut établir entre ces éléments. »²⁰ Parler de dispositif pour décrire nos œuvres hybrides, c'est donc s'intéresser d'abord à des interactions et des modes de relation entre des médias hétérogènes : l'hypermédia et le livre. Le dispositif permet à Foucault de relier ces éléments hétérogènes et d'étudier la manière dont ils interagissent dans un contexte spécifique qui produit à la fois des structures de pouvoir et des connaissances. Suivant les remarques d'Ivanne Rialland dans « Le dispositif à l'œuvre », nous utiliserons le concept de dispositif dans sa dimension méthodologique, qui permet d'étudier des assemblages sémiotiquement, esthétiquement et symboliquement hybrides :

Garder au dispositif son sens foucauldien d'un agencement d'éléments hétérogènes réunis stratégiquement et de façon précaire en vue d'un objectif garanti à la notion sa puissance descriptive, qui lui permet de rendre compte des objets sémiotiquement hétérogènes sans leur faire perdre leur unité, ou de penser ensemble le résultat qu'est l'œuvre, le processus technique lui ayant donné naissance, le discours l'accompagnant, sa situation et son devenir.²¹

Nos œuvres se font cyborgs et hybrides par la mise en relation avec un élément hétérogène : l'hypermédia dans le livre ou le livre dans l'hypermédia. Le dispositif est donc un objet complexe dont nous conserverons une définition large, à l'image de celle qu'en donne Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce qu'un dispositif?* :

En donnant une généralité encore plus grande à la classe déjà très vaste des dispositifs de Foucault, j'appelle dispositif tout ce qui a d'une façon ou d'une autre la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants.²²

L'hybridation médiatique du texte littéraire oriente, détermine, intercepte et modèle. Elle impose des dispositifs idoines que notre typologie mettra en lumière. Le corpus a pour objectif de décrire les modes de médiatisation du texte littéraire à l'heure de l'hypermédia. Les œuvres du corpus ont été choisies pour ce qui les réunit : elles effectuent des liens

²⁰ Foucault, Michel et Lagrange, Jacques. « Le jeu de Michel Foucault : entretien avec des membres de la revue *Ornicar* (1977). » *Dits et écrits, 1954-1988. 2, 1970-1975*. Ed. Daniel Defert et François Ewald. Paris : Gallimard, 1994, p. 299.

²¹ Rialland, Ivanne. « Le dispositif à l'œuvre. » *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Ed. Philippe Ortel : Paris, 2008. En ligne : <http://www.fabula.org/revue/document4776.php>, consulté le 2 Juin 2012.

²² Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Ed. Payot & Rivages, 2007, p. 31.

entre le livre et l'hypermédia, elles créent des dispositifs médiatiques originaux pour le texte littéraire. L'objectif est de couvrir la gamme de toutes les relations possibles au sein de notre triangle méthodologique : texte, livre et hypermédia.

Les dispositifs en jeu dans notre thèse sont qualifiés de complexes, ce qui implique déjà de placer notre propos dans une étude systémique. Le livre et l'hypermédia procèdent d'une relation dialogique, d'abord l'un envers l'autre, mais aussi en regard du texte. La relation d'hybridation médiatique engage cette complexité, telle que la définit Edgar Morin dans *La méthode*,²³ puisqu'elle joue à la fois sur une complémentarité et sur des antagonismes et qu'elle s'inscrit dans le cadre d'une relation systémique qui la dépasse. L'étymologie du mot complexité rappelle celle du texte, puisque *complexus* signifie « ce qui est tissé ensemble », entrelacé.

Quand je parle de complexité, je me réfère au sens latin élémentaire du mot « complexus » « ce qui est tissé ensemble ». Les constituants sont différents, mais il faut voir comme dans une tapisserie la figure d'ensemble. Le vrai problème (de réforme de pensée) c'est que nous avons trop bien appris à séparer. Il vaut mieux apprendre à relier. Relier, c'est-à-dire pas seulement établir bout à bout une connexion, mais établir une connexion qui se fasse en boucle. Du reste, dans le mot relier, il y a le "re", c'est le retour de la boucle sur elle-même. Or la boucle est autoproduite. À l'origine de la vie, il s'est créé une sorte de boucle, une sorte de machinerie naturelle qui revient sur elle-même et qui produit des éléments toujours plus divers qui vont créer un être complexe qui sera vivant. Le monde lui-même s'est autoproduit de façon très mystérieuse. La connaissance doit avoir aujourd'hui des instruments, des concepts fondamentaux qui permettront de relier.²⁴

Edgar Morin est influencé par les théories de l'information et par la Cybernétique de Norbert Wiener, notamment par l'idée de boucle de rétroaction qui constitue des systèmes récursifs et prend en compte, dans une circularité, causes et conséquences. Les systèmes sont composés de l'association combinatoire d'éléments différents. Ceux-ci sont reliés, ils entrent en relation. Les cyborgs littéraires forment un système où l'hypermédia et le livre se lient, et, en même temps, ils appartiennent à des systèmes plus vastes qu'ils influencent et qui les influencent. Le terme de complexité s'est « (...) dégagé du sens banal (complication, confusion) pour lier en lui l'ordre et, le désordre et l'organisation, et, au sein de l'organisation, l'un et le divers ; ces notions ont travaillé les unes avec les autres, de façon à la fois complémentaire et antagoniste ; elles se sont mises en interaction et en constellation. »²⁵ On retrouve de nouveau le terme de constellation, que Bolter et Grusin

²³ Morin, Edgar. *La méthode*. Paris : Ed. du Seuil, 2008. Contient les six tomes de *La méthode* parus entre 1977 et 2004.

²⁴ Morin, Edgar. « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité ». *Revue internationale de systémique*. Vol. 9, N° 2, 1995, p. 105-112.

²⁵ Morin, Edgar. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF éditeur, 1990, p. 12.

ont employé dans *Remediation : Understanding New Media*²⁶ pour décrire le fonctionnement des médias entre eux. Que nous parlions d'écologie, de dispositif ou de système, c'est une complexité qui est à l'œuvre. Dans le cyborg, en tant que système complexe, ce qui est usuellement séparé (la nature et la technique, le littéraire et la technologie) est rassemblé. Dans *Cyborg philosophie : penser contre les dualismes*, Thierry Hoquet à recours à la figure du cyborg pour réconcilier philosophiquement les dichotomies :

Comme opération philosophique, Cyborg met en question le naturisme, ille conteste ce qui différencie naturel et non-naturel. Ille est en lutte. Ille déconstruit par collision agglutinante, les catégories de nature et de technique, mais aussi l'opposition de la science et de la technologie ou encore de l'humain et du non humain. Cyborg dépasse les dichotomies modernes (humain/non-humain, naturel/artificiel, organisme/machine...) en considérant non un au-delà dialectique heureux et réconcilié mais un jeu avec ces distinctions ou leur conflagration. Cyborg est ainsi l'expression d'une condition bancale, toujours à la fois en déséquilibre et en train de s'ajuster. Ille est le lieutenant d'une ontologie, l'instrument d'une science des relations entre les êtres, d'une histoire qui procède à de nouvelles combinaisons plutôt qu'à de nouveaux découpages.²⁷

Le cyborg montre l'inanité des catégories sur lesquelles se fondent notre pensée et notre culture. Ces catégories appartiennent résolument au paradigme de simplification que déplore Edgar Morin. Dans *La méthode*, il constate l'influence des principes de *disjonction*, de *réduction* et de *abstraction* qui, pour lui, fondent le « paradigme de simplification ».

Nous avons appris traditionnellement à disjoindre pour simplifier, à nous doter de principes, à donner l'objet à la science et le sujet à la philosophie. La circularité ainsi brisée entre sujet et objet aboutit à « la manie totalitaire des grands systèmes unitaires qui enferment le réel dans un grand corset d'ordre et de cohérences²⁸ ».

Descartes, avec son *Cogito* a séparé le Sujet pensant de « la chose étendue ». Il a disjoint la philosophie de la Science.

La simplification, c'est la disjonction entre entités séparées et closes, la réduction à un élément simple, l'expulsion de ce qui n'entre pas dans le schème linéaire. Je pars avec la volonté de ne pas céder à ces modes fondamentaux de la pensée simplifiante :

- idéaliser (croire que la réalité puisse se résorber dans l'idée, que seul soit réel l'intelligible),
- rationaliser (vouloir enfermer la réalité dans l'ordre et la cohérence d'un système, lui interdire tout débordement hors du système, avoir besoin de justifier l'existence du monde en lui conférant un brevet de rationalité),

²⁶ Bolter, Jay David et Grusin, Richard A. *Remediation : Understanding New Media*. Op. cit., p. 55.

²⁷ Hoquet, Thierry. *Cyborg philosophie : penser contre les dualismes*. Op. cit., p. 88.

²⁸ Morin, Edgar. *La méthode – I. La nature de la nature*. Paris : Points Seuil, 1977, p. 19.

- normaliser (c'est-à-dire éliminer l'étrange, l'irréductible, le mystère).²⁹

Penser le cyborg procède d'un même défi qui ne cherche ni à idéaliser le rapport contemporain à la technique, ni à faire rentrer dans des boîtes trop étroites les objets hybrides qui nous intéressent. Notre typologie décrit des formes d'hybridation qui peuvent se superposer au sein d'une même œuvre. Les objets que nous décrivons sont complexes, car ils sont aussi capables de dépasser cette typologie qui n'a d'autre velléité que d'être un point d'entrée vers la compréhension de ce pan de la littérature contemporaine qui relie le livre et l'hypermédia. Ces œuvres, comme les cyborgs, sont à la fois des lieux de tension (entre le livre et l'hypermédia, le texte et l'hypertexte par exemple) en même temps que des lieux de réconciliation, c'est en cela aussi qu'ils peuvent être qualifiés de complexes :

Le caractère original du paradigme de complexité est qu'il diffère, de par sa nature intrinsèque, du paradigme de simplification/disjonction, et que cette extrême différence lui permet de comprendre et d'intégrer la simplification. En effet, il s'oppose absolument au principe absolu de simplification, mais il intègre la simplification/disjonction devenu principe relatif. Il ne demande pas de repousser la distinction, l'analyse, l'isolement, il demande de les inclure, non seulement dans un méta-système, mais dans un processus actif et régénérateur. En effet, relier et isoler doivent s'inscrire dans un circuit récursif de connaissance qui ne s'arrête ni ne se réduit jamais à l'un de ces deux termes. Le paradigme de complexité n'est pas anti-analytique, n'est pas anti-disjonctif : l'analyse est un moment qui revient sans cesse, c'est-à-dire qui ne se noie pas dans la totalité/synthèse, mais qui ne la dissout pas. L'analyse appelle la synthèse qui appelle l'analyse, et cela à l'infini dans un procès producteur de connaissance.³⁰

Pour connaître ces œuvres complexes, il est nécessaire de se placer dans une perspective interdisciplinaire, parce que l'hybridation médiatique ne fonctionne pas de manière isolée, mais aussi parce qu'elle trouve des modèles dans d'autres champs de connaissance. Comme l'écrit Morin dans *Le paradigme perdu, la nature humaine* :

Le principe de disciplines qui découpent au hachoir l'objet complexe, lequel est constitué essentiellement par les interrelations, les interactions, les interférences, les complémentarités, les oppositions entre éléments constitutifs dont chacun est prisonnier d'une discipline particulière.³¹

Le littéraire doit côtoyer la cybernétique, l'écologie, l'art, le cinéma, la médiologie, les sciences de la communication, la sémiologie, la linguistique et l'informatique. Il ne s'agit pas là d'une dispersion exégétique ou épistémologique, mais de la reconnaissance de l'appartenance de la question littéraire, et plus précisément textuelle, à une complexité.

²⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁰ *Ibid.*, p. 382.

³¹ Morin, Edgar. *Le paradigme perdu, la nature humaine*. Paris : Ed. du Seuil, 1973, p. 229.

C. Problématique

Cette thèse procède d'un travail théorique et méthodologique en même temps que d'une interrogation épistémologique, puisqu'il s'agit de se pencher sur les moyens et les manières de penser la littérature et l'hypermédia à partir de notre corpus. Ce qui revient à interroger l'état actuel de la littérature au regard de cette hybridation. Parler d'hybridation médiatique du texte littéraire implique de situer notre réflexion à la croisée du médiatique, du sémiotique et du symbolique. La question centrale de cette thèse est la suivante : Qu'est-ce qui se joue dans l'hybridation médiatique du texte, d'un point de vue matériel, poétique et textuel, puis plus généralement du point de vue de la littérature ?

Il s'agit de révéler les implications et enjeux de l'hybridation médiatique du texte littéraire et d'évaluer dans quelle mesure elle se présente comme une pratique enrichissante pour la littérature. Il importe de dégager la spécificité des textes écrits avec la cyberculture et plus précisément l'hypermédia : En quoi ces textes portent-ils la trace de l'hypermédiatisation ? En quoi l'écriture se ressent-elle de cette relation ?

Les textes hybrides réintroduisent la question de la matérialité et de la médiatisation dans la sphère littéraire. La matérialité est une zone sensible, une zone où se produit une résistance. Elle a un impact sur le texte et la manière dont est conçue la littérature. La page du livre et l'écran sont des interfaces non neutres, à partir desquelles se déploie le texte qui est toujours médiatisé. Dans les œuvres de notre corpus, cette médiatisation devient objet. Dans un premier temps, elle est au cœur de l'attention de nos auteurs, puis, dans un second temps, elle devient le sujet d'analyse de l'exégète. La médiatisation est alors perçue comme un objet esthétique. Il s'agit pour nous de décrire comment une poétique de la médiatisation se construit dans les œuvres du corpus et d'en décrire les enjeux.

Les textes hybrides sont à la croisée de deux imaginaires : celui du livre et celui de la cyberculture : quels changements impose cette pénétration dans le geste littéraire ? Dans le contexte d'une écologie littéraire en complète mutation, étudier les relations du livre avec l'hypermédia c'est aussi analyser la persistance de l'imprimé et ses reconfigurations. Les hybrides doivent être conçus comme des symboles de notre période de transition des paradigmes médiatiques. Ce qui n'implique en aucun cas que l'imprimé soit supplanté par l'hypermédia, mais révèle plutôt que, désormais, le livre ne possède plus le monopole du texte : un constat dont témoignent tous les auteurs du corpus.

L'observation du corpus est donc la base à partir de laquelle notre appareil théorique et critique se déploie, pour saisir les différents types d'hybridation médiatique du texte

littéraire. La relation paradoxale du texte avec l'hypermédia se décline en une multiplicité de possibilités créatives. Elle est un point commun à bon nombre d'œuvres publiées ces dernières années. L'auteur contemporain et le critique sont confrontés à un double défi : à la fois analyser les conditions de transformation de nos rapports à l'écrit et développer une capacité de circulation entre des éléments distincts. Il s'agit d'expérimenter et d'explorer la spécificité des objets dans ce qu'ils permettent comme jeux inédits.

II. Appuis théoriques : matérialité et médiatisation

Notre thèse propose une approche largement interdisciplinaire et convoque les théories littéraires, tout comme celles des arts visuels et plastiques, des études médiatiques et culturelles (*media et cultural studies*), ou encore de la philosophie des sciences. Ces différents champs semblent pertinents afin d'aborder la littérature sous l'angle du média et de la matérialité. Tout d'abord, parce que l'étude de l'hybridation médiatique trouve de nombreux précédents théoriques dans le domaine des arts plastiques et du cinéma. La réflexion sur l'hybridation médiatique des arts plastiques et du cinéma a lieu autour des années 2000, ce sont les premiers arts, avec la musique, à être touchés par l'avènement des nouveaux médias. Il y a beaucoup d'ouvrages qui traitent de la relation de l'art au numérique et au Web : *La création numérique visuelle* (2001) de Bernard Caillaud, *Connexions : art, réseaux, média* (2002) édité par Annick Bureau, *Déjouer l'image* (2002) d'Anne-Marie Duguet, *L'art numérique* (2004) de Christiane Paul, *L'art d'internet* (2005) de Rachel Greene, *Les nouveaux médias dans l'art* (2005) de Michael Rush, *Art et internet : nouvelles figures de la création* (2005) de Jean-Paul Fourmentraux, *L'art des nouveaux médias* (2006) de Reena Jana et Mark Tribe. Dans le domaine de l'hybridation médiatique de l'art, la bibliographie est dense. Ce n'est pas la même chose en littérature, raison pour laquelle le corpus théorique artistique sera régulièrement convoqué.

A. Les dispositifs artistiques contemporains : hybridation et vaporisation

Les essais d'Edmond Couchot, *La technologie dans l'art : de la photo à la réalité virtuelle* (2002) et *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art* (2005), écrit avec Norbert Hillaire, doivent être abordés, puisque la notion d'hybridation y est traitée de manière récurrente. Dans ces essais, Couchot a principalement recours à l'hybridation pour aborder l'intrusion du numérique dans le champ artistique. Ce dernier

tâche de replacer ces pratiques dans une Histoire, principalement celle des avant-gardes modernes qui avaient amorcé la « dé-spécification qui fait éclater les critères classiques de l'art »³² et que le numérique aura achevé.

Rompant avec toutes les techniques antérieures de figuration (...) rompant avec tous les modes de socialisation des œuvres (reproduction, conservation, diffusion, monstration), réintroduisant par sa très forte technicité la présence active de la techno science au sein de l'art, le numérique, en tant que technique de simulation, porte cependant en lui les moyens de s'inscrire dans le prolongement des techniques traditionnelles utilisées par les artistes, voire dans le prolongement de cette dé-spécification technique propre à l'art du XXe siècle. *Le numérique est facteur à la fois de rupture et de continuité.* C'est à ce paradoxe que s'affrontent tous ceux qui utilisent un ordinateur pour faire œuvre. De la manière dont ils conjuguent le calculable et le sensible, le nouveau et le traditionnel, se définit leur esthétique.³³ (n.s.)

Entre rupture et continuité, les arts numériques contemporains peuvent, selon Couchot, s'inscrire dans le sillon des avant-gardes du XX^{ème} siècle tout en reposant sur une *économie symbolique* différente qui génère de nouvelles pratiques. Les matériaux se trouvent tout particulièrement modifiés, ainsi que la relation à l'artiste dont l'autorité est de plus en plus menacée. La relation au spectateur aussi se trouve bouleversée, puisque celui-ci est intégré à la production des œuvres à travers leur dimension interactive. Les modes de diffusion des œuvres changent et les institutions se voient obligées de s'adapter. Couchot place ces bouleversements, provoqués par l'utilisation du numérique dans l'art, sous le signe de l'hybridation, qui à la fois déplace et renouvelle³⁴.

Il est indispensable de placer la déstabilisation du statut de l'œuvre d'art par le numérique dans une lignée de reconfigurations qui auront sans doute été inaugurées par Marcel Duchamp³⁵. En 1917, celui-ci a largement préparé le terrain de la remise en question du statut de l'artiste et de l'objet d'art en signant « R. Mutt » son urinoir, un objet de série. Avec lui, débute une vision de l'art tournée vers la problématique du matériau artistique et de tout ce qui entoure l'art : musée, publication, revue, critique, galerie, etc. Alors que la définition académique de l'art faisait oublier ses aspects techniques, l'instrument et l'outil, l'art contemporain, avec les avant-gardes du XX^{ème} siècle, exhibe et assume sa technicité. Des surréalistes à Fluxus en passant par les futuristes, pour ne citer

³² Couchot, Edmond. *La technologie dans l'art : de la photographie à la Réalité Virtuelle*. Op. cit., p. 122.

³³ Couchot, Edmond et Hillaire, Norbert. *L'art numérique*. Paris : Flammarion, 2003, p. 36.

³⁴ Couchot, Edmond. *La technologie dans l'art : de la photographie à la Réalité Virtuelle*. Op. cit., p. 211.

³⁵ Il aurait été intéressant ici d'étudier plus spécifiquement les liens entre les mouvements d'avant-gardes et notre littérature cyborg : relation à la machine et à la technique avec les surréalistes et les futuristes par exemple, dimension performative avec le mouvement Fluxus. Toutefois, nous avons préféré écarter rapidement la dimension historique, nous remettant aux ouvrages de Couchot, Hillaire et Michaud. Nous avons fait le choix de centrer notre analyse sur des œuvres de l'extrême contemporain et sur leurs aspects poétiques. Ainsi, pour illustrer de manière succincte notre propos sur les avant-gardes, nous ne tirerons que quelques exemples de la pratique de Marcel Duchamp.

que quelques courants, les mouvements d'avant-gardes ont tous cherché de nouveaux supports d'expérimentation pour l'art. Certains tendaient même vers la suppression de tout objet, notamment à travers les performances, les *happenings* ou les installations. Duchamp, par exemple, et tous ses successeurs ont remis en question le statut de l'objet d'art. À travers les *ready-made*, ils interrogeaient la définition de l'art quand des objets quelconques pouvaient être érigés à l'état d'œuvre par simple volonté de l'artiste. C'est ainsi la dimension matérielle, objectale de l'œuvre d'art qui est sapée. Comme le fait remarquer Yves Michaud dans *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique* : « Avec Marcel Duchamp, l'art n'est plus substantiel mais procédural, il ne dépend plus d'une essence mais des procédures qui le définissent. »³⁶ Dans cette lignée, l'art contemporain s'intéresse moins à l'objet artistique produit, qu'aux dispositifs ou aux gestes artistiques : c'est « l'art à l'état gazeux », tel que le décrit Michaud :

Les œuvres ont été remplacées dans la production artistique par des dispositifs et des procédures qui fonctionnent comme des œuvres et procure la pure expérience de l'art, la pureté de l'effet esthétique presque sans attache ni support, sinon peut être une configuration, un dispositif de moyens techniques générateurs de ces effets.³⁷

Dans son essai, Michaud constate la disparition de l'œuvre comme objet et pivot de l'expérience esthétique. Il situe cette mutation vers les années 1910 et les premiers *Papiers collés* initiés par Braque et Picasso³⁸. Pour lui, cependant, il ne s'agit pas tant de la fin de l'art que de « la fin de son régime d'objet. »³⁹ L'attention est portée sur le dispositif et son impact sur celui qui regarde, une interactivité qui est aussi une des caractéristiques principales de l'hypermédia. Son dispositif hypertextuel et multimédia possède des enjeux poétiques et esthétiques proches de cet art contemporain que décrit Michaud :

Dire ainsi que le dispositif doit engendrer une expérience déplace l'accent de l'œuvre vers son effet et vers l'interaction avec le spectateur-regardeur : foncièrement cette sorte de dispositif est, pour lâcher le maître mot, in-ter-active. (...) il y a effacement de l'œuvre au profit de l'expérience, effacement de l'objet au profit d'une qualité esthétique volatile, vaporeuse, ou diffuse, avec parfois une disproportion cocasse ou, au contraire une quasi équivalence, tautologique entre les moyens déployés et l'effet recherché (...).⁴⁰

Nos œuvres cyborgs, fruits de dispositifs que nous aurons qualifiés de complexes courent toujours le risque de cette équivalence tautologique. Il sera alors important d'interroger nos œuvres spécifiquement littéraires à l'aune des remarques effectuées par Michaud. À

³⁶ Michaud, Yves. *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris : Stock, 2003, p. 50.

³⁷ *Ibid.*, p. 10.

³⁸ Pour avoir quelques renseignements supplémentaires sur cette pratique de Braque et Picasso voir –Papiers collés–

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

l'image de la vaporisation de l'art, nous devons considérer la possibilité d'une vaporisation du littéraire. En effet, notre littérature cyborg est elle aussi résolument attachée à sa dimension procédurale, aux dispositifs qu'elle forme entre le livre et l'hypermédia. Par ailleurs, comme c'est le cas des œuvres d'art contemporain, l'enjeu de ce pan de la littérature contemporaine n'est pas seulement esthétique ou poétique. En effet, les dimensions marchandes et sociales sont elles aussi significatives⁴¹, à l'instar de ce monde de l'art contemporain qui multiplie les expositions et les musées, où les œuvres sont exposées partout et où elles sont critiquées dans tous les médias, à une époque où l'art se vend comme un produit de consommation courant, dans une inflation d'œuvres que Michaud qualifie de *vaporisation par excès*.

La situation de la littérature contemporaine, en pleine reconfiguration face à une période de transition des paradigmes médiatiques, semble similaire à celle de l'art confronté à la prolifération des images dont parle Michaud :

L'art a eu pendant des siècles le monopole des images, que ce soit à des fins d'instruction religieuse, de propagande politique ou pour les usages de l'imagerie scientifique. La peinture a servi en tout premier lieu à illustrer l'Écriture sainte et de manière seconde à magnifier et célébrer le pouvoir. À l'époque de l'invention de la perspective, elle devient une science parmi les autres. Depuis l'invention de la photographie puis des techniques modernes de reproduction et de diffusion des images, une énorme quantité d'images de toutes sortes et de toutes origines se sont mises à circuler puis ont envahi notre environnement : photographie de reportage, photographie amateur, images vidéo et télévisées, publicité en tout genre, propagande, cinéma, imagerie scientifique et médicale. L'art a été conduit par la force des choses à redéfinir ses relations avec les images. Alors qu'elles étaient sa substance, elles sont devenues un de ses matériaux, qui plus est un matériau étrange et mélangé compte tenu de toutes sortes d'images en circulation.⁴²

De même qu'avec le développement de la photographie, de la télévision ou du cinéma, la peinture a perdu l'exclusivité de la production d'images, aujourd'hui le livre, face à l'hypermédia, n'a plus le monopole du texte. La littérature se trouve, désormais elle aussi à un point charnière, une époque à laquelle appartiennent nos œuvres cyborgs, qui en sont à la fois un symptôme et un symbole. Michaud prend alors l'exemple de la photographie :

La photographie a été valorisée comme art, en introduisant entre autres dimensions inédites, une dimension documentaire totalement neuve par rapport à la peinture d'Histoire, ce qui, a posteriori, enrichit l'ensemble des critères à partir desquels nous appelons quelque chose « art ». Après la photographie, la peinture ne peut pas être vue de la même manière et elle ne peut pas non plus être faite de la même manière.⁴³

⁴¹ Ainsi, nous nous intéresserons, par exemple, à des fictions commerciales comme *Level 26* d'Antony Zuiker dans le chapitre V ou à la problématique de la consécration littéraire par l'objet livre dans le chapitre IV.

⁴² Michaud, Yves. *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Op. cit., p. 85.

⁴³ *Ibid.*, p. 146.

Nous ferons le même constat en ce qui concerne la littérature imprimée qui, à l'heure de l'hypermédia, appelle à être reconsidérée d'un point de vue théorique mais aussi poétique. Nos œuvres cyborgs partagent les réflexions initiées par l'art contemporain, particulièrement au sujet de l'interactivité et de la matérialité, ainsi qu'à propos des aspects performatifs. Il existe d'ailleurs des pratiques communes comme celle du collage ou de la citation⁴⁴. Nos œuvres hybrides font porter l'attention sur le dispositif et contribuent à la remise en question de la définition même de la littérature. Ce détour par l'art contemporain nous permet de situer l'hybridation médiatique du texte littéraire dans une tendance plus globale dans le champ artistique et culturel. Une tendance liée à une Histoire, celle des avant-gardes et à un bouleversement médiatique spécifique : le développement du numérique. Si l'on se place du côté de la création, il est évident que les auteurs contemporains ne peuvent plus écrire de la même manière qu'avant le numérique ; et cela quand bien même certains continuent à publier des livres. Le choix même de l'édition papier prend alors une dimension critique au moment où se développent d'autres alternatives médiatiques pour le texte littéraire. L'édition papier devient un choix : parfois poétique, parfois commercial, parfois politique, nous le verrons.

B. Rendre au numérique sa matérialité

1. L'hybridation et la matérialité modifiée de l'art

Dans *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*, Edmond Couchot interroge aussi la fécondité des hybridations provoquées par l'apparition du numérique et leur capacité à fédérer de nouveaux mouvements artistiques :

Est-ce que cette disposition à l'hybridation peut engendrer une cohérence, une unité propre, et paradoxalement une forme de spécificité caractéristique d'un art nouveau ? Il semble en effet qu'à partir du moment où l'artiste opère non plus sur des matériaux bruts, de nature physique ou même énergétique comme le matériau électronique de la vidéo, mais sur des matériaux symboliques –le langage de la programmation informatique–, tout le rapport de l'art au réel se trouve singulièrement bouleversé. Les conditions de la création ne sont plus induites essentiellement par la relation de l'artiste, et de son imaginaire, au réel mais par sa relation à la simulation numérique du réel, c'est-à-dire du virtuel dont les processus computationnels s'interposent invisiblement, s'interfacent entre l'artiste et le réel.⁴⁵

La question de la création d'un art nouveau reste ici suspendue et liée à la réflexion sur la matérialité modifiée de l'art. Couchot, de concert avec Norbert Hillaire, caractérise le numérique par sa capacité de simulation :

⁴⁴ Nous le verrons notamment dans les chapitres III et VI.

⁴⁵ Couchot, Edmond. *La technologie dans l'art : de la photographie à la Réalité Virtuelle*, Op. cit., p. 223.

La spécificité du numérique est de *simuler* toutes les techniques existantes, toutes les techniques possibles, ou du moins d'y aspirer. Telle est la vocation illimitée de la simulation. C'est cette capacité qui donne au numérique son pouvoir de *pénétration*, de *contamination* sans précédent, qui l'autorise à assujettir toutes techniques à l'ordre informationnel et de ce fait à les hybrider entre elles. (...) *Sa puissance d'hybridation le rend paradoxalement transversal et spécifique*. Transversal à l'ensemble des arts déjà constitués dont il continue de dissoudre les spécificités, les hybridant intimement entre eux, les redynamisant en les déplaçant. Mais aussi spécifique, totalement original dans la manière dont il redéfinit les rapports de l'œuvre, de l'auteur et du spectateur, dans la manière dont il mobilise en les conjuguant les modes de production des formes sensibles et les modes de socialisation de ces formes, dans la manière enfin dont il s'enracine dans la science et la technologie.⁴⁶(n.s.)

Notre corpus, à la fois transversal et spécifique, est à l'image de cet art numérique hybride. Il est *transversal*, dans la mesure où il peut s'inscrire dans une Histoire culturelle et sociale, une Histoire à la fois littéraire, artistique et technique. En même temps, ces œuvres sont spécifiques, par les reconfigurations matérielles et textuelles qu'elles opèrent. L'ordinateur est considéré comme une *interface culturelle* capable d'enregistrer, de décomposer et de reproduire tout le réel, finalement de le simuler. C'est donc la technique (l'ordinateur) qui fournit le matériau, que l'artiste, devenu programmeur, exploite afin de créer des expériences inédites pour le spectateur désormais actif.

Les matériaux et les outils numériques sont essentiellement d'ordre symbolique et langagier. On ne peut cependant les considérer simplement comme des « immatériaux » car les objets qu'ils produisent, si virtuels qu'ils soient, font bien partie du monde réel et agissent sur nos sens. Ce qui fait donc la spécificité des technologies numériques n'est pas leur immatérialité mais leur *programmaticité*, c'est-à-dire le fait qu'elles se réduisent à des programmes informatiques capables d'être traités automatiquement par la machine ordinateur.⁴⁷

À l'instar de ce qu'écrivent Hillaire et Couchot, il nous est difficile d'adhérer au discours (rabâché) sur l'immatérialité des objets numériques ou sur la dématérialisation. L'art numérique n'est pas dématérialisé du fait de sa préexistence sous forme de programme, de ligne de code et d'impulsion électrique, il appartient à une autre matérialité.

2. Les fantasmes de la dématérialisation

Ce qu'on appelle usuellement la dématérialisation correspond à la transformation de supports d'informations matériels, analogiques (papier, films, microfilm) en fichiers numériques. Par exemple, certaines entreprises lancent des politiques « zéro papier » et pratiquent cette dématérialisation à la fois pour des raisons économiques et écologiques, mais aussi pour des raisons de conservation et de gain de place. La dématérialisation est

⁴⁶ Couchot, Edmond et Hillaire, Norbert. *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. *Op. cit.*, p. 114-115.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

donc associée à un processus de numérisation. Toutefois, le numérique n'est pas immatériel, il est une nouvelle matérialité. Une matérialité qui ne s'offre peut être pas toujours à nos yeux, puisqu'elle est de l'ordre de la microscopie, mais qui provient d'artefacts on ne peut plus matériels (par exemple, les composantes électroniques et circuits alimentés par contact électrique). Au niveau macroscopique, il est aussi difficile de nier que la dimension matérielle est importante : pour lire ou voir une œuvre numérique, de nombreux éléments matériels sont nécessaires, ordinateurs et écrans, téléphones et tablettes, projecteurs, etc. Ainsi que l'écrit Grégory Chatonsky, le numérique procède plus du domaine de l'invisibilité que de l'immatérialité. Dans un billet de son blogue, l'artiste et théoricien soulève l'inadéquation du concept d'immatérialité avec le champ des arts numériques :

On parle souvent d'immatérialité concernant l'art numérique, ce qui me semble constituer une erreur conceptuelle. Il faut préférer la notion d'invisibilité (...). En effet cette dernière notion concerne l'esthétique alors que la première est ontologique. Être immatériel c'est ne pas être (en tout cas à un niveau macroscopique, je n'exclus pas les matérialités paradoxales que les physiciens contemporains expérimentent). Être invisible c'est ne pas être sensible, ce qui ne veut pas dire que cela n'est pas (l'atome est et n'est pas visible à l'oeil nu). Quand on dit qu'une expérimentation artistique est immatérielle on ne dit pas qu'elle n'est pas sensible (l'atome a beau ne pas être sensible, il reste matériel), on dit qu'elle n'est pas. La mémoire et les processus informatiques ne sont en rien immatériels, ils sont inscrits et transitent dans des supports matériels, et le fait que leurs flux ne soient sensibles qu'au travers une interface de visualisation (l'écran) n'indiquent pas leur immatérialité mais leur modalité de visualisation qui les rend sensibles.⁴⁸

Miniaturisés, les supports médiatiques imposent de changer nos échelles d'appréhension, mais n'abolissent pas la matérialité. Pascal Robert, dans un article intitulé « Critique de la dématérialisation », fait un constat similaire :

Nos nouvelles mémoires ne sont en rien dématérialisées et moins encore immatérielles : elles relèvent simplement d'un nouveau « mode de matérialisation » qui, non seulement est au moins aussi matériel, mais peut-être plus encore que le précédent (...).⁴⁹

Les objets qui nous permettent de travailler le numérique, de plus en plus complexes et aux usages de plus en plus variés, sont résolument matériels. Il est par ailleurs difficile de nier que le numérique impose aussi de la matière, principalement si l'on se penche sur le problème du recyclage des ordinateurs ou des téléphones, et de leurs composants extrêmement polluants.

Bernadette Bensaude-Vincent, dans son essai, *Se libérer de la matière ? Fantômes autour des nouvelles technologies*, interroge la signification des expressions « société de la

⁴⁸ Chatonsky, Gregory. « Invisibilité et immatérialité. » *Incidents.net*, 13 février 2005. <http://incident.net/users/gregory/wordpress/13-invisibilite-et-immaterialite/>. Consulté le 16 mars 2012.

⁴⁹ Robert, Pascal. « Critique de la dématérialisation ». *Communication et langages* 140.1, 2004, p. 57.

connaissance» ou « âge de l'information ». Après l'âge de pierre, l'âge de bronze et l'âge de fer, le XXI^{ème} siècle signerait-il la fin de l'âge des matériaux ? La réponse est négative, selon l'historienne, qui constate que, depuis les années 90, le discours sur la dématérialisation est avant tout rhétorique et dénote une vision fantasmagorique de la technologie. Bensaude-Vincent aborde la question de la dématérialisation selon trois perspectives différentes. Partant du fait que de moins en moins de matériaux sont consommés, la dématérialisation est d'abord perçue comme une tendance technologique. Il est vrai, par exemple, que les sociétés occidentales ne produisent presque plus d'acier. À travers une analyse à la fois épistémologique et ethnologique, Bensaude-Vincent remarque que la question de la dématérialisation est en fait ethnocentrée. Car, si les pays occidentaux, industrialisés produisent en effet moins de matériaux, c'est surtout parce que la production est décentralisée et qu'elle a lieu majoritairement dans d'autres pays, tel que la Chine. La manière dont les chiffres de la production des matériaux sont interprétés dénote un parti pris sur la relation de l'homme à la technique :

Quant à l'interprétation des données sur la dématérialisation elle entonne les vieux refrains qui chantent les pouvoirs de l'esprit sur la matière. Au nom de la modernité on réactualise les dualismes de la métaphysique classique. La publicité et le marketing favorisent l'illusion que l'esprit fait reculer la matière.⁵⁰

Cette victoire de l'esprit sur la matière est une illusion sur laquelle joue le discours sur la dématérialisation. Celle-ci fait aussi l'objet d'un impératif écologique, lié à un nécessaire développement durable. À l'origine, la dématérialisation revêtait avant tout un souci écologique, elle correspondait au désir de diminuer la quantité de matière employée pour la production de biens de consommation. Finalement, la dématérialisation peut aussi être considérée comme un effet des nanotechnologies dans le cadre desquelles « le pari consiste à obtenir plus de fonctions avec moins de matière, à optimiser et améliorer les artefacts en les faisant plus petits, (...) »⁵¹ La question de la miniaturisation des appareils est au cœur des discours sur la dématérialisation. Or, si les machines sont de plus en plus petites, elles sont aussi de plus en plus rapidement obsolètes (entre la rapidité des évolutions techniques et l'obsolescence programmée) et souvent fragiles : ce qui implique de les renouveler fréquemment. Le sentiment de la dématérialisation naît de ces illusions.

⁵⁰ Bensaude-Vincent, Bernadette. *Se libérer de la matière ? Fantômes autour des nouvelles technologies : une conférence-débat organisée par le groupe Sciences en questions, Paris, INRA, 27 mai 2004*. Paris : INRA, Institut national de la recherche agronomique, 2004, p. 19.

⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

La dématérialisation se trouve donc au carrefour de trois types de discours : l'un descriptif, l'autre prescriptif, le troisième programmatique. (...) On peut toutefois se demander si l'on vise la même chose à travers la dématérialisation comme fait, la dématérialisation comme norme, et la dématérialisation comme conséquence du traitement de la matière à l'échelle du nanomètre.⁵²

Pour l'historienne, il n'y a pas véritablement de dématérialisation, pas plus qu'il n'y a de libération de la matière, mais il s'instaure aujourd'hui une nouvelle relation de l'homme avec les matériaux.

On peut réinterpréter tous ces discours sur la dématérialisation et les renverser en montrant qu'en aucun cas il ne s'agit d'une libération de la matière. (...) Il s'agit selon moi d'une nouvelle attention aux puissances inhérentes à la matière, (...) une forme de contrat que les humains passent, non avec la matière en général mais avec les matériaux, c'est-à-dire des singularités.⁵³

Nous n'avons plus à nous confronter à une matière indistincte, mais plutôt à des matériaux dans leur singularité et dans leur spécificité. Bensaude-Vincent conclut alors que l'âge contemporain pourrait en fait bien être celui des matériaux.

C. Théoriser la dimension matérielle et médiatique du texte littéraire à l'heure de l'hypermédia

Notre étude aura jusque là conduit à rechercher le modèle théorique le plus approprié pour traiter de l'hybridation médiatique. Nous aborderons systématiquement le triangle méthodologique qui est au centre de notre réflexion sous l'angle de la matérialité, celle-là même qui est troublée par l'hybridation médiatique des textes. Le domaine littéraire s'est intéressé relativement tôt à la question de l'hypertextualité (dès les années 90 : George P. Landow, Michael Joyce, Jean-Pierre Balpe, Jean Clément, Philippe Bootz, Bertrand Gervais, Christian Vandendorpe), mais n'a que récemment posé la question du rapport du texte avec sa matérialité, avec sa dimension médiatique. Il importe alors de se placer vis-à-vis des théories du Cybertexte et du texte ergodique, d'Espen J. Aarseth, du Technotexte de Katherine N. Hayles, et de la théorie du texte exposé par Samuel Archibald dans *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*.

1. Le Cybertexte et le texte ergodique (Espen J. Aarseth)

En 1997, Aarseth fait paraître *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*. Dans cet ouvrage, il répond à la question de l'interactivité qui faisait grand bruit au niveau théorique dans les années 90, notamment autour des discours sur la mort de l'auteur et de

⁵² *Ibid.*, p. 10.

⁵³ *Ibid.*, p. 39-40.

la naissance du lecteur-auteur ou du « wreader », mot-valise créé de la fusion de *reader* et de *writer* proposé par Landow dans « What's a Critic to Do? Critical Theory in the Age of Hypertext ». La notion de *wreader* est née avec le développement des réflexions sur l'hypertextualité :

The particular importance of networked textuality –that is when technology transforms reader into reader-authors or “wreaders”, because any contribution, any change in the web created by one reader, quickly becomes available to other readers.⁵⁴

Il existe plusieurs systèmes de lecture dans le cadre de l'hypertexte : le « read only », ainsi que le dénomme George P. Landow, où le lecteur n'intervient pas par l'écriture, et le « read and write system », où la lecture est accompagnée de l'écriture et où le lecteur se fait *wreader*. La théorie du texte ergodique d'Aarseth est une réponse à ces interrogations sur l'activité du lecteur. Le théoricien norvégien entend le mot texte de manière très large :

Instead of defining text as a chain of signifiers, as linguists and semioticians do, I use the word for a whole range of phenomena, from short poems to complex computer programs and databases.⁵⁵

Son étude comporte des analyses de *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, aussi bien que de l'hypertexte *afternoon : a story*, de Michael Joyce, ou de MUD (Multi-User Dungeon)⁵⁶. Il choisit de préciser sa réflexion sur un corpus de textes particuliers, qu'il appelle Cybertextes :

As the *cyber* prefix indicates, the text is seen as a machine –not metaphorically but as a mechanical device for the production and consumption of verbal signs. Just as a film is useless without a projector and a screen, so a text must consist of a material medium as well as a collection of words. The machine, of course, is not complete without a third party, the (human) operator, and it is within this triad that the text takes place. The boundaries between these three elements are not clear but fluid and transgressive, and each part can be defined only in terms of the other two.⁵⁷

L'expression « Cybertexte » vient de la cybernétique, telle qu'elle est conçue par Norbert Wiener. Il s'agit d'une littérature qui opère elle aussi des boucles de rétroaction (*feedback loops*). Aarseth reprend l'image du cyborg qui, pour lui, est un élément clé de la culture. Le Cybertexte reconnaît la matérialité du texte et sa médiatisation. En s'intéressant à l'organisation mécanique du texte, Aarseth fait entrer le média au cœur des échanges textuels et littéraires. Ce dernier est tout particulièrement intéressé par les modes de lecture que les Cybertextes imposent. Il cherche à définir les différentes manières pour le lecteur

⁵⁴ Landow, George P. “What's a Critic to Do? Critical Theory in the Age of Hypertext”. *Op. cit.*, p. 14.

⁵⁵ Aarseth, Espen J. *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*. *Op. cit.*, p. 21.

⁵⁶ Pour plus d'informations voir la page –MUD–

⁵⁷ Aarseth, Espen J. *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*. *Op. cit.*, p. 21.

d'interagir avec le texte. Il distingue deux types d'interactivité pour le lecteur : celle qui résulte d'une activité interne et celle qui résulte d'une activité externe. Dans le cas des activités internes, c'est-à-dire de la lecture usuelle, tout se passe dans la tête du lecteur. L'activité peut s'externaliser dès lors que le texte devient ergodique. Dans la lecture d'un texte ergodique, le lecteur doit fournir un effort supplémentaire afin d'accéder au texte, un effort qui diffère de celui engagé dans la position lectorale usuelle (interne).

The ergodic work of art is one that in a material sense includes the rules for its own use, a work that has certain requirements built in that automatically distinguishes between successful and unsuccessful users.⁵⁸

Aarseth abolit la dichotomie entre le lecteur actif et le lecteur passif, au profit d'une différenciation des degrés d'activité internes et externes. S'il y a des textes ergodiques, il y a aussi des textes non-ergodiques qui se traversent sans efforts et sans responsabilités extranoématiques données au lecteur (si on oublie le fait de bouger les yeux). Par *extranoematic*, Aarseth qualifie un processus qui s'exerce hors de la pensée humaine. Le mot *noëma* signifie « pensée » en grec. Dans le cadre de la pensée phénoménologique, notamment celle d'Husserl, le noème est un objet intentionnel de la pensée. Il concerne la représentation d'un objet et a trait au sens qui lui est donné. Le Cybertexte impose au lecteur une activité dite extranoématique, dans le sens où tout ne se passe pas au niveau de la pensée, de l'activité interne. Le Cybertexte, selon Aarseth, est une perspective utilisée pour décrire et explorer les stratégies de communication des textes dynamiques. Il considère le *Le Yi King*, les calligrammes d'Apollinaire, *Composition N°1* de Marc Saporta ou *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, comme des textes dynamiques : des Cybertextes.

The cybertext reader is a player, a gambler; the cybertext is a game-world or world-game; it is possible to explore, get lost, and discover secret paths in these texts, not metaphorically, but through the topological structures of the textual machinery. This is not a difference between games and literature but rather between games and narratives. To claim that there is no difference between games and narratives is to ignore essential qualities of both categories. And yet, as this study tries to show, the difference is not clear-cut, and there is significant overlap between the two.⁵⁹

Le Cybertexte fait du lecteur un joueur. La question du jeu sera aussi un des objets de notre réflexion puisque la tendance à la ludification de la littérature est présente dans beaucoup des textes du corpus. Aarseth a contribué à déplacer la réflexion, de la question du contenu, vers celle de la provenance de ce contenu : « (...) I focused on what was being read

⁵⁸ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 4-5.

from. »⁶⁰ L'attention est portée sur le média et sur son impact sur le lecteur. Le Cybertexte est pour Aarseth un axe d'analyse pour les textes contemporains, non un genre en soi. Et il ne fait nul doute qu'il soit tout aussi impossible pour les textes de notre corpus d'être rangés sous une catégorie générique. Le cyborg et l'hybridation médiatique du texte littéraire forment, à l'image du Cybertexte, des axes de lecture à partir desquels peut être pensé un pan de la littérature contemporaine. Ils ne forment, ni une école littéraire, ni un genre. La variété médiatique des exemples convoqués par Aarseth, et l'inclusion de livres, permet encore une fois de transcender les visions déterministes de l'évolution des médias : « The variety and ingenuity of devices used in these texts demonstrate that paper can hold its own against the computer as a technology of ergodic texts. »⁶¹ Le texte imprimé peut être tout aussi ergodique que l'hypermédia ou les jeux vidéo. Comme l'écrit Aarseth, le Cybertexte est une *Perspective*⁶² sur les textes, un angle d'approche qui permet de faire entrer la matérialité du texte dans sa dimension poétique.

2. Une Analyse Médiatique Spécifique : Le Technotexte (Katherine N. Hayles)

Étudier le triangle que forment le texte, l'hypermédia et le livre impose une analyse attentive aux interactions entre la forme, le contenu et le média. Il s'agit de relations inextricables qui, pour Katherine N. Hayles dans *Writing Machines* (2002)⁶³, mais aussi dans son article de 2004 « Print Is Flat, Code Is Deep: The Importance of Media-Specific Analysis », appellent à une Analyse Médiatique Spécifique : MSA. Dans une MSA, il s'agit de reconnaître que *le média construit l'œuvre et que l'œuvre construit le média*⁶⁴.

Lulled into somnolence by five hundred years of print, literary analysis should awaken to the importance of media-specific analysis, a mode of critical attention which recognizes that all texts are instantiated and that the nature of the medium in which they are instantiated matters. (...) Materiality is reconceptualized as the interplay between a text's physical characteristics and its signifying strategies, a move that entwines instantiation and signification at the outset. This definition opens the possibility of considering texts as embodied entities while still maintaining a central focus on interpretation. It makes materiality an emergent property, so that it cannot be specified in advance, as if it were a

⁶⁰ Aarseth, Espen J. *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*. *Op. cit.*, p. 3.

⁶¹ *Ibid.*, p. 10.

⁶² « Cybertext, then, is not a "new," "revolutionary" form of text, with capabilities only made possible through the invention of the digital computer. Neither is it a radical break with old-fashioned textuality, although it would be easy to make it appear so. Cybertext is a *perspective* on all forms of textuality, a way to expand the scope of literary studies to include phenomena that today are perceived as outside of, or marginalized by, the field of literature--or even in opposition to it, for (as I make clear later) purely extraneous reasons. », *Ibid.*, p. 18.

⁶³ *Writing Machines*, dont la mise en page est très travaillée, ce qui en fait un objet matériel, est aussi un essai transmédiatique puisqu'il est complété par un site Web : <http://mitpress.mit.edu/e-books/mediawork/#>

⁶⁴ « the medium construct the work and the work construct the medium », Hayles, Katherine N. *Writing Machines*. *Op. cit.*, p. 6.

pre-given entity. Rather, materiality is open to debate and interpretation, ensuring that discussions about the text's "meaning" will also take into account its physical specificity as well.⁶⁵

Les textes doivent toujours être incarnés (*embodied*⁶⁶) et cette matérialisation interagit de manière dynamique avec les dimensions linguistiques, rhétoriques et poétiques du texte. Tout ceci contribue à produire, selon Hayles, ce qu'on appelle la Littérature. La théoricienne américaine renforce ainsi l'intégration de la question de la matérialité dans la sphère littéraire et explore son importance à tous les points de vue. La littérature est médiatisée et implique de composer avec sa dimension matérielle, rappelle-t-elle : une évidence en même temps qu'un point théorique aveugle jusqu'à la fin des années 90. Dans son article de 2004, elle ajoute :

MSA aims to electrify the neocortex of literary criticism into recognizing that strands traditionally emphasizing materiality (such as criticism on the illuminated manuscript, on such writers as William Blake for whom embodiment is everything, on the rich tradition of artists' books) are not exceptions but paradigmatic of the ways in which literary effects emerge from and are entwined with the materiality of texts.⁶⁷

Sous l'impact des médias, la matérialité du texte littéraire change et, pour décrire cette matérialité, Hayles, à la suite du Cybertexte d'Aarseth, parle de « Technotexte » :

When a literary work interrogates the inscription technology that produces it, it mobilizes reflexive loops between its imaginative word and the material apparatus embodying that creation as a physical presence.⁶⁸

Les boucles de rétroaction, chères à la cybernétique, sont de nouveau convoquées. Elles sont une manière de reconceptualiser la question de la matérialité comme acte sémiotique, producteur de sens. Le Technotexte est la version littéraire de la *Cyborganization*, qui transforme le sujet humain en une entité hybride qui ne peut être pensée hors de son statut médiatique et matériel⁶⁹. Reconnaître la matérialité du texte n'est que le seuil de la réflexion, puisque, dans un deuxième temps, c'est sa capacité à devenir signifiante, à devenir un objet d'interprétation qui doit être analysée.

In this view of materiality, it is not merely an inert collection of physical properties but a dynamic quality that emerges from the interplay between the text as a physical artifact, its conceptual content, and the interpretive activities of readers and writers. Materiality thus

⁶⁵ Hayles, Katherine N. "Print Is Flat, Code Is Deep : The Importance of Media-Specific Analysis". *Op. cit.*, p. 67.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 69-70.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁸ Hayles, Katherine N. *Writing Machines*. *Op. cit.*, p. 25.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 49.

cannot be specified in advance; rather, it occupies a borderland —or better, performs as connective tissue— joining the physical and mental, the artifact and the user.⁷⁰

La matérialité est considérée comme un vecteur de connexion entre le média et ses contenus, mais aussi entre le texte et son lecteur. Les médias transmettent et transforment les expériences, en cela, ils agissent comme des métaphores. C'est la raison pour laquelle Hayles parle, dans *Writing Machines*, de métaphore matérielle (*Material Metaphor*⁷¹) : un terme qui permet d'exprimer la manière dont les mots et les médias interagissent les uns avec les autres.

Dans son essai, elle s'intéresse aussi au rapport que le livre entretient avec les hypermédias. Elle se penche sur les livres d'artistes, comme *A Humument* de Tom Phillips, et elle effectue une analyse précise de *House of Leaves*, une des œuvres majeures de notre corpus. L'étude de *House of Leaves* qui sera effectuée dans notre thèse, à l'instar de celle de Hayles, s'attachera à montrer comment le roman, à travers son hybridation avec l'hypermédia, interroge son statut médiatique :

In a sense *House of Leaves* recuperates the traditions of the print book and particularly the novel as a literary form, but the price it pays for this recuperation is a metamorphosis so profound it becomes a new kind of form and artefact. *It is an open question whether this transformation represents the rebirth of the novel or the beginning of the novel's displacement by a hybrid discourse that as yet has no name.*⁷² (n.s.)

Cette thèse se glissera dans les blancs laissés par Hayles et cherchera à poser de nouveau la question des enjeux de l'hybridation médiatique. Dix ans après la publication de *Writing Machines*, l'interrogation est plus que jamais d'actualité et bénéficie désormais d'un corpus d'œuvres hybrides bien plus important pour l'appréhender. En 2008, dans *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Hayles conclut son ouvrage, fait d'analyses d'œuvres hypermédiatiques, sur un chapitre intitulé : « The Future of Print Novel and the Mark of Digital » où elle convoque de nouveau *House of Leaves*, en plus d'*Extremely Loud and Incredibly Close* (2005) de Jonathan Safran Foer et *People of Paper* (2005) de Salvadore Plascencia :

Engaged in Robust conversation with digital textuality, the print novel discussed here both acknowledge their position within the print tradition and reproduce on their surfaces the mark of digital processes that engendered them as material artifacts.⁷³

⁷⁰ Hayles, Katherine N. "Print Is Flat, Code Is Deep : The Importance of Media-Specific Analysis". *Op. cit.*, p. 72.

⁷¹ Hayles, Katherine N. *Writing Machines*. *Op. cit.*, p. 22.

⁷² *Ibid.*, p. 112-113.

⁷³ Hayles, Katherine N. *Electronic Literature : New Horizons For the Literary*. Notre Dame (Ind.) : University of Notre Dame Press, 2008, p. 161.

Ces livres proposent, à l'image de tout notre corpus, une relation avec l'hypermédia, ils sont pour Hayles le futur du roman imprimé. S'il est difficile de l'affirmer de manière si catégorique, la persistance du livre face à l'hypermédia et le retour que les textes opèrent vers la matérialité du livre, représentent bel et bien des pratiques spécifiques à un pan de la production littéraire contemporaine, celui que notre thèse analysera. Mais, que ce corpus soit le futur du roman imprimé, mérite de rester ouvert à la discussion. Ces textes interrogeant leur matérialité, forment des livres intransposables, puisque leur média est constitutif de leurs significations. Il s'agit de livres qui ne peuvent être que des livres, ce qui rend leur relation avec l'hypermédia paradoxale, comme le chapitre VI le montrera particulièrement. Ces Technotextes sont, conséquemment, aussi des métatextes, à l'image de la majorité des œuvres du corpus. En effet, celles-ci proposent le plus souvent des textes qui effectuent, en boucles rétroactives, un retour sur leur statut médiatique et interrogent leur spécificité textuelle. Texte ergodique, Cybertexte ou Technotexte, quelle que soit la manière de qualifier ces textes proposant une hybridation médiatique, ceux-ci possèdent une dimension métatextuelle. Il sera indispensable d'explorer cet éternel retour à leur statut médiatique, puisqu'il pose la question de la viabilité et de la fécondité de ce pan de la littérature contemporaine. Les textes effectuant une réflexion sur leur matérialité ne sont pas propres à la littérature contemporaine, il existe bon nombre de précédents dans l'Histoire littéraire : du *Tristram Shandy* de Laurence Sterne au *Finnegan's Wake* de James Joyce, en passant par les avant-gardes du XX^{ème} siècle. Toutefois, la possibilité de placer la question de la matérialité du littéraire dans une Histoire des pratiques ne relativise pas pour autant l'intérêt de porter à nouveau un tel regard sur la littérature contemporaine. Celle-ci voit l'intervention d'un troisième terme dans la séculaire équation matérielle du texte avec le livre : l'hypermédia. La question de la matérialité du texte imprimé ne se voit pas remplacée par celle de l'hypermédia, selon une logique qui se voudrait déterministe, mais est réactualisée par celle-ci. L'hypermédia ne se substitue pas au livre. Au contraire, le livre imprimé, par son hybridation avec l'hypermédia, fait la démonstration de ses capacités à se réinventer. Pour Hayles, les Technotextes, et plus généralement la cyberculture à laquelle ils appartiennent, sont des moyens propices pour repenser les relations entre le média et le texte, le contenant et le contenu.

III. Le texte et la technique (Samuel Archibald)

Les réflexions élaborées ici se placent dans la lignée du travail théorique de Samuel Archibald dans *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques* (2009). Dans cet essai, l'auteur présente une théorie de la lecture qui tient avant tout compte de la dimension matérielle des textes. Il s'intéresse à la fois à des livres, comme *House of Leaves*, à des œuvres hypermédiatiques comme *Patchwork Girl* de Shelley Jackson, à des blogues fictionnels comme *La disparition du général Proust* de Jean-Pierre Balpe et à un jeu vidéo, *Grand Theft Auto*⁷⁴. Le texte et sa lecture sont étudiés sous l'angle de leur médiatisation, celle-ci n'étant plus réservée essentiellement au support du livre. Archibald fait précéder l'étude des œuvres, d'une approche précise, à la fois théorique et critique de la textualité. Dans un premier temps, il aborde le texte en tant que concept, dans sa dimension historique. Il débute son étude par les approches structuralistes et poststructuralistes, après quoi il retrace l'histoire technique du texte. Il souhaite mettre le concept de texte devant les médias numériques :

En un mouvement circulaire, il s'agit ici de poser à notre contemporanéité médiatique la question du texte et de poser à la pratique du texte la question du numérique ; de se demander comment penser le texte à l'ère des nouveaux médias et comment penser la lecture à l'heure de la navigation et du *surf*.⁷⁵

Sa position est avant tout herméneutique, puisqu'il s'intéresse à la manière de lire et de concevoir les textes confrontés aux nouveaux médias. Son analyse porte sur la manière dont le texte est interprété, « à hauteur de lecture » ; cette lecture appartenant aux lecteurs comme aux exégètes du texte. Il exerce donc un travail d'éclaircissement théorique sur lequel cette thèse s'appuiera. Les théories du texte ne peuvent plus se permettre d'ignorer la question de la matérialité :

Il s'agira, à travers la lecture, de considérer le texte comme processus autant que comme résultat, et de remonter ainsi à la source *technique* du texte, au rôle que joue invariablement la manipulation d'un objet matériel sur l'émergence d'un texte comme objet de pensée. Nous tenterons d'isoler et de saisir ce qui, dans tout texte, relève d'une matérialité pure, *a-sémiotique* et *an-axiologique*, et de comprendre comment la lecture, en tant que pratique de compréhension et d'interprétation de texte, doit être conçue au premier chef comme une opération de manipulation d'un support.⁷⁶

⁷⁴ *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques* a été tiré de la thèse de doctorat (2008) de Samuel Archibald. Dans sa thèse, on trouvait une étude de GTA qui a été remplacé dans l'essai par celle de *La disparition du Général Proust*.

⁷⁵ Archibald, Samuel. *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*. *Op. cit.*, p. 15.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 22-23.

A. Redéfinir le texte après le poststructuralisme et avec l'hypertexte

Archibald débute son analyse théorique du texte par les discours poststructuralistes, puisqu'ils sont, selon lui, les derniers légataires du texte. Le poststructuralisme a fait évoluer la notion de texte en proposant une définition des plus larges. Dans une perspective sémiologique, le texte est moins considéré comme un objet matériel que comme une pratique : pour Philippe Sollers, Julia Kristeva, Roland Barthes, Jacques Derrida, Umberto Eco, tout semble pouvoir constituer un texte. Le poststructuralisme est d'autant plus important pour analyser le texte face à l'hypermédia, que ses théories ont été très abondamment reprises, au tournant des années 80-90, par les premiers théoriciens de l'hypertexte, dont la figure de proue est George P. Landow et son essai *Hypertext : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Landow considérait l'hypertexte comme la matérialisation des idées poststructuralistes. Ainsi, Archibald observe la problématique de la textualité à travers sa mise en tension avec les discours sur l'hypertextualité.

Dans un premier temps, ce dernier reprend la théorie du texte de Roland Barthes afin de montrer comment elle entre en conflit avec la vision structuraliste de l'autonomie du texte. Barthes semble vouloir réconcilier, dans sa définition, les recherches effectuées au sein du groupe *Tel Quel* dans les années 60, alors que les structuralistes prennent des directions de plus en plus divergentes. Dans « De l'œuvre au texte », il décrit le texte comme un tissu « qu'il envisage décentré comme chez Derrida et pris dans un rapport d'intertextualité comme chez Kristeva, tout en se distinguant sous plusieurs aspects du texte classique, [il] est surtout incompatible avec l'autre présumé fondateur du structuralisme, celui de l'autonomie du texte. »⁷⁷ L'attention est alors portée sur le processus de l'interprétation plutôt que sur son objet, c'est-à-dire le texte. Archibald fait le constat que la définition du texte selon Barthes découle moins des visions structuralistes que de l'herméneutique philosophique moderne.⁷⁸

Le Texte de Barthes est un texte-processus qui voudrait s'opposer à un texte-résultat, un texte signifiant plutôt qu'un texte signifié, un texte qui s'interprète, qui est en train de s'interpréter, plutôt qu'un texte interprété. Le texte de Barthes n'est plus chose, il n'est même plus objet, sinon au plan conceptuel, il est processus sans résultat, sens en suspens, *œuvre en progrès*.⁷⁹

⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 43.

Dans le poststructuralisme, le texte ne semble pas tant autonome qu'ubiquitaire. Pour Archibald, le texte poststructuraliste possède deux facettes : il intègre au structuralisme une dimension herméneutique, en même temps qu'il compose «un véritable projet révolutionnaire, visant à fondre l'une dans l'autre la production et la consommation du texte, en revisitant à travers lui les fondements mêmes de notre culture. »⁸⁰

À partir de son étude des théories poststructuralistes du texte, Archibald analyse leur récupération par ce qu'il appelle « la doxa hypertextuelle ». Celle-ci présente de manière courante l'hypertexte comme l'incarnation, mais aussi l'avènement des théories poststructuralistes. L'hypertexte devient le prisme (déformant) d'interprétation des théories poststructuralistes du texte. Archibald relève trois moments de la doxa hypertextuelle à la source de cette confusion. Le premier est celui où l'interconnectivité caractéristique de l'hypertextualité (Cf. Vannevar Bush et Theodor Nelson) est rattachée au concept d'intertextualité. Le théoricien de la lecture, démontre que cette assimilation est fondée sur une erreur conceptuelle :

L'interconnectivité apparaît plus comme un outil intertextuel que comme une *incarnation* de l'intertextualité. Elle est un moyen par lequel un « éditeur » peut faire partager les liens qu'il identifie entre différents textes, différents fragments (...). Elle est, en quelque sorte, un moyen de rendre l'intertextualité communicable. Pour être opérante, cette technologie ne peut être qu'une réduction des potentialités sémiotiques de l'intertextualité : en effet, un nœud peut renvoyer factuellement à cinq, dix, cent ou même mille autres nœuds, cela demeure une capacité de renvoi assez faible comparé à celui, pratiquement infini mais purement sémiotique, qui existe dans n'importe quel morceau de littérature imprimée ou en ligne. L'hypertextualité devient le lieu d'une intertextualité forte seulement si, pour une raison ou pour une autre, on valorise la mise en relation technique au-dessus d'une mise en relation sémiotique. On voit mal comment l'argument pourrait jouer au niveau des théories de la lecture : une lecture qui n'accepterait comme intertexte que les liens proposés par l'hypertexte serait forcément déficitaire ou tout à fait conditionnée.⁸¹

L'interconnectivité et l'intertextualité ne doivent pas être confondues. L'interconnectivité peut, certes, effectuer des liens intertextuels, mais elle ne recoupe en aucun cas l'ensemble des dimensions intertextuelles possibles proposées, non seulement par le texte, mais aussi par l'hypertexte. Le lien hypertextuel est une connexion technologique, quand le lien intertextuel est sémiotique. L'un et l'autre peuvent parfois se superposer, mais ils ne doivent pas se confondre. Le second moment de la doxa hypertextuelle, correspond à la question de l'interactivité et au principe du lecteur-comme-auteur ou *wreader*. Déjà en 1997, Aarseth s'interrogeait sur l'interactivité et les moyens d'analyser la relation dynamique du lecteur au texte, on l'a vu. C'est dans cette optique qu'il a conçu le terme de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁸¹ *Ibid.*, p. 57.

texte ergodique. Si Aarseth relevait le flou conceptuel de la notion de *wreader* de Landow, Archibald lui porte le coup de grâce :

D'une part, si la spatialisation du donné textuel est un aspect inédit des systèmes hypertextuels, son impact principal sur la lecture n'est pas celui d'un plus grand contrôle. Parler de lecteur-comme-auteur pour décrire le pèlerin qui tente de se frayer un chemin dans l'hypertexte équivaut plus ou moins à parler de promeneur-comme-architecte ; c'est un contresens. Et si l'indétermination sémantique des lexies pouvait, en effet, faire plus de place à l'interprétation, cela correspondrait plus à une notion déjà « classique », l'œuvre ouverte ou en mouvement, plutôt qu'à un bouleversement inédit des rôles du lecteur et de l'auteur.⁸²

Au sein d'un hypertexte, la liberté du lecteur, tout comme sa capacité de construction, ne sont que des illusions. La construction du sens, dans le labyrinthe hypertextuel, n'est pas de l'ordre de l'écriture, elle est un processus déjà présent dans le texte classique, elle ne construit pas tant le texte que sa lecture. Ce qui conduit au troisième moment de la doxa hypertextuelle : le refus de la clôture.

Pour la doxa hypertextuelle, l'hypertexte vient libérer le lecteur de cette « contrainte » en présentant un espace ouvert sur lui-même, aux frontières floues, dépourvu de début et de fin. Le lecteur d'un hypertexte décide du moment et du lieu où le texte débute ou se termine, décide quand il en a assez, plutôt que d'avoir à épuiser docilement la totalité d'un livre en passant de la première à la dernière page.⁸³

L'ouverture de l'hypertexte est aussi de l'ordre de l'illusion conceptuelle. Archibald part du fait que tout texte n'existe, en tant que tel, que par l'acte de lecture dont il est l'objet. En cela, la lecture effectue une clôture. Le texte se clôt avec l'arrêt de sa lecture. À la suite des études effectuée par Michel Charles, dans son *Introduction à l'étude des textes*, Archibald impose la nécessité de réévaluer la notion de clôture du texte : « Il faut ainsi revaloriser la clôture, ce qui signifie ne plus la concevoir uniquement comme ce qui ferme la lecture, mais comme ce qui l'ouvre à l'interprétation et à la culture. »⁸⁴ Il ne s'agit pas tant d'abolir la notion de clôture que de la renouveler :

Cette nouvelle clôture, on la trouverait, à bien la chercher, dans la doxa hypertextuelle, ou dans son objet privilégié. L'hypertexte nous force à comprendre que la notion gagne à être autant spatiale que temporelle, en respect de sa signification première. L'hypertexte force aussi à considérer une clôture qui relèverait moins de la structure du texte ou du récit que de son processus d'appropriation et de son substrat matériel.⁸⁵

La doxa hypertextuelle faisait l'apologie d'une hypertextualité infinie, labyrinthique, imprévisible. Cette hypertextualité est finalement contraire à celle que l'on retrouve sur le

⁸² *Ibid.*, p. 64.

⁸³ *Ibid.*, p. 66.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 70.

Web, où l'enjeu est surtout de ne pas égarer l'internaute, de lui rendre les contenus accessibles le plus facilement possible, de clarifier les liens et leurs destinations, d'optimiser les modes de visualisation et d'orientation dans l'espace hypertextuel. La doxa hypertextuelle est visiblement très éloignée de l'hypertextualité pragmatique du Web.

En fait, si la doxa hypertextuelle ne devait conserver qu'un seul mérite, ce serait celui, essentiel, d'avoir reposé à la pensée contemporaine la question du texte et celle, subsidiaire mais appelée à devenir capitale, de sa matérialité.⁸⁶

Pour insister sur les conclusions effectuées par Archibald, à la suite de son analyse de la relation du texte et de l'hypertexte, il est nécessaire de relever la confusion, dans la doxa hypertextuelle, des formes sémiotiques et technologiques. Archibald ne cherche pas à élaborer une définition fixe du texte, mais à en explorer les tensions. L'objectif est de voir comment ces tensions complexes se retrouvent dans les pratiques textuelles contemporaines et permettent de cerner les mutations médiatiques, mais aussi poétiques, qui se jouent actuellement.

B. Le texte : une généalogie matérielle

Archibald déconstruit la logique révolutionnaire des nouveaux médias et remet leur pratique dans une perspective historique. Il retrace alors une histoire des supports culturels. Pour lui, il n'y a pas de pensée hors du langage et pas de langage sans support technique pour la diffuser. La médiatisation n'est pas une altération de la pensée ou de la langue, elle est leur condition même d'existence :

Il n'y a pas plus de pensée pure que de langage pur, si par « pur » on entend a-médiatique. Toute pensée est influencée par les techniques qui modulent et modèlent l'expérience : la parole et l'image, l'écrit et l'écran, etc.⁸⁷

Par conséquent,

Étudier la dimension médiatique des textes consiste donc à dégager la façon dont la matérialité du support (un élément) devient un vecteur de communication et de transmission (un moyen), à travers ses relations avec un usager.⁸⁸

Cette médiatisation et ses modes de fonctionnement hybrides seront l'objet de notre attention, dans la lignée des analyses de leur impact au niveau lectural effectuées dans *Le texte et la technique*. Archibald cherche à tracer une généalogie matérielle du texte, afin de

⁸⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 89-90.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 84-85.

comprendre en quoi le concept même de textualité est lié à ses différents supports historiques : la parole, l'écriture et le codex.

Le livre sous sa forme moderne existe au confluent de trois technologies qui en ont détrôné ou absorbé une autre : l'écriture alphabétique, qui s'impose progressivement en Occident au-devant de toute autre forme d'écriture et transforme profondément la pratique de l'oralité ; le codex qui remplace le volumen en tant que support textuel à partir du II^e siècle de l'Empire romain et dans la production duquel le papier remplace le parchemin à partir du XIII^e siècle ; le développement de la presse à imprimer de Gutenberg vers 1440 et l'innovation connexe de la typographie standardisée qui rendent à terme le manuscrit désuet.⁸⁹

Il fait ensuite le constat que l'étude des médias fut premièrement celle des médias de masse et de leur impact sur les masses : d'Harold Innis à Marshall McLuhan, en passant par les médiologues Régis Debray et Daniel Bounoux, sans oublier le grand initiateur de ce genre de pensée : Karl Marx. Archibald critique la célèbre formule de McLuhan « *the medium is the message* », il rejette la propension du théoricien à annihiler l'intérêt pour le contenu sémiotique, en réduisant la communication à une relation entre le technologique et les sens de l'homme. Le contenu ne peut être évacué si aisément de l'analyse médiatique, non seulement parce qu'il est ce qui intéresse l'utilisateur du média, mais aussi parce que, si le média peut effectivement conditionner le contenu, le texte en retour modifie le média. Son contenu est la raison d'être du média. Il apparaît alors plus intéressant de s'intéresser aux processus de médiatisation qui relient les médias et leurs contenus, plutôt qu'aux médias seuls. Tel est un des constats d'Archibald, qui sera repris dans cette thèse. Il a choisi d'interroger la façon dont les médias ont modulé leur réception, tandis que nous avons préféré interroger la manière dont les médias se contaminent au sein des textes littéraires. Il s'agit pour nous de décrire les nouveaux dispositifs textuels engendrés par cette hybridation et d'en dessiner les enjeux poétiques.

En étudiant les interactions entre la parole et l'écriture, notamment par une analyse très complète de l'idéogramme, Archibald en vient à la conclusion que l'image et la langue sont inséparables au niveau de l'écriture :

Ce qui est certain c'est qu'il est impossible pour un pictographe de transmettre l'idée d'une chose sans communiquer simultanément le nom qu'on lui donne, tout comme il serait vain d'empêcher ce nom de charrier avec lui une image. Le signe et son interprétant ne peuvent souffrir de telles limitations. Au final, le concept d'idéographe implique d'imaginer non seulement une écriture intouchée par la parole, mais, au-dessus d'elle, une culture difforme, bicéphale, où aucun couloir ne saurait communiquer entre la langue et l'image.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 91-92.

Il identifie alors une nouvelle tension définitionnelle à l'intérieur de la notion de texte, qui met en rapport l'image et l'écriture.

Si l'on reconnaît qu'il n'y a d'écriture que logographique, on peut poser un nouveau critère tensionnel de la textualité : le texte, en tant qu'écriture, se fonde comme une tension entre la langue et l'image. On peut surtout considérer qu'il y a là une relation triadique, au sens de Peirce, entre l'écriture, la parole et l'image, relation qui, pour ajouter un terme à la nomenclature saussurienne, met en jeu une image matérielle, une image acoustique et une image mentale ; l'écriture est une parole qui fait image et une image faite parole.⁹⁰

Archibald, dans la lignée de Walter J. Ong, dans *Orality and Literacy*, rappelle que l'écriture d'abord, puis l'imprimerie, ont conduit à considérer le mot comme une unité visuelle. L'écriture est toujours liée à l'image, elle est aussi toujours spatiale. Ce qui amène à voir tous les textes des avant-gardes mettant en scène l'iconicité du texte, non comme des coups de force visuels vis-à-vis du texte, mais comme des « mises en jeu des possibilités de la spatialité de la page et des caractères propres à la typographie. »⁹¹ Ainsi, *Un coup de dés* de Stéphane Mallarmé (1897) et les *Calligrammes* (1925) d'Apollinaire sont novateurs, non parce qu'ils font du texte des images, le texte étant toujours lié à l'image, mais parce qu'ils jouent avec le média spécifique qu'est le livre et sa typographie idoine. Dans l'hybridation médiatique du texte littéraire, la tension, au sein du texte, entre écriture et image est troublée par la mise en rapport de deux modèles médiatiques textuels différents, liés à des habitudes typographiques dissemblables. Comme les œuvres d'Apollinaires et de Mallarmé, les textes du corpus trouvent leur originalité dans la relation qu'ils entretiennent avec leur média. Cette relation est l'objet de notre recherche, elle est explorée à un moment charnière et complexe, celui où elle est troublée par l'incursion d'un second paradigme médiatique, qui vient s'insérer dans leur relation dialogique et former le triangle méthodologique au cœur de cette thèse : le texte face à son hybridation médiatique, entre le livre et l'hypermédia. Qu'il s'agisse de la relation du texte au livre, quand l'hypermédia s'imisce, ou des hypermédiats, dont les textes intègrent en permanence le livre, dans tous les cas, les textes du corpus procèdent d'une mise en tension de l'écriture et de l'image.

La rencontre du texte et de l'image n'est pas l'expression de leur antique adéquation, mais un nouveau chapitre de leur histoire, faite depuis toujours d'étranges chevauchements et de ruineuses séparations. (...) la page et la page-écran sont maintenant des espaces mixtes à l'intérieur desquels le texte et l'image peuvent occuper la même place. Il y a bien là une invitation de la technique à l'art, invitation à l'hybridation et à la manipulation de la trace.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁹¹ *Ibid.*, p. 122.

Il y a également là une invitation à réévaluer le rapport de force, à l'intérieur du texte, entre la langue et l'image.⁹²

Il sera donc important, dans la description et l'analyse des œuvres du corpus, de porter une attention aigüe à leur mise en page, à leur typographie, à leur aspect iconotextuel, puisqu'il s'agit de réévaluer à notre tour le rapport de la langue à l'image au sein du texte dont le régime médiatique est bousculé par l'hybridation.

C. L'écran et la page : manipulation et navigation

Afin d'étudier cette tension entre le texte et l'image, Archibald s'intéresse à une surface en particulier, celle de l'écran. Son objectif est d'élaborer une typologie des modes de lecture à l'écran, qui tienne compte des notions de manipulation et d'une régie de lecture nouvelle imposée par le Web : la navigation. Il reprend ici les travaux sur la lecture hypertextuelle et la métaphore de la navigation effectués par Bertrand Gervais. Dans son article « Naviguer entre le texte et l'écran : penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité », ce dernier explicite :

Naviguer, c'est lire. Rien de plus, mais aussi rien de moins. La lecture n'est pas un acte unique, une constante toujours identique à elle-même, mais une pratique complexe mettant en jeu un ensemble important de variables, qui en déterminent la forme et les fonctions. Elle met en jeu des rapports de manipulation, de compréhension et d'interprétation, des gestes qui se complètent pour assurer la progression à travers les textes, quels qu'en soient leurs particularités ou leurs supports (...).⁹³

La lecture à l'écran, celle des hypertextes de fiction particulièrement, a permis de reconsidérer la problématique de la manipulation du média qui avait été oubliée par l'habitude que nous avons, depuis des siècles, de confondre le texte et le livre. Archibald reprend dans son essai le concept de manipulation développé par Gervais :

La manipulation recouvre non seulement le rapport tactile avec les supports médiatiques, mais aussi l'ensemble des activités sensorielles et cognitives requises afin que l'esprit puisse appréhender les signes. Pour fournir une définition théoriquement indéfendable, mais éclairante, disons que *la manipulation comprend tout ce qui n'est pas sémiotique dans notre rapport aux signes*.⁹⁴

Dans un premier temps, Archibald s'intéresse à la manipulation du livre. Celle-ci impose d'interroger la linéarité et la tabularité des textes. À la suite de Christian Vandendorpe, dans *Du papyrus à l'hypertexte*, il écrit :

⁹² *Ibid.*, p. 124.

⁹³ Gervais, Bertrand. « Naviguer entre le texte et l'écran : penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité. » *Les défis de la publication sur le Web : hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*. Ed. Jean-Michel Salaün et Christian Vandendorpe. Villeurbanne : Presses de l'Enssib, 2004.

⁹⁴ Archibald, Samuel. *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*. *Op. cit.*, p. 129.

La linéarité n'est pas seulement un respect instinctif, à la lecture, de l'ordre linéaire du discours, mais aussi une organisation spatiale de la page visant à favoriser cette régie de lecture. De même, la tabularité ne consiste pas uniquement en un regard porté sur l'organisation visuelle de la page, mais également en une série de dispositifs et de stratégies visant à promouvoir cette régie de lecture ou, plus généralement, à faciliter le repérage d'information dans un ouvrage.⁹⁵

Il est important de noter que le livre possède un dispositif linéaire, en même temps que tabulaire. En effet, il peut se lire de manière linéaire, page après page, ligne après ligne, mot après mot, mais il possède toujours, aussi, une forme de tabularité, quand bien même minimale : celle que permettent les numéros de pages ou de chapitres, les index et les sommaires, par exemple. Archibald distingue trois formes de manipulations : « *la manipulation subordonnée et la manipulation volontaire* »⁹⁶, liées aux régies de lecture imposées par la linéarité et la tabularité, et la *manipulation indépendante*. Dans le cadre d'une manipulation indépendante, le lecteur ne lit pas le texte, il manipule seulement le média. Il s'agit d'un rapport avec l'objet matériel exclusivement. Les deux autres types de manipulation, quant à eux, imposent une lecture, une activité sémiotique. La manipulation subordonnée est concentrée sur la réception d'un contenu et donc neutralise les interactions avec le média ; alors que la manipulation volontaire implique que le lecteur opère des choix dans ce qu'il lit.

La manipulation demeure subordonnée aussi longtemps que la lecture est en mesure d'intégrer spontanément la matérialité du médium à son activité sémiotique. La manipulation se fait volontaire lorsque la lecture est confrontée à un choix d'ordre manipulateur, quand le support du texte se met à poser des questions à l'interprétation ou que le lecteur en compréhension⁹⁷ se déplace en ses propres termes dans la spatialité du texte.⁹⁸

Ces différents types de manipulation s'effectuent dans le cadre de la lecture d'un livre comme dans celle d'un hypermédia. Ainsi, il n'est plus possible d'opposer la tabularité de l'hypermédia à la linéarité du livre. Toutefois, il ne s'agit pas non plus de confondre la tabularité proposée par les hypertextes, grâce aux hyperliens notamment, avec la tabularité

⁹⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁹⁷ Archibald reprend la distinction entre lecture en compréhension et lecture en progression établie par Bertrand Gervais dans *À l'écoute de la lecture* : « Le rapport au texte apparaît comme un travail dont la forme est réglée par le jeu de deux économies. Ce sont les économies de la progression et de la compréhension. Le principe de leur définition est simple, il consiste à remarquer que lire est à la fois progresser dans un texte et le comprendre ; leur jeu repose quant à lui, sur le fait que, selon les mandats du lecteur, l'un ou l'autre geste est privilégié : comprendre plus ou progresser davantage. Ce jeu permet d'établir diverses situations ou régies de lecture. » Gervais, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*. Montréal : VLB, 1993, p. 10.

⁹⁸ Archibald, Samuel. *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*. *Op. cit.*, p.132-133.

des livres. Celles-ci ne sont pas du même ordre. Archibald réfute les discours qui considèrent l'hyperlien comme une amélioration des procédés tabulaires du livre :

Une telle vision équivaut un peu à dire qu'il n'existe pas de différence fondamentale entre les étalons arabes et les chevaux vapeurs, parce que tous servent à se déplacer. Bien sûr, aucun de ces arguments ne tient, mais on court le risque d'en formuler d'autres du même acabit, aussi longtemps qu'on exclut de la réflexion la matérialité du support et sa manipulation. Les hyperliens des systèmes hypertextuels ne sont peut-être pas nouveaux, conceptuellement parlant, mais ils le sont technologiquement : ils automatisent la tabularité et permettent d'effectuer des manipulations volontaires avec une rapidité inédite.⁹⁹

La tabularité à l'œuvre dans les hypermédias est mécanisée, elle impose un mode de lecture différent : celui de la navigation. Selon Archibald, elle impose une indifférenciation des manipulations sémiotiques volontaires et subordonnées, qui donne une impression de fluidité, le sentiment de *linéariser le tabulaire*¹⁰⁰.

Le résultat de cette superposition est un phénomène cognitif que l'on pourrait qualifier d'« illusion textuelle », comme on parle en théorie littéraire d'illusion référentielle. L'illusion textuelle est l'impression vécue par le lecteur de progresser de façon continue dans un contenu linéaire, alors qu'il est en train de butiner à toute vitesse de fragments en fragments. L'illusion textuelle, c'est ce qui se produit quand on trouve tellement vite qu'on n'a plus l'impression de chercher.¹⁰¹

L'opposition usuelle entre tabularité et linéarité est rendue obsolète par cette analyse qui préfère relever des tensions plutôt que de créer des dichotomies caricaturales.

Archibald offre ainsi à notre thèse un champ théorique très largement éclairci. Ces définitions des concepts clés, basées sur des jeux de tension, seront conservées dans ce travail : texte/hypertexte, image/écriture, linéarité/ tabularité. L'étude de l'hybridation médiatique du texte littéraire se consacre, à l'image de celle d'Archibald, sur le défi matériel que représente l'hypermédia :

À la création littéraire, les médias numériques posent le défi de la matérialité des supports, le défi d'intégrer celle-ci, traditionnellement insignifiante, à la langue que parle le texte, le défi de faire interagir la manipulation de l'œuvre et l'interprétation du texte.¹⁰²

Archibald interprète les conséquences de cette intrusion du numérique dans la question de la textualité, du point de vue lectural, alors que notre recherche, qui prendra acte de son étude, préfère considérer les manifestations concrètes, réalisées en réponse à ce défi.

Dans notre thèse, nous nous intéresserons aux dispositifs médiatiques hybrides des textes littéraires contemporains. Les processus de médiatisation mis en œuvre seront

⁹⁹ *Ibid.*, p.134.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 136.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 81.

analysés, non du point de vue de leur réception, mais du point de vue de leur hybridation. La question au centre de ce travail n'est pas celle de la lecture, mais celle de l'identification d'une variété de dispositifs complexes pour le texte littéraire contemporain. Cette diversité, constatée dès la recherche du corpus, impose de produire des moyens descriptifs adéquats pour les appréhender. Partant de la définition du texte de Samuel Archibald, dans la relation qu'il entretient avec la technique, nous avons proposé un corpus large. Celui-ci permet d'analyser une tendance à l'hybridation médiatique spécifique à la littérature contemporaine, qu'il s'agit pour le critique de cerner et de décrire dans ses particularités. Dans cet objectif, une typologie est proposée, elle recoupe la variété des liens entre le livre et l'hypermédia. Si Archibald a démontré la filiation et les différences qui existent entre eux, il reste encore à décrire et analyser la manière dont se déploient dans les œuvres ces modes de relation tendus.

CHAPITRE III.

ADAPTATION (1) : DU LIVRE A L'ECRAN

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons au premier type d'hybridation entre l'hypermédia et le livre : l'adaptation. Celle-ci présente un rapport de succession, de remédiatisation pour reprendre le terme de Bolter et Grusin. Dans ce premier volet sur l'adaptation nous aborderons le passage du livre vers l'hypermédia, de la page à l'écran.



Figure 10: Schéma de l'adaptation du livre en hypermédia

La remédiatisation participe à une écologie de l'emprunt et de l'appropriation. Selon Bolter et Grusin, les chantres de la remédiatisation, elle correspond ainsi à la médiatisation d'un média : « Media are continually commenting on, reproducing and replacing each other [...] media need each other in order to function as media at all. »¹ Les médias s'approprient les techniques, les formes, les contenus des autres médias dans le but de rivaliser avec eux ou de les actualiser. Dans les textes analysés ici, il s'agira d'observer la remédiatisation du livre par l'hypermédia. Le processus de remédiatisation est loin d'être anodin, il nécessite un travail d'adaptation plus ou moins complexe. L'hypermédia a sa grammaire propre, tout comme le texte édité a la sienne ; c'est donc à une forme d'adaptation que l'on assiste dans le passage d'une même œuvre, et souvent d'un même texte, d'un média à un autre. L'hypermédia et le livre seront étudiés à travers leurs points communs et leurs différences, afin de soulever les problèmes que ce type d'hybridation présente. Puisque les adaptations mettant en jeu des hypermédiatextes et des livres, ont, pour le moment, été peu analysées, les théories de l'adaptation filmique seront convoquées et elles même adaptées à l'hybridation médiatique du texte littéraire.

¹ Bolter, Jay David et Grusin, Richard. *Remediation : Understanding New Media*. Op. cit., p. 55.

Toute adaptation filmique est, en effet, une remédiatisation et toute remédiatisation, quels que soient les supports médiatiques en jeu, nécessite un travail d'adaptation. Mais cette adaptation, comme l'explique Michel Serceau à propos du cinéma :

[...] n'est pas seulement une opération factuelle – traduction d'un langage dans un autre – qui placerait le cinéma dans la dépendance de la littérature et par laquelle il se ravalerait au rang d'illustrateur, mais un faisceau de réalités sémiotiques et esthétiques. Réalité plurielle et réversible, l'adaptation témoigne de ce que littérature et cinéma entretiennent une relation dynamique.²

Cette relation dynamique est aussi celle de l'hypermédia avec le livre. La problématique de l'adaptation tient surtout au point de vue du lecteur ou du spectateur, puisqu'il faut que ce dernier sache que l'œuvre à laquelle il est confronté est une adaptation. La réflexion sur l'adaptation n'a lieu que dans la comparaison, puisqu'elle dépend de la connaissance, du lecteur, du spectateur ou du critique, de l'existence d'une œuvre originelle : l'adaptée. Le péri-texte³ a alors une grande importance dans l'étude de la remédiatisation car c'est le lieu où se joue la relation première du lecteur au texte, l'endroit où l'on renseigne, ou non, le statut médiatique original de l'œuvre. Ce péri-texte est d'autant plus fondamental que la plupart des œuvres peuvent être lues et comprises indépendamment de leur média d'origine. Mais, malgré cette autonomie, c'est dans l'acte de comparaison entre les textes des deux médias en jeu qu'elles révèlent leur importance vis-à-vis de l'écologie médiatique contemporaine.

Il est aussi nécessaire de différencier l'adaptation cinématographique de celle qui nous intéresse plus particulièrement ici, puisqu'il s'agit de deux modes écraniques qui ne sont pas du même ordre. Comme le remarque Lev Manovich dans *The Language of New Media*, l'écran de cinéma ne peut transmettre qu'un événement passé, contrairement à l'écran d'ordinateur.

In my genealogy, the computer screen represents an interactive type, a subtype of the real-time type, which is a subtype of the dynamic type, which is a subtype of the classical type. The discussion of these types relied on two ideas. First, the idea of temporality: the classical screen displays a static, permanent image; the dynamic screen displays a moving image of the past and finally, the real-time screen shows the present. Second, the relationship between the space of the viewer and the space of the representation (I defined the screen as a window into the space of representation which itself exists in our normal space).⁴

² Serceau, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*. Liège : Ed. du CÉFAL, 1999, p. 9.

³ Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Ed. du Seuil, 1987, p. 21.

⁴ Manovich, Lev. *The Language of New Media*. *Op. cit.*, p. 105.

À sa distinction entre l'écran interactif, sous-genre de l'écran en temps réel, lui-même sous genre de l'écran classique, nous préférons le terme d'« écran relié », pour désigner l'écran d'ordinateur. Ainsi, à la suite de Bertrand Gervais et de Samuel Archibald, l'écran relié est «(...) un écran modifiable en temps réel, qui s'appuie sur des technologies d'inscription numériques et permet l'accès aux différents réseaux »⁵. L'analyse de l'écran effectuée par Archibald dans *Le texte et la technique* s'avère centrale. Ce dernier critique, les différents types d'écrans établis par Manovich et favorise une typologie lecturale des supports en termes de *stabilité* et de *fluidité* :

La fluidité est l'état d'un support sur lequel nous avons peu de prise et dont le contenu est perceptible en surface. Le fluide est mouvant, animé par un mouvement dont nous ne contrôlons pas le débit. La fluidité suppose donc une manipulation plus subordonnée et recouvre le premier axe des typologies médiatiques : le défilement temporel de l'oralité et de la linéarité, la transparence relative des signes impliqués par l'immédiateté, la spontanéité de la communication et du spectacle.

La stabilité par opposition, décrit l'état d'un support solide et bien souvent statique. La stabilité permet une meilleure prise, de plus grandes possibilités de manipulation volontaire, autant d'avantages qui se paient au prix d'une limitation du mouvement interne : ce que nous gagnons en contrôle sur la matérialité du support stable, nous le perdons en dynamisme, le stable ne se meut pas, il est malléable. Il recoupe le second axe de nos typologies médiatiques : le déploiement spatial de la littéracie et de la tabularité, l'opacité de l'hypermédiateté, l'inscription durable des signes qui permet la transmission et encourage la production du sens.⁶

Ainsi, le livre est stable, l'écran relié est fluide. Quand un livre est adapté en hypermédia, une fluidification a lieu qui modifie en profondeur le texte ; de même que quand un hypermédia est édité, on assiste à une stabilisation du flux qui n'est pas sans incidence, nous le verrons dans le prochain chapitre. L'écran et le livre offrent des espaces graphiques résolument différents.

L'adaptation, en tant que variation possible autour d'un modèle, est un procédé ancien. Si l'on reprend l'exemple du cinéma, on s'aperçoit qu'à ses débuts la grande majorité des films étaient tirés d'œuvres littéraires. Ces dernières constituaient une caution intellectuelle qui palliait l'aspect forain du cinéma naissant⁷, relèvent Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire dans *L'adaptation cinématographique et littéraire*.⁸ L'exemple de la filmographie d'Albert Capellani semble alors tout à fait représentatif à ce

⁵ Archibald, Samuel. *Le texte et la technique*. Op. cit., p. 160. Nous nous baserons ici sur l'analyse de l'écran effectuée par Samuel Archibald, qui critique entre autres l'analyse des différents types d'écran réalisée par Lev Manovich dans *The Language of New Media*.

⁶ Archibald, Samuel. *Le texte et la technique*. Op. cit., p. 149.

⁷ Le cinéma "de foire" (ou cinéma des attractions), correspond à la période allant de 1896 à 1916 où le cinéma était présenté comme un spectacle populaire parmi les attractions des foires.

⁸ Clerc, Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire, Monique. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck, 2004.

titre, de *Riquet à la houppe* (1908) à *Germinal* (1913), en passant par *Tristan et Yseult* (1911) et *Les misérables* (1913). La remédiatisation d'un texte littéraire en œuvre hypermédiatique correspond à une volonté de légitimisation. Elle place l'œuvre hypermédiatique dans une lignée littéraire et profite de son aura. Elle est aussi un moyen de familiariser l'internaute, en lui proposant des contenus qui lui sont déjà connus. Comme le remarque Lu Shengui dans *Transformation et réception du texte par le film: pour une nouvelle problématique de l'adaptation* : « En général, les adaptations ont lieu pour deux raisons : soit en vue d'une nouvelle technique d'exécution ou d'une nouvelle forme d'art, soit pour un public autre que celui de l'œuvre originelle (...). »⁹ L'hypermédia, appartient à la première catégorie, puisqu'il est une nouvelle technique d'exécution du texte. Il reprend les textes canoniques de la littérature, particulièrement celle du XX^{ème} siècle. Les textes expérimentaux de l'OuLiPo¹⁰ ont été adaptés à plusieurs reprises en hypermédia, ce qui témoigne d'une volonté d'inscrire l'hypermédia dans la tradition expérimentale des avant-gardes. Il faut dire que les textes de l'OuLiPo se prêtent particulièrement bien au jeu de la remédiatisation, puisqu'ils partagent avec l'hypermédia le goût de la contrainte et du programme. Dans un second temps, nous analyserons un autre exemple de remédiatisation du livre en hypermédia. Celui-ci correspondrait plutôt au deuxième motif d'adaptation de Lu Shengui : des artistes en nouveaux médias reprennent des œuvres littéraires afin d'en proposer des relectures multimédias susceptibles de séduire un nouveau public, peut-être plus enclin à lire sur l'écran que dans les livres. Nous étudierons alors le travail plastique et poétique élaboré par Tom Drahos pour son adaptation en CD-ROM du *Journal d'un fou*. Celui-ci, par un travail dynamique de juxtaposition du texte, de l'image, propre à l'hypermédia, fait entrer le texte de Gogol dans la cyberculture en même temps qu'il en dévoile toute l'actualité politique.

I. À la recherche de la machine littéraire : adapter l'OuLiPo

Un certain nombre de textes phares de l'OuLiPo ont été adaptés en hypermédia : des *Cent mille milliards de poèmes* (1961) et *Un conte à votre façon* (1967) de Raymond Queneau à *Je me souviens* (1978) de Georges Perec, en passant par *La disparition* (1969) et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975). Dans « Machines à écrire, machine à

⁹ Shengui, Lu. *Transformation et réception du texte par le film : pour une nouvelle problématique de l'adaptation*. Berne : Peter Lang, 1999, p. 15.

¹⁰ Ouvroir de Littérature Potentielle, créé par Raymond Queneau et François Le Lionnais dans les années 1960.

lire », Bernard Magné s'interroge sur le travail de reprise de l'OuLiPo effectué dans son CD-Rom, *Machines à écrire* :

Choisir la littérature combinatoire comme sujet d'un CD-ROM ne relève pas d'un goût un tantinet pervers pour les textes marginaux ou peu connus (quoique...). C'est tout simplement prendre en compte l'exceptionnelle adéquation entre un mode spécifique d'écriture et les propriétés particulières d'un support : tout se passe comme si, avec le multimédia, la littérature combinatoire avait enfin trouvé les dispositifs techniques qu'elle suggérait et exigeait.¹¹

Les adaptateurs, dans leurs discours, voient l'informatique comme un accomplissement de la combinatoire. Ce topos se situe dans la droite ligne de la doxa hypertextuelle, dont on a déjà démontré les impasses conceptuelles. Il légitime l'adaptation dans un média qui ne bénéficie pas *a priori* de l'aura littéraire. Si les textes de l'OuLiPo sont repris par l'informatique, c'est qu'ils contiennent en germe, ce que seule la technique peut déployer. C'est du moins ce que semble insinuer Magné. Ce discours peut être aisément réfuté. En étudiant le texte de Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* et ses adaptations hypermédiatiques, nous verrons que celles-ci sont moins des avènements des capacités combinatoires et rhizomatiques du texte, qu'une déviation du propos de Queneau. À cette occasion, les problèmes que pose l'idée de protohypertexte devront être explorés.

A. Hypermédiatiser les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau

En 1981, l'A.L.A.M.O. (Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs) est créé par Paul Brafford et Jacques Roubaud. Il s'agit d'un prolongement informatique de l'OuLiPo. L'A.L.A.M.O. reprend les recherches débutées par l'OuLiPo sur la génération automatique de textes littéraires. La recherche littéraire en informatique se situe donc dans la ligne expérimentale ouverte par l'OuLiPo, ce qui explique aussi l'engouement pour la reprise en hypermédia des œuvres de Queneau et de Perec. Avec l'avènement de l'informatique dans les années 80, il semble logique que les amoureux de mathématiques et d'algèbre, que sont les membres de l'OuLiPo, se soient intéressés à l'informatique. Il est cependant nécessaire d'ajouter que si les membres de l'OuLiPo manifestaient la volonté de techniciser la littérature et d'utiliser des machines pour traiter l'information, ils n'ont jamais vraiment remis en cause les notions d'œuvre littéraire, et

¹¹ Magné, Bernard. « *Machines à écrire, machine à lire* ». *Études françaises*. Vol. 36, n° 2, 2000, p. 126. En ligne : <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2000/v36/n2/005258ar.pdf>, consulté le 11 avril 2012.

Chapitre III. Adaptation (1) : du livre à l'écran

encore moins de littérature. Le désir de construction de « machines littéraires », résultait surtout de leur intérêt pour les mécanismes de la création.

L'œuvre de Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* est une des œuvres symboliques de la démarche oulipienne. Celle-ci se construit autour de la multiplicité des combinaisons possibles entre les vers de dix sonnets. Puisqu'un sonnet est composé de quatorze vers, le lecteur peut constituer 10^{14} poèmes différents, soit cent mille milliards de sonnets. Queneau, jamais à court d'humour, a calculé que pour lire tous les poèmes, 190 258 751 années seraient nécessaires. Dans le mode d'emploi de son texte, il écrit :

C'est somme toute une sorte de machine à fabriquer des poèmes, mais en nombre limité ; il est vrai que ce nombre, quoique limité, fournit de la lecture pour près de deux cents millions d'années (en lisant vingt-quatre heures sur vingt-quatre).¹²

On retrouve ici une métaphore machinique pour décrire le dispositif textuel, qui est pourtant conçu sous la forme d'un livre qui paraît chez Gallimard en 1961.



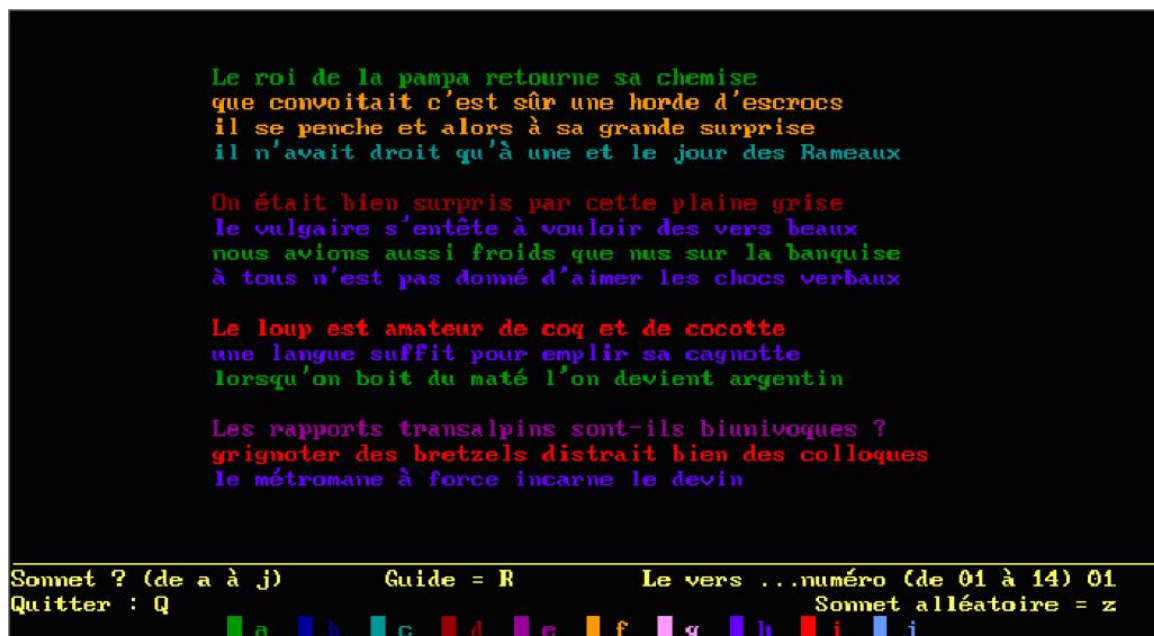
Figure 11: Photographie d'un exemplaire original de *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, Paris : Gallimard, 1961. (Source de l'image : <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=2073571>)

L'édition de *Cent mille milliards de poèmes* propose un livre-objet qui se joue de sa forme. L'unité de la page est dissoute au profit de sa division en dix-huit languettes. L'usage ordinaire du livre, qui veut que le lecteur lise de haut en bas et une page après l'autre, est aboli au profit de la juxtaposition des languettes. La matérialité du livre est rappelée à l'esprit du lecteur par cette incongruité dans la manipulation, que l'on qualifiera

¹² Queneau, Raymond. « Cent mille milliards de poèmes ». *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1989, p. 333.

de *volontaire*¹³, à la suite de Samuel Archibald. En effet le lecteur est confronté à un choix d'ordre manipulatoire qui est induit par la forme particulière du livre. Le support du texte oblige le lecteur à interroger la manipulation qu'impose sa lecture et son travail d'interprétation. Le texte de Queneau est dédié à Alan Turing, l'un des fondateurs de l'informatique, que l'on dit avoir inventé, dès 1946, un programme capable de faire écrire des lettres d'amour à l'ordinateur¹⁴. S'il ne reste aujourd'hui aucune trace qui puisse prouver l'existence d'un tel logiciel, l'anecdote en elle même symbolise la manière dont la poésie et l'informatique sont très tôt hybridés. Dès son origine, l'ordinateur n'était pas seulement une machine à faire des calculs, mais aussi un outil et un support d'écriture littéraire. Il semble alors évident que poètes et écrivains se soient emparés de l'outil.

Paul Brafford réalise une première adaptation informatique de *Cent mille milliards de poèmes* en 1975 pour l'exposition *Europalia* de Bruxelles. Pendant l'événement, chaque poème généré est imprimé. Avec cette version, l'œuvre de Queneau devient la première œuvre française portée sur ordinateur. L'idée du texte-machine, fonctionnant à partir d'une combinatoire, a très tôt été reprise par les membres de l'A.L.A.M.O. Tibor Papp, auteur célèbre de programmes littéraires génératifs, réalise aussi sa version. Celle-ci est destinée à être lue seulement sur l'écran, le texte ne fait plus l'objet d'une impression. L'adaptation de Papp paraît en 1989 dans la revue *alire0.1*¹⁵.



¹³ Archibald, Samuel. *Le texte et la technique. Op. cit.*, p. 131.

¹⁴ Pour plus d'informations sur Alan Turing voir la section –Alan Turing–

¹⁵ *Alire*, créée en 1989 par Philippe Bootz, est une revue, parue d'abord sur disquette puis sur cédérom. Elle publiait des œuvres appartenant à des genres variés et destinées à être lues seulement sur écran.

Figure 12: Tibor Papp, *Cent mille milliards de poèmes*, Alire.01, 1989. Source de l'image:
http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php

L'ordinateur apparaît comme un outil idéal pour seconder la recherche combinatoire. Il semble rendre sa lecture plus efficace. Il n'y a plus besoin de manipuler les fragiles petites languettes de la version papier : les combinaisons apparaissent sous la simple pression d'une touche du clavier. Et même, si l'on en croit ce qu'écrit Philippe Bootz, la version imprimée ne serait pas fidèle à la volonté originale de Queneau de créer une combinatoire de cent mille milliards de sonnets. En effet, le lecteur du livre peut lire les languettes par pile et ne lire, par exemple, que les premiers vers les uns après les autres, multipliant les possibilités de lecture qui dépassent alors les cent mille milliards :

... autant de manipulations qui détruisent la structure des sonnets et qui ne sont pas conformes au projet de Queneau. Dans cette lecture, l'œuvre ne se présente plus comme un ensemble potentiel de cent mille milliards de poèmes, mais comme un seul poème permettant de lire beaucoup plus que cent mille milliards de textes différents ! Une telle liberté de lecture, compatible avec l'ouvrage mais pas avec les conceptions de son auteur, n'est plus possible lorsque c'est le programme qui construit le texte : le lecteur a beaucoup moins de possibilités de lecture, en général, devant un texte informatique que devant un texte manipulable.¹⁶

Ce n'est donc pas Robert Massin, responsable de la mise en page du texte en 1961, qui réalise le projet originel de Queneau, mais l'informatique ! S'il est vrai que le livre de Queneau, par ce jeu de languettes, propose plus de cent mille milliards de façons de le lire, une infinité en réalité, il ne propose que cent mille milliards de véritables sonnets. La rhétorique de l'accomplissement des projets oulipiens par l'informatique se révèle alors dans les propos de Bootz, dans sa volonté de valoriser l'informatique par rapport au livre. Mais le projet de Queneau est aussi une réflexion sur les possibilités de mise en page au sein du livre. Les versions hypermédias du texte de Queneau évacuent cette problématique qui lui est pourtant inhérente. Les adaptations ne reprennent que la combinatoire, rendue certes plus efficace par l'informatique. L'intérêt majeur de l'œuvre de Queneau réside dans l'impossibilité pour le lecteur de lire l'intégralité des textes créés. C'est dans le concept, dans l'existence en germe de ces cent mille milliards de poèmes, produits en dix pages imprimées et découpées, que réside la force poétique de l'œuvre. Le projet ne prend vie que dans l'objet qui l'incarne : le livre. De plus, ainsi que le remarque Jan Baetens dans « La Cyberpoésie : entre image et performance, une analyse culturelle »,

¹⁶ Bootz, Philippe. *olats.org*. En ligne : http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php, consulté le 11 Avril 2012.

il semblerait que la mise en programme informatique de la combinatoire de Queneau n'ajoute rien au sens de l'œuvre.

À quoi servirait par exemple d'écrire un programme offrant au lecteur toutes les versions possibles des *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau : avons-nous vraiment besoin de la cyberécriture pour comprendre que la machine de Queneau pouvait produire cette énorme quantité de poèmes, tous, malheureusement... dénués d'intérêt (ce qui est fascinant dans cette œuvre, c'est l'idée, non sa concrète exécution — et c'est exactement ce que projetaient les pionniers de l'Oulipo : inventer des formes, indépendamment de leurs possibles « illustrations »).¹⁷

Les œuvres hypermédiatiques qui adaptent les sonnets de Queneau ne reprennent qu'une partie de son propos, celui sur la combinatoire qui, de surcroît, évacue la question de la réception. Seule l'importance du programme est retenue. Il s'agit d'une lecture adéquate du texte de Queneau, mais qui ne recouvre pas toutes ses significations. Les adaptations se concentrent sur les processus qui engendrent les textes et non sur leur statut de texte-objet dans un livre-objet. Les œuvres de Tibor Papp et de Paul Brafford se présentent comme des incarnations du projet de Queneau, mais, en fait, elles n'abordent qu'une partie de la réflexion proposée par l'œuvre. Elles sont moins des adaptations que des manifestations plus avancées technologiquement du programme combinatoire de l'oulipien.

En 1999, *Cent mille milliards de poèmes* est repris par Antoine Denize et Bernard Magné, dans *Machines à écrire*. Les deux créateurs ne se contentent pas seulement d'informatiser le programme de Queneau, ils mettent à profit le potentiel hypermédiatique de l'écran pour offrir plusieurs lectures de l'œuvre, toutes plus ludiques les unes que les autres. Ils mêlent au texte des effets graphiques et dynamiques, ainsi que des extraits musicaux inspirés par l'œuvre. Chaque section du CD-ROM de Denize et Magné possède une esthétique spécifique¹⁸. Celle qui se rapporte à *Cent mille milliards de poèmes* propose un fond noir avec des éléments, gris, blancs, bleus ou rouges : des couleurs franches et contrastées. En arrière-plan des modules, se trouve le portrait de Raymond Queneau, entre hommage et présence fantomatique. Cinq modes différents de lecture de *Cent mille milliards de poèmes* sont proposés au lecteur. Ils peuvent être parcourus dans n'importe quel ordre. L'un d'entre eux utilise un affichage aléatoire des sonnets, un à la fois. Le lecteur, en survolant chaque vers, peut lire les notes éditées dans la version Pléiade de l'œuvre de Queneau. L'écriture ici est cursive, blanche ou rouge sur fond noir, ce qui n'est pas sans rappeler l'écriture à la craie sur un tableau d'école. La présence d'un quadrillage

¹⁷ Baetens, Jan. « La Cyberpoésie : entre image et performance, une analyse culturelle. » *Formule 10*, 2005, p. 35.

¹⁸ Pour voir une navigation filmée dans *Machine à écrire* se rendre sur la page –Machine à écrire–

et de figures géométriques illustre les aspects mathématiques et combinatoires de l'œuvre. Un autre module, intitulé « Perso », exerce une série de calculs à partir du nom du lecteur ou d'un autre mot et affiche l'un des poèmes :

Saisissez un prénom et cliquez sur Ça y est? La machine composera pour vous un poème sur mesure en 14 formules mathématiques. [...] Dans ce module, certains mots sont surlignés et sont associés à des définitions : cherchez-les avec votre souris puis cliquez dessus.¹⁹

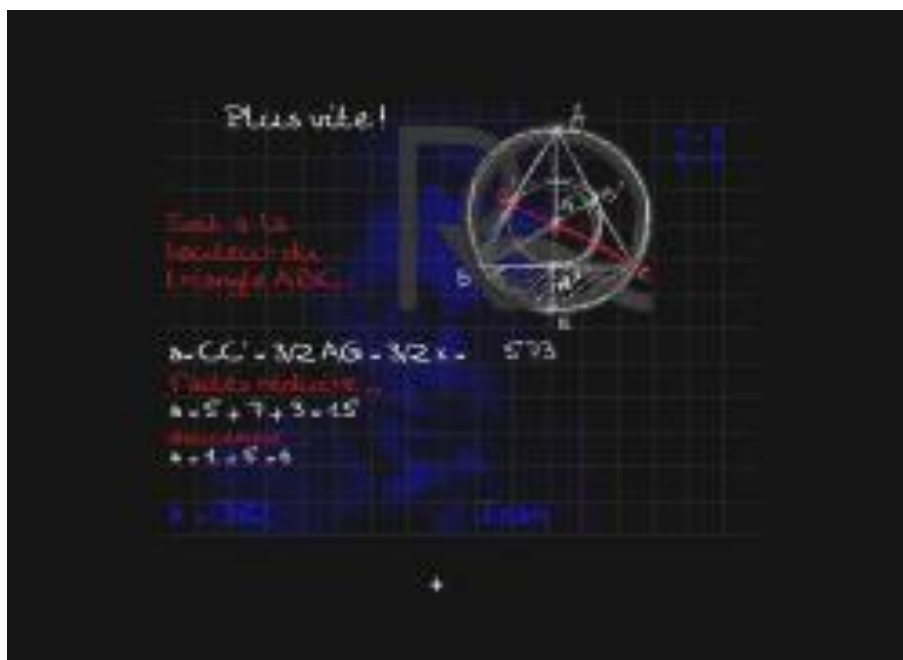


Figure 13: Capture d'écran de *Machines à écrire*, d'Antoine Denize et Bernard Magné, CD-ROM, Paris : Gallimard, 1999, mode « Perso ».

Un troisième mode de lecture, dénommé « chrono » crée un poème en fonction de l'heure indiquée par l'ordinateur de l'utilisateur. Puis « Mot à mot » affiche un des sonnets de Queneau que le lecteur peut modifier vers par vers selon son envie. Et enfin, le module « Bingo » propose un jeu où le lecteur doit reconstituer un des dix sonnets originaux de Queneau « Quelque chose, si l'on veut, comme un *Mastermind* poétique »²⁰, explique Bernard Magné dans son article « *Machines à écrire*, machine à lire ».

¹⁹ Denize, Antoine et Magné, Bernard. *Machines à écrire*. Paris : Gallimard, 1999, p. 12 du livret accompagnant le CD-ROM.

²⁰ Magné, Bernard. « *Machines à écrire*, machine à lire ». *Études françaises*. Vol. 36, n° 2, 2000, p. 122. En ligne : <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2000/v36/n2/005258ar.pdf>, consulté le 11 avril 2012.



Figure 14: Capture d'écran de *Machines à écrire* d'Antoine Denize et Bernard Magné, CD-ROM, Paris : Gallimard, 1999, mode « Bingo ».

Dans chacune de ces versions adaptées de l'œuvre de Queneau, le lecteur peut écouter le poème généré, l'imprimer ou l'enregistrer. Il peut aussi accéder à une page qui simule l'algorithme combinatoire de *Cent mille milliards de poèmes* mais qui ne possède pas de contenu. Cette coquille vide doit être remplie par le lecteur qui compose ses propres sonnets, à la manière de Queneau :

Il appartient au lecteur de s'initier au plaisir des combinaisons en remplissant lui-même ce moule comme il le souhaite pour obtenir, par exemple, un générateur de mots d'amour, des variations sur l'incipit de *À la recherche du temps perdu*, ou tout autre machine parfaitement inutile propre à désespérer ceux pour qui l'informatique permet essentiellement de gérer en temps réel des portefeuilles de valeurs boursières. Il s'agit donc d'une manière de « self-service » combinatoire, traduction pratique et concrète d'un des grands principes organisateurs du CD-ROM : l'interactivité maximale donnant à l'utilisateur, aussi souvent que possible, l'occasion de prendre les choses en main.²¹

Ainsi, Antoine Denize et Bernard Magné explorent des versions ludiques et variées. Il s'agit moins, contrairement aux adaptations de Tibor Papp et Paul Brafford, de réaliser informatiquement le projet de Queneau, que de montrer les liens que l'œuvre entretient avec le jeu, les mathématiques et l'informatique. Le projet est avant tout pédagogique et Denize et Magné cherchent à optimiser les possibilités offertes par l'hypermédia. Un effet que Philippe Bootz déplore :

On peut toutefois regretter que ces versions augmentées, certes attirantes et relevant d'un travail intelligent sur l'interface, brouillent le projet de Queneau et détournent l'attention du

²¹ *Ibid.*

lecteur sur l'expression animée et sonorisée, tirant ainsi le mot vers l'image au détriment de la pureté littéraire de la forme du sonnet et de la rigueur algorithmique du « calcul linguistique » de Queneau.²²

Toutefois, *Machines à écrire*, par la multiplication de ses jeux avec l'œuvre de Queneau se présente de manière plus frontale comme ce qu'elle est : une adaptation de *Cent mille milliards de poèmes*, sa lecture en hypermédia et non, comme le font de manière compréhensible mais néanmoins abusive Papp et Brafford, comme des aboutissements ou des réalisations du projet de Queneau.

B. Recadrage sur le protohypertexte : un objet rhétorique

1. Le livre et l'hypertexte : entre filiation et rejet

La reprise des textes oulipiens en hypermédia est consécutive d'une conception particulière à la doxa hypertextuelle qui qualifie « d'hypertexte avant la lettre », ou de « protohypertexte », certains textes canoniques manifestant une attention à leur matérialité ou jouant sur la linéarité. On rencontre l'expression protohypertexte pour la première fois dans un article de Paul Delany et George P. Landow « Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art », paru en 1991. Le terme désigne une œuvre, un roman ou un essai qui, avant même l'invention de l'hypertexte, en appliquait le principe. L'avènement de l'hypertexte a été accompagné de discours sur son aspect révolutionnaire et sur sa nouveauté, en même temps que s'est développée paradoxalement la revendication d'une filiation à travers des textes canoniques comme *Don Quichotte* de Miguel de Cervantès, *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, *Ulysses* ou *Finnegan's Wake* de James Joyce, « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » de Jorge Luis Borges, *Marelle* de Julio Cortázar, *Glas* de Jacques Derrida, et bien d'autres. Le protohypertexte apparaît alors comme un anachronisme dans l'Histoire littéraire, puisque des textes antérieurs sont décrits, rétrospectivement, via une forme littéraire qui n'existait pas au moment de leur rédaction. Des théoriciens comme Landow, Delany et Bolter, ainsi que le romancier Robert Coover²³ utilisent la notion de protohypertexte pour légitimer l'hypertextualité et l'inscrire dans une lignée littéraire. Dans un même temps, et selon une rhétorique qui leur est propre, le protohypertexte leur sert de prétexte pour démontrer les limites du livre comme média. On

²² Bootz, Philippe. *olats.org. Op. cit.*

²³ Cf. Delany, Paul et Landow, George P. "Hypertext, Hypermedia and Literary Studies : The State of the Art." *Hypermedia and Literary Studies*. Ed. Paul Delany et George P. Landow. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1991. Coover, Robert. "The End of Books." *New York Times Book Review*, June 1992. Bolter, Jay David. *Writing space : the Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale (N.J.) : L. Erlbaum Associates, 1991.

retrouve chez ces derniers un vocabulaire mélioratif qui sert à opposer la sophistication de l'hypertexte à l'archaïsme du livre. Dans les deux premières pages de l'article de Landow et Delany, « Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art », une dichotomie est établie entre l'aspect statique de la textualité du livre et l'aspect transcendant de l'hypertexte, entre la stabilité de l'un et le défi posé par l'autre, entre l'habitude et la révélation, entre une matérialité têtue du livre et le pouvoir de l'hypertexte.

| Livre | Hypertexte |
|--|---|
| <ul style="list-style-type: none"> - « traditional written text » p.3 - « the static form of the book » p.3 - « Linear bounded and fixed » p.3 - « Conventional reading habits » p.3 - « Stable object » p.3 - « enclosing an entire text » p.3 - « habitual way of understanding and experiencing texts » p.4 - « the physical text objectified in the book » p.4 - « the stubborn materiality of the text constrained » p.4 | <ul style="list-style-type: none"> - « The text is more » p.3 - « Transcend » p.3 - « Non sequentially, variable structure » p.3 - « New rules and new experience » p.3 - « challenges students, teachers and theorists of literature » p.4 - « a revelation » p.4 - «The text as the reader imagined it» p.4 - « the special powers of the computer... look beyond » p.4 |

Tableau 2 : Étude du vocabulaire de Delany, Paul et Landow, George P. “Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art.” *Hypermedia and Literary Studies*. Ed. Paul Delany et George P. Landow. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1991, p. 3-4.

Au final, une véritable querelle des anciens et des modernes, à la mode des années 90, est reprise. Dans ce relevé lexical, c'est surtout un préjugé contre le livre qui se révèle. Il ne s'agit pas de dénoncer une certaine forme de naïveté et d'émerveillement, sans doute naturelle, des premiers critiques face à une technologie qui était vraiment nouvelle à l'époque. L'hypertexte appartenait pour une première génération de théoriciens à ce que Stuart Moulthrop appelle *le rêve d'une nouvelle culture* : « the dream of new culture is a fantasy of immanent change »²⁴. Dans cet article, Moulthrop exerce un regard critique sur les premières théories de l'hypertexte, les siennes comme celles de Nelson, de Landow, de Coover ou encore de Bolter. Il y reconnaît le danger d'un certain technonarcissisme ainsi que de l'utopie que l'hypertexte représente :

²⁴ Moulthrop, Stuart. “Rhizome and Resistance : Hypertext and the Dream of New Culture.” *Hyper/Text/Theory*. Ed. George P. Landow. Baltimore ; Londres : The John Hopkins Univ. press, 1994, p. 300.

Chapitre III. Adaptation (1) : du livre à l'écran

We may have to admit that our visions of cultural revolution represent the same old new dope, a pure utopia of pure paralogia, beyond any requirements of design or rational implementation and thus absolutely unrealistic –a very long dream indeed²⁵

Dans un même mouvement il reconnaît la rhétorique manichéenne utilisée contre le livre et en faveur de l'intronisation de l'hypertexte, au début de la théorisation de l'hypertextualité :

Having failed to theorize interactive technologies as genuine avenues of change, we retreat into a battle of the book, appealing to the core of our bibliographic tradition. In this instance the strategy is the message, and the message concerns the medium.²⁶

Toutefois, au-delà du souci de légitimisation de l'hypertextualité, c'est avant tout la méconnaissance des œuvres dites protohypertextuelles qui frappe chez les théoriciens dont nous avons étudié les discours. Ceux-ci font preuve en effet d'une conception déformée de ces œuvres. Déformée, au sens où s'y joue une forme de partialité en faveur de l'hypertexte dont le corolaire est une défaveur du livre. Ainsi, si les aspects topographiques de la recherche littéraire sur les avant-gardes du XX^{ème} siècle sont reconnus, ils sont aussitôt dévalués par le fait même qu'ils appartiennent au texte imprimé. Ces quelques lignes de Bolter dans *Writing Space* en témoignent :

(...) moderns authors have already been writing topographically, but they have been using the medium of print, which is not well suited for that mode of writing. (...) The whole tradition of experimentation needs now to be reconsidered in the light of the electronic medium, since each previous experiment in print suggests ways in which writing may now break free of the influence of print. (...) The history of novel itself will need to be rewritten, so that we understand works by authors from Laurence Sterne to Jorge Luis Borges not only as explorations of the limits of the printed page but also as models for the electronic writing. It is as if these authors had been waiting for the computer to free them from print.²⁷

On peut, en effet, penser que Sterne, Joyce, Cortázar, etc. n'attendaient pas l'ordinateur pour se libérer des contraintes du livre et de la page. Bien au contraire, ils ont su saisir cette contrainte et s'en servir comme tremplin à leur créativité littéraire. La contrainte en tant que telle est perçue négativement, alors qu'on connaît son pouvoir créatif depuis Mallarmé et l'OuLiPo. Explorer l'espace du livre chez ces auteurs n'est pas synonyme d'enfermement, ni d'épuisement des potentialités du livre. Chez Sterne, tout comme chez Joyce, le renouveau de la forme romanesque n'est pas une remise en cause du livre mais l'exploration de nouvelles possibilités d'expression. Quand Bolter écrit : « *Tristram Shandy* is not only an attack on the conventions of the novel as a coherent narrative of

²⁵ *Ibid.*, p. 311.

²⁶ *Ibid.*, p. 312.

²⁷ Bolter, Jay David. *Writing Space. Op. cit.*, p. 132.

events; it is also an assault on the conventions of presentation, on the technology of writing and printing. »²⁸, il reprend la rhétorique de défense de l'hypertexte face au livre et qualifie indûment le jeu avec la matérialité d'attaque. Ceci n'est pas une attaque contre le livre, mais un jeu *avec* lui. Il ne s'agit pas d'une remise en question du texte imprimé mais d'une prise de conscience. Ce que, de manière contradictoire, Bolter admet lui-même quelques lignes plus loin: « Tristram involves his reader not only in the constructing of the narrative, but in the very making of the book. »²⁹ Que l'informatique puisse être actuellement un outil efficace afin d'étudier les œuvres des auteurs protohypertextuels, ne peut raisonnablement impliquer que leurs œuvres auraient été meilleures, écrites sur support informatique.

2. Inscrire l'hypertexte dans une continuité plutôt qu'en rupture

Dans cette critique des œuvres protohypertextuelles réside, en fait, un autre paradoxe : en étudiant et explicitant les propriétés topographiques de ces œuvres d'avant-garde, Bolter, Landow, Delany ou encore Moulthrop ne font que démontrer des dispositifs communs aux deux médias, minant ainsi leur emploi d'une rhétorique de la révolution et de la nouveauté de l'hypertexte. Au final, c'est le livre qui sort vainqueur de cet usage du terme de protohypertexte, dans l'affirmation de ses capacités face à l'outil informatique. Ces œuvres majeures démontent en réalité des clichés, elles remettent en question les conventions textuelles, mais aussi éditoriales. Et c'est résolument dans cette lignée que doivent être placées les œuvres de notre corpus. L'idée de protohypertexte implique une vision partielle de l'histoire des médias, puisqu'elle exprime une logique substitutive. Il semble que le seul mode d'être de l'hypertexte soit de déstabiliser le livre dans ses pratiques, de prouver son obsolescence. Au vu du corpus de cette thèse, cette position ne peut qu'être rejetée. Ainsi que le remarque Jean Clément, dans « Fiction interactive et modernité », l'hypertexte doit être inscrit dans une continuité avec l'Histoire littéraire et non s'y opposer :

À s'en tenir à la définition générale, on trouve dans la littérature pré-informatique des textes hypertextuels avant la lettre, qu'avec le recul on pourrait qualifier de proto-hypertextes. Car le désir de rompre ou de contester le mode de lecture linéaire est presque aussi ancien que l'écriture elle-même.³⁰

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 133.

³⁰ Clément, Jean. « Fiction interactive et modernité. » *Littérature* n° 96, 1994. En ligne : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/litterature.html#hy>, consulté le 7 février 2007.

L'hypertextualité chez Clément est plus souple que chez ses confrères américains, et paraît presque intermédiaire dans sa conception originelle. La dichotomie entre le livre et l'hypertextualité est une construction rhétorique de la doxa hypertextuelle qui confondait le sémiotique et la technique. Le lien électronique n'est qu'une possibilité mise en œuvre par la technique. Dans *Cybertext : Perspective on Ergodic Literature*, Aarseth, comme Archibald à sa suite, dénonce l'utopie révolutionnaire hypertextuelle en montrant que bon nombre des œuvres hypertextuelles conservent les caractéristiques propres à la littérature imprimée, elles ne sont ni plus fragmentaires, ni moins linéaires. Tous les objets qualifiés d'hypertextes ne libèrent pas leurs lecteurs, au contraire, ces derniers sont souvent face à un texte à la structure complexe, difficile à lire et à comprendre : un véritable labyrinthe. Cette métaphore est très fréquente pour traiter des hypertextes et elle n'a rien d'un symbole de liberté. Il importe donc de démystifier l'hypertexte, dans la lignée des théoriciens comme Hayles, Aarseth et Archibald. Le protohypertexte est le symptôme d'un problème qui aura été dès le départ pris à l'envers. L'hypertexte n'est ni un aboutissement ni une libération du texte, il s'inscrit plutôt dans la continuité d'une recherche textuelle qui s'est d'abord construite avec et pour le livre. Il s'agit d'opérer un déplacement dans notre conception de l'hypertextualité et de dénoncer toute forme de conflit entre ces deux médias que sont le livre et l'hypermédia. L'aspect conceptuellement rhizomatique de la pensée et de la lecture n'appartient pas en propre à l'hypertexte, pas plus que la tabularité ou la non-linéarité, on l'aura déjà dit. Les hypertextes de fiction prolongent ou mettent à jour des stratégies existant dans l'imprimé. Si l'on change de point de vue, pour ne plus percevoir le texte imprimé via le prisme de l'hypertexte, mais l'hypertexte via le prisme du texte imprimé, une question émerge : les hypertextes et les hypermédiats de fiction sont-ils simplement des romans expérimentaux sur support numérique ? À travers la notion de protohypertexte, les théoriciens de l'hypertexte plaçaient d'autorité une nouvelle borne temporelle dans l'Histoire littéraire. Une borne, qui, à cause de la rhétorique révolutionnaire qui l'entoure, occultait la continuité de l'Histoire littéraire, évacuant le passage d'une textualité complexe du livre à l'hypertextualité. Or, l'hypertexte ne se substitue pas au livre, ils évoluent ensemble dans un jeu d'interrelations que le corpus de cette thèse cherche à mettre en valeur.

Comme le remarque Hayles, « If we restrict the term hypertext to digital media, we lose the opportunity to understand how a rhetorical form mutates when it is instantiated in

different media. »³¹ Et c'est à ces mutations engendrées par le passage d'un média à un autre que nous nous intéresserons plus précisément dans notre seconde étude d'une adaptation de texte édité en œuvre hypermédiatique. Nous verrons alors comment *Le Journal d'un fou* de Nicolas Gogol, qui, contrairement à l'OuLiPo ne participait pas déjà d'une réflexion sur les aspects techniques de la création littéraire, entre dans la cyberculture par l'interprétation singulière qu'en fait l'artiste plasticien Tom Drahos.

II. *Le journal d'un fou* de Nicolas Gogol : une lecture hypermédiatique par Tom Drahos

A. Le champ littéraire, un terrain fécond d'expérience plastique

Dans les adaptations cinématographiques de textes littéraires, la mise en image est l'enjeu principal de la remédiatisation. Un même processus s'instaure dans le passage du livre vers l'hypermédia. Dans « Hybridation et métissage sémiotique : l'adaptation multimédiatique », Denis Bachand interroge les liens entre l'adaptation cinématographique et la remédiatisation du livre en hypermédia :

L'adaptation multimédiatique partage beaucoup de similitudes avec le processus cinématographique. Il s'agit dans les deux cas de traduire un texte en images et en sons en procédant selon une démarche commune de scénarisation, de découpage technique, de tournage et de post-production. Cependant, l'une et l'autre soumettent le texte littéraire à une série d'actes régis par des règles de transcodage qui leur sont propres. Destiné à restituer la diégèse, le processus de conversion intersémiotique prend en charge la migration des signifiants du récit (situations, personnages, chronologie, etc.) par l'intercession de procédés apparentés mais distincts. De fait, la nouvelle hybridation technologique favorise l'intermédialité d'un nouvel art polyphonique où les signes typiques échangent attributs et fonctions sous la gouverne de l'hypertextualité. L'image se parcourt comme un texte qui articule un système d'indices et le texte se pare des attributs de l'image en devenant icône, voie de passage sensible, « activée », vers d'autres sites, intertextualisés.³²

La relation entre le texte et l'image semble d'ailleurs d'autant plus prégnante dans les adaptations hypermédiatiques que du texte subsiste à l'écran. En effet, le plus souvent, il y a des textes à lire. Dans *Le journal d'un fou*³³, ceux-ci sont nombreux et cohabitent avec les images, les vidéos et les animations. Mais, contrairement aux adaptations cinématographiques, le texte de Gogol est aussi littéralement présent dans l'œuvre de Drahos, il est lu mot pour mot par une voix-off, dans sa traduction française et en une

³¹ Hayles, Katherine N. *Writing Machine. Op. cit.*, p. 31.

³² Bachand, Denis. « Hybridation et métissage sémiotique : l'adaptation multimédiatique. » *Applied semiotics/ sémiotique appliquée*. Vol. 4, n° 9, 2000, p. 57-58. En ligne : <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No9/Vol4.No9.Bachand.pdf>, consulté le 8 septembre 2009.

³³ Drahos, Tom. *Le journal d'un fou*. CD-ROM. Rennes : ERBA, 2005.

version légèrement tronquée. Ainsi, le texte original n'est pas complètement substitué à l'image ou transformé en simple scénario, comme pour le cinéma : il est mis en présence. Dans le cas de l'adaptation de Drahos, il s'agit d'une présence sonore du texte, non plus visuelle comme pour le livre. Le monologue de Popritchine, le héros de Gogol, possède une force dramatique, dont témoigne le grand nombre de ses adaptations pour le théâtre³⁴. Nous verrons ainsi comment cette nouvelle polyphonie, décrite par Bachand, s'instaure dans le *Journal d'un fou* de Tom Drahos, où le sens du texte de Nicolas Gogol est détourné par la mise en hypermédia, en même temps que la remédiatisation permet de découvrir sa puissante actualité.

1. Tom Drahos, le tiers interprétant

Tom Drahos nous propose avant tout une lecture contemporaine de l'œuvre de Gogol. Le mouvement de lecture / réécriture d'un texte original est caractéristique de tout processus d'adaptation. Un individu, appartenant à un espace et à un temps différent, s'approprie le texte d'un autre. Ainsi, Tom Drahos devient tiers interprétant, selon la définition qu'en donnent Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire dans *L'adaptation cinématographique et littéraire* :

(...) le discours filmique fait intervenir une sorte de mécanisme de réglage qui ajuste le sens sous l'impulsion déterminante des circonstances propres aux contextes de sa production et de sa réception. (...) La notion de tiers interprétant désignera donc ainsi un espace de médiation dynamique qui gère l'opération de lecture du texte support précédent l'adaptation, et l'opération d'écriture du film lui-même. (...) Le mécanisme de réglage que constitue le tiers interprétant déconstruit le texte premier et le redistribue, par l'intermédiaire d'un nouveau médium, l'image, en matériau constitutif d'un nouveau texte et de nouvelles formes signifiantes : le film. Il s'agit donc bien d'un espace de médiation, générateur d'altérité essentielle. Mais médiation dynamique car les données formelles, les représentations et les discours s'y structurent en se restructurant.³⁵

Drahos, artiste plasticien, né en République Tchèque, vit et travaille en France. Après plus de vingt cinq ans à se consacrer à la photographie et à la vidéo, il décide de s'intéresser aux nouvelles technologies et plus particulièrement au CD-ROM, qui lui permet de poursuivre sa recherche visuelle sur un support qui pour lui caractérise mieux notre époque où l'image et l'information sont omniprésentes. De 1999 à 2005, il effectue plus de quatorze adaptations de grands classiques de la littérature en CD-ROM. Chacune

³⁴ Pour ne donner que quelques exemples récents : en 2010, *Le journal d'un fou* a été interprété par la compagnie « Les Mots des Autres », sur une adaptation de Sylvie Luneau et Roger Goggio, mise en scène par Wolfgang VILLALBA. En 2011, elle est jouée à Marseille au théâtre Gyptis, adapté par Andonis Vouyoucas. En 2012, elle est mise en scène par Wally Bajoux au Théâtre du Petit Gymnase à Paris.

³⁵ Clerc, Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire, Monique. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. *Op.cit.*, p. 92.

de ses œuvres propose une lecture personnelle des textes, et est toujours effectuée à l'aune de son travail plastique et visuel ainsi que de sa passion pour la photographie. Ses œuvres, adaptées de Proust, Balzac ou Defoe par exemple, proposent des lectures créatives et des réécritures décalées et labyrinthiques. Les CD-ROM réalisés par Drahos doivent donc être inscrits plus largement dans sa démarche artistique.³⁶

Dans une de ses premières séries de photographies, *Champs Élysées* (1966-1972), il réalise une sorte de photoreportage sur la célèbre avenue parisienne, ses touristes, ses habitants et ses quelques mendiants. Ces photographies en noir et blanc s'éloignent pourtant du photoreportage à la *Cartier Bresson*³⁷, puisqu'il s'agit moins d'images prises sur le vif, que de constructions attendues ou réalisées par Drahos. Ainsi que l'écrit Michelle Debat, « l'artiste interroge ce qu'est La photographie, c'est à dire ce qu'elle n'est pas en tant qu'image et ce qu'elle peut-être en tant qu'objet et vice-versa. »³⁸ C'est pourquoi il s'éloignera rapidement du réalisme photographique pour élaborer ces « images fabriquées » que l'on retrouve par exemple dans sa série *Métamorphoses*³⁹. Drahos est toujours à la recherche de nouveaux champs d'expérimentations, qui le mènent ultimement vers le CD-ROM.

Ayant commencé avec la photographie et le cinéma, j'ai toujours eu l'impression d'avoir besoin d'explorer tous les médiums possibles. Si je veux par exemple exprimer le mouvement: le cinéma ou la danse sont parfaits; si je veux exprimer les idées: la littérature est mieux; si je veux exprimer l'espace: la sculpture est beaucoup plus adaptée dans ce cas que la littérature. Ce qui me gênait le plus en choisissant une seule discipline, c'est que pour moi, il y avait blocage à un moment donné. J'aime aussi beaucoup la littérature, les idées fortes, puissantes... mais l'art contemporain ne produit plus cela aujourd'hui, il travaille plutôt sur des concepts qui restent la plupart du temps extrêmement simples. De ce point de vue, je ressens une grande frustration dans les arts dits uniquement plastiques. C'est pourquoi, avec le multimédia, j'ai l'occasion de travailler sur des œuvres qui me correspondent véritablement et dans lesquelles je peux enfin tout insérer.⁴⁰

Drahos travaille ainsi avec les acquis de ses pratiques sur différents médias, et il crée à travers le CD-ROM de nouvelles expériences pour appréhender le monde. La plupart de ses œuvres procèdent d'une forme d'hybridation médiatique. Par exemple, *Exit*, qui a obtenu le prix Arcimboldo en 1993, mêle photographies argentiques et images numériques.

³⁶ Dans *Parcours*, une vidéo mise en ligne par Tom Drahos, réalisée à partir d'un entretien avec Rogers Durand en 1994, le plasticien explique la continuité de sa démarche artistique. Voir la page –Tom Drahos–

³⁷ Dans l'entretien avec Roger Durand, Drahos parle de « syndrome Cartier Bresson » au tournant des années 70, contre lequel il élabore en partie sa pratique photographique.

³⁸ Debat, Michelle. « *Exit*, les jeux acides du numérique, photographies de Tom Drahos ». *Exporevue*, Paris, 2004. En ligne : http://www.exporevue.com/magazine/fr/drahos_exit.html, consulté le 14 août 2012.

³⁹ Drahos, Tom. *Métamorphoses*. Paris : Créatis, 1981.

⁴⁰ Drahos, Tom. « Tom Drahos ou l'abîme de l'arborescence ». Entretien avec Bertrand Gauguet. *Archée*. Janvier et septembre 2000. En ligne : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte&no=130¬e=ok&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=7eb8f5a98a90c889da21ea7ace424e6f>. Consulté le 15 août 2012.

La série est réalisée à partir d'un reportage effectué dans le service d'un hôpital accueillant des personnes en fin de vie. Les photographies de ces hommes et de ces femmes, souvent vieillissants, sont envahies par des dessins numériques, aux couleurs vives et acidulées, qui proposent un contraste saisissant.

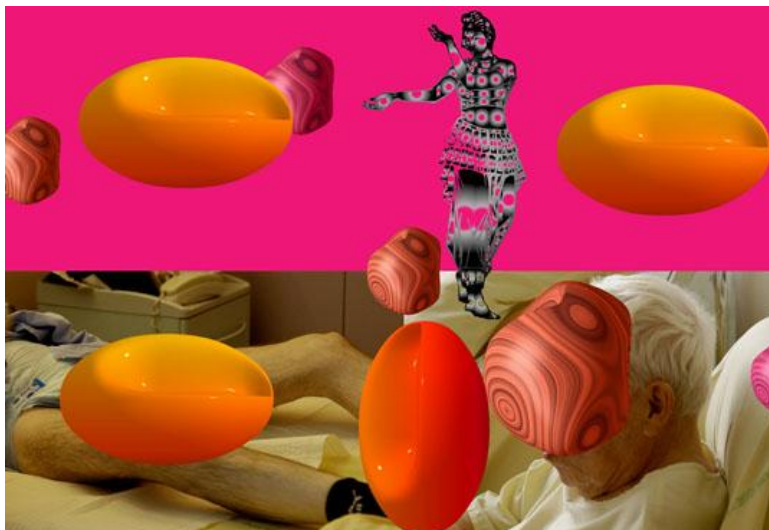


Figure 15: Drahos, Tom. *Exit 25*. Cibachrome. 200cm x 125cm. Source : <http://tom.drahos.free.fr/pageD57.html>.

Exit nous dévoile un monde entre le numérique et l'argentique, entre deux générations, entre la gaieté naïve des couleurs et la grisaille des photographies du milieu hospitalier, entre le réel et l'artificiel, entre une réalité on ne peut plus physique et des bulles numériques où danse une déesse indienne. Drahos effectue un travail d'hybridation et de juxtaposition médiatique : détournement, incrustation, autant d'exercices de collage que l'on retrouve dans toutes ses adaptations de textes littéraires en œuvres hypermédiatiques. C'est qu'aux yeux de Drahos, le champ littéraire est un terrain fécond d'expérience plastique. Nous nous concentrerons maintenant sur une de ses expérimentations : l'adaptation du *Journal d'un fou* de Nicolas Gogol où il associe l'œuvre du XIX^{ème} siècle, non seulement à des photographies et à des icônes informatiques animées, mais aussi à d'autres textes, tous issus du Web.

2. L'œuvre hypermédiatique ou l'iconotexte augmenté

Le CD-ROM de Tom Drahos d'après la nouvelle de Gogol parue pour la première fois en 1935 dans la revue moscovite *Arabesque*, a été réalisé avec l'aide de Christine Drahos (chef de projet) en 2005. Après un court générique, inscrivant le nom de l'auteur et le titre, ainsi que « Drahos/media », une page sur fond blanc apparaît à l'écran.⁴¹

⁴¹ Pour voir l'incipit de l'œuvre de Drahos, se rendre sur la page –*Journal d'un fou*–



Figure 16: Capture d'écran de Drahos, Tom. *Le journal d'un fou*. CD-ROM.

Dans le rectangle de gauche, qui reste à la même place tout au long de l'œuvre, on assiste à un diaporama de photographies en noir et blanc. Des images de gravats ou d'une carrière de pierre succèdent à des portraits d'un homme inconnu, en costume et portant un chapeau. Toutes les photographies semblent abîmées et certaines possèdent des tâches de couleur verte, orange ou rouge. Drahos à l'habitude de faire subir à certaines de ses photographies un traitement chimique qui les altèrent et produit des auras de couleurs. Il aime aussi constituer des vidéos à partir de ses photographies, tel un diaporama. Dans *Apparences*, une série sur la ville, il avait déjà filmé des milliers de photographies, les remédiant dans la vidéo. Nous retrouvons un même travail dès le début du *Journal d'un fou*. Dans les premières minutes du CD-ROM, les petites lignes que l'on aperçoit à droite sur la capture d'écran, se déplacent de droite à gauche. Des images apparaissent et disparaissent à côté du rectangle où se déroule la vidéo : des photographies noir et blanc semblant représenter Jackie Kennedy et des portraits dessinés de Lénine, entre autres. On peut aussi voir des lignes de signes, sans aucune signification apparente, et d'étranges opérations composées d'une série de chiffres, du signe « = » et d'un nom propre ou d'un nom d'objet. En haut, se trouvent des petites lignes verticales, chacune correspondant à un passage du texte de Gogol, et le lecteur, s'il le souhaite, peut cliquer dessus pour en déclencher la lecture. Il est

cependant très difficile d'identifier chaque ligne et le passage du *Journal d'un fou* qui lui correspond. Sur chacune des pages, le lecteur peut interrompre les mouvements des éléments à l'écran en passant le curseur sur le mot « pause » qui possède un capteur de position.

Au tout début de l'œuvre, le bruit du vent qui souffle et le ressac de la mer, se font entendre. Puis, au bout de quelques secondes, une voix retentit : c'est celle de Philippe Nottin qui lit des extraits du texte de Gogol. La voix-off débute sur l'entrée du 4 octobre du journal de Popritchine, petit fonctionnaire du régime tsariste, amoureux de la fille de son chef ; il sombre, au fur et à mesure de l'écriture de son journal, dans une folie mégalomane qui le conduira à l'asile.

C'est aujourd'hui mercredi, aussi me suis-je rendu dans le cabinet de notre chef. J'ai fait exprès d'arriver en avance, je me suis installé et je lui ai taillé toutes ses plumes. Notre directeur est certainement un homme très intelligent. Tout son cabinet est garni de bibliothèques pleines de livres. J'ai lu les titres de certains d'entre eux : tout cela, c'est de l'instruction, mais une instruction qui n'est pas à la portée d'hommes de mon acabit.⁴²

La voix-off poursuit sa lecture sans interruption. À l'écran, les animations varient, comme les couleurs du fond d'écran, toutes plus vives ou intenses les unes que les autres, créant un univers bigarré à l'image de la jaquette du CD-ROM.



Figure 17: Jaquette de Drahos, Tom. *Le journal d'un fou*. CD-ROM.

Le lecteur peut accélérer les variations sur l'écran, en cliquant sur les rectangles de texte ou sur certaines icônes, il peut changer ainsi un texte pour un autre. Cette action est à peu près la seule qu'il puisse opérer. En effet, l'interactivité est très limitée dans le CD-

⁴² Gogol, Nicolas. « Le journal d'un fou ». *Le journal d'un fou- Le nez- Le Manteau*. Trad. Sylvie Luneau et Michelle Irène B. de Launay, Paris : Gallimard, 1990, p. 33.

ROM, le lecteur doit se plier à l'affichage plus ou moins aléatoire des images et des textes. La lecture nécessite de la patience et, si certains fragments peuvent apparaître plusieurs fois sous les yeux du lecteur, d'autres peuvent se faire attendre. Le lecteur doit passer du temps devant son écran avant d'éprouver le sentiment d'avoir épuisé l'œuvre, d'avoir lu, vu et entendu chacun de ses éléments. L'adaptation du *Journal d'un fou* propose une expérience synesthésique permise par son dispositif hypermédiatique. Le lecteur y est confronté à du texte écrit, à des images, mais aussi à du son, dans une sorte d'iconotextualité augmentée. L'iconotexte a été théorisé pour la première fois à la fin des années 80 par Michael Nerlich, pour qui le terme désigne « une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui — normalement, mais non nécessairement — a la forme d'un "livre" ». ⁴³ Bien que nous ne nous trouvions pas en présence d'un livre, le CD-ROM de Drahos fonctionne sous bien des aspects comme un iconotexte. Les animations sonores et visuelles qui se donnent à voir en parallèle de la lecture de Nottin et les rectangles de texte qui apparaissent ponctuellement, n'ont pas une simple fonction d'illustration. Il n'y a aucune redondance entre les différents textes et ce qui est visible à l'écran. C'est au lecteur d'interpréter les éléments ensembles et d'en extraire du sens, il doit faire émerger des significations qui sont loin d'être évidentes de prime abord. Dans son introduction à l'ouvrage intitulé *Iconotextes*, Alain Montandon définit à son tour l'œuvre iconotextuelle :

Une œuvre dans laquelle l'écriture et l'élément plastique se donnent comme une totalité insécable [provoquant] des glissements plus ou moins conscients, plus ou moins voulus, plus ou moins aléatoires dans l'effort d'accommodation de l'œil et de l'esprit à deux réalités à la fois semblables et hétérogènes. ⁴⁴

À l'écriture et à l'élément plastique, nous ajouterions la dimension sonore, mais cette phrase de Montandon décrit bien le mode de fonctionnement de l'œuvre hypermédiatique de Drahos, où des éléments hétérogènes entrent en relation et produisent du sens du fait de leurs dissemblances-ressemblances. C'est dans cette optique que nous abordons l'adaptation de Drahos qui n'est pas une illustration du texte de Gogol, mais une création à partir du *Journal d'un fou*. Une œuvre où tous les médias dialoguent, formant cet iconotexte, que l'on pourrait qualifier d'augmenté, dans la mesure où ce ne sont pas seulement un texte et des images qui interagissent, mais aussi du son et du mouvement.

⁴³ Nerlich, Michael. « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre* d'Evelyne Sinnassamy ». *Iconotextes*. Ed. Alain Montandon. Paris : Ophrys, 1990, p. 268.

⁴⁴ Montandon, Alain. « Introduction ». *Iconotextes*. *Op. cit.*, p. 6.

L'iconotexte augmenté n'étant alors qu'une autre manière de décrire ce qu'est une œuvre hypermédiatique, telle que nous l'avons définie en introduction. Nous pourrions alors substituer le terme *hypermédia* à *l'iconotexte* dans le discours de Montandon et ainsi définir notre approche des œuvres hypermédiatiques en général et de celle de Drahos en particulier.

La spécificité de l'iconotexte comme tel est de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre.⁴⁵

C'est ainsi que nous nous attacherons à décrire ces dynamiques synergiques élaborés entre les aspects iconiques, littéraires, plastiques et sonores. Dans l'adaptation du *Journal d'un fou*, toutes sont mises au service de la recherche poétique de Drahos qui se construit aussi autour d'une critique sociale prégnante.

B. Intertextualité et actualisation de l'œuvre de Gogol

On observe, dans l'œuvre de Drahos, quatre groupements thématiques principaux au sein des textes présents dans les rectangles autour de la vidéo principale et qui apparaissent toujours dans le même ordre : il y a un cycle sur Internet, un cycle sur l'homosexualité, un sur l'écologie et un dernier sur la vie quotidienne monotone et répétitive de l'homme contemporain. Il faut cependant remarquer que la lecture des textes déployés dans le CD-ROM s'effectue toujours alors que la voix de Nottin fait résonner le texte de Gogol. Le sens des mots lus se trouve ainsi infléchi par ce que le lecteur entend et le texte de Gogol est perçu sous un jour nouveau du fait que le lecteur parcourt des yeux des textes contemporains, eux-mêmes entourés d'icônes et autres images qui clignotent et se meuvent. *Le journal d'un fou* révèle alors toute son actualité.

⁴⁵ *Ibid.*

1. La folie et Internet : créer un espace de liberté



Figure 18: Capture d'écran de Drahos, Tom. *Le journal d'un fou*. CD-ROM.

Arrêtons-nous sur un exemple de juxtaposition d'éléments à l'écran. Dans la figure 18, à gauche, se trouve le diaporama de photographies, où l'on peut voir l'énigmatique homme au chapeau qui, dans sa solitude et par son costume, uniforme du travailleur moderne, évoque Popritchine. Un point d'interrogation se promène dans l'angle gauche de l'écran. À droite, on distingue une ligne de signes, pouvant rappeler une sorte d'équation algébrique et un dessin de Lénine rouge sur fond rose, en dessous duquel se trouve une photographie assez floue d'une femme, encore Jackie Kennedy. Se superposeraient alors un homme et une femme politiques, deux représentants symboliques des camps opposés pendant la guerre froide. Dans un rectangle vert, un court texte se donne à lire. Une grande partie de celui-ci est tirée d'un essai autobiographique de Laurent Chemla intitulé *Confessions d'un voleur : Internet, la liberté confisquée*⁴⁶ :

⁴⁶ Le livre a paru chez Denoël en 2002 mais on peut le trouver, en accès gratuit sur Internet selon la volonté de l'auteur : <http://www.scribd.com/doc/25341652/Confessions-d-Un-Voleur-Laurent-Chemla>, consulté le 10 août 2012.

Internet permet donc à un nombre croissant de citoyens d'exercer leur droit fondamental à prendre la parole sur la place publique. De ce point de vue, il doit être protégé comme n'importe quelle autre ressource indispensable et pourtant fragile, comme l'eau que nous buvons tous les jours.⁴⁷

À la fin de la première phrase de Chemla, Drahos a ajouté : « lorsque Khozrev-Mirza y avait sa résidence ». Cet extrait appartient à une autre nouvelle de Nicolas Gogol, *Le nez* :

D'autres nouvellistes jurèrent alors que ce n'était point sur la perspective, mais au jardin de Tauride que se promenait le nez du major Kovaliov ; cela ne datait pas d'hier ; *lorsque Khozrev-Mirza y avait sa résidence*, ce jeu de la nature l'avait fortement intrigué.⁴⁸ (n.s.)

Khozrev-Mirza était un grand amiral de l'empire Ottoman sous le sultan Mahmoud. En 1829, il vint à Saint-Pétersbourg en ambassade extraordinaire, à la suite de l'assassinat de l'auteur compositeur et diplomate russe Griboïedov à Téhéran et fut logé au palais de Tauride. Dans son adaptation du *Journal d'un fou*, Tom Drahos effectue un collage de textes, dont il n'explique à aucun moment la provenance. Ce n'est qu'au prix d'une enquête menée grâce aux moteurs de recherches sur le Web que nous avons pu conclure que tous les textes appartenant au cycle sur Internet étaient tirés de l'œuvre de Chemla. *Les confessions d'un voleur* relate la vie de son auteur, informaticien, connu pour avoir été le premier pirate informatique sur Minitel inculpé en 1986. Dans cet ouvrage, il relate son expérience d'Internet depuis sa création, ainsi que sa vision de la culture libre que le Net devrait, selon lui, engendrer. Il est aussi un des fondateurs de GANDI (un site de Gestion et Attribution des Noms de Domaines sur Internet). Drahos reprend donc le texte de Chemla et le transforme, il le fait entrer en télescopage avec les textes de Gogol, *Le nez* et *Le journal d'un fou*. Deux époques et deux discours s'entremêlent alors :

À gauche le texte de Drahos, à droite le texte de Chemla :

Nous étions loin de penser qu'un jour nous aurions besoin d'une pléthore de juristes pour organiser la caserne. Qu'un jour, il faudrait des comités interministériels pour traiter de la question des cuisiniers. Qu'un jour, il faudrait mettre noir sur blanc les quelques règles de savoir vivre et qui nous semblaient bien naturelles. Notre seule envie, c'était de partager cette formidable invention avec le plus grand nombre des fonctionnaires de mon espèce, d'en faire l'apologie, d'attirer de plus en plus de passionnés qui partageraient avec nous leurs compétences, leur savoir et leur intelligence. (n.s.)

Nous étions loin de penser qu'un jour nous aurions besoin d'une pléthore de juristes pour organiser le réseau. Qu'un jour, il faudrait des comités interministériels pour traiter de la question. Qu'un jour, il faudrait mettre noir sur blanc les quelques règles de savoir-vivre qui ne se nommaient pas encore la «nétiquette» et qui nous semblaient bien naturelles. Notre seule envie, c'était de partager cette formidable invention avec le plus grand nombre, d'en faire l'apologie, d'attirer de plus en plus de passionnés qui partageraient avec nous leurs compétences, leur savoir et leur intelligence. (n.s.)⁴⁹

⁴⁷ Chemla, Laurent. *Confessions d'un voleur : Internet, la liberté confisquée*. Paris : Denoël, 2002, p. 12.

⁴⁸ Gogol, Nicolas. « Le nez ». *Le journal d'un fou- Le nez- Le manteau*. Op. cit., p. 171.

⁴⁹ Chemla, Laurent. *Confessions d'un voleur : Internet, la liberté confisquée*. Op. cit. p. 13.

Drahos supprime, du texte de Chemla, les références au Web, pour y insérer le monde du travail, constitué de casernes et de fonctionnaires, un monde proche de celui décrit dans la nouvelle de Gogol. Par ce jeu d'appropriation, qui frôlerait le plagiat si Drahos n'avait pas choisi le texte d'un des chantres de la culture libre, le plasticien fait entrer l'univers de Popritchine dans la cyberculture. De ce rapprochement émergent des problématiques communes : celle de la liberté d'expression, mais aussi de la multiplication des règles et des lois, qui étouffent la créativité. Popritchine qui rêve de gravir les échelons de la société et de devenir digne de la fille de son directeur, se voit soumis à une hiérarchie sociale qui le frustre et ne semble lui proposer d'autres alternatives que la résignation ou la folie. Quant au Web, il a été à l'origine construit comme un espace de liberté, mais s'est aussi vu transformé en galerie marchande, en proie aux réglementations étatiques. Chemla, le premier hacker inculpé, et Popritchine, qui préfère se prendre pour le roi d'Espagne plutôt que d'accepter sa condition de tailleur de plumes, sont des figures de rebelles contre un système écrasant. Le texte de Gogol, décrit le désarroi d'un homme incompris qui n'aspire à rien de plus qu'à la reconnaissance d'autrui, de son directeur et de ses collègues comme de sa bien-aimée. La nouvelle de Gogol est caractérisée par la subjectivité propre à tout récit à la première personne du singulier. Une subjectivité que l'on retrouve aussi dans le texte de Chemla. Au fur et à mesure de l'avancée de la narration, le monde autour de Popritchine perd de sa cohérence.

Voilà, je suis en Espagne ; cela s'est fait si rapidement que j'ai à peine eu le temps de m'y reconnaître. Ce matin, les députés espagnols se sont présentés chez moi, et je suis monté en voiture avec eux. Cette extraordinaire précipitation m'a paru étrange. Nous avons marché à un tel train que nous avons atteint la frontière d'Espagne une demi-heure plus tard. (...) Curieux pays que l'Espagne : quand nous sommes entrés dans la première pièce, j'y ai perçu une foule d'homme à la tête rasée. Mais j'ai deviné que cela devait être ou des grands ou des soldats, car ils se rasant la tête. Ce qui m'a paru extrêmement bizarre c'est la conduite du chancelier d'Empire : il m'a pris par le bras, m'a poussé dans une petite chambre et m'a dit : « Reste là, et si tu racontes que tu es le roi Ferdinand, je te ferai passer cette envie. » Sachant que ce n'était qu'une épreuve, j'ai répondu négativement. Alors, le chancelier m'a donné deux coups de bâton sur le dos, si douloureux que j'ai failli pousser un cri, mais je me suis dominé, me rappelant que c'était un rite de la chevalerie (...).⁵⁰

La temporalité du journal est retranscrite de manière de plus en plus absurde : « An 2000 43^e jour d'avril »⁵¹, « 86^e jour de martobre. Entre le jour et la nuit »⁵², « J'ai oublié la date, Il n'y a pas eu de mois non plus. C'était le diable sait quoi. »⁵³ Le lecteur de Gogol voit le protagoniste de l'histoire lentement se déliter, et être dépossédé de lui-même. Un peu

⁵⁰ Gogol, Nicolas. « Le journal d'un fou ». *Op. cit.*, p. 33.

⁵¹ *Ibid.*, p. 75.

⁵² *Ibid.*, p. 77.

⁵³ *Ibid.*, p. 85.

comme Chemla se trouve dépossédé de son terrain de jeu quand le Web devient populaire et fait l'objet d'une appropriation à des fins commerciales. De la mise en parallèle de ces deux êtres marginaux résulte la force politique du travail d'adaptation réalisé par Drahos, de sa lecture/réécriture. En matière de cyberculture, Drahos fait appel à une de ses emblèmes en citant la célèbre définition du cyberspace de William Gibson dans *Neuromancer* :

Cyberspace. A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation (...) A graphic representation of data abstracted from the banks of every computer in the human system.⁵⁴

Si le cyberspace de Gibson est une hallucination, le sont aussi le statut royal de Popritchine et la visite de ses ambassadeurs. La folie et Internet sont présentés comme des échappatoires au système politique mais aussi au monde du travail et à la monotonie du quotidien.

2. Les nouveaux esclaves

La routine imposée dans la vie de tout un chacun est abordée dans l'œuvre de Drahos à travers un autre cycle de textes, eux aussi tirés de sites Internet.



Figure 19: Capture d'écran de Drahos, Tom. *Le journal d'un fou*. CD-ROM.

⁵⁴ Gibson, William. *Neuromancer*. *Op. cit.*, p. 51.

Dans cette capture d'écran, on retrouve la dimension interrogative de l'œuvre, symbolisée par l'omniprésence des points d'interrogation. Le texte à droite renvoie à un site Internet, intitulé *lesnouveauxesclaves*⁵⁵ :

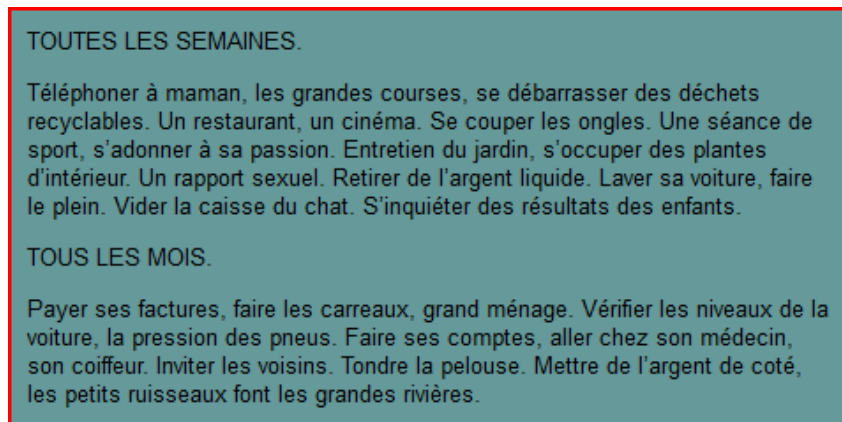


Figure 20: Capture d'écran du site *lesnouveauxesclaves*.

<http://web.archive.org/web/20041009140921/http://monsie.wanadoo.fr/lesnouveauxesclaves/page2.html>,
consulté le 16 août 2012.

Les extraits de textes utilisés par Drahos appartiennent à une section du site dénommée « confort », où sont accumulées, dans une liste absurde, les actions que tout un chacun répète tous les jours, toutes les semaines, tous les mois, tous les ans, tous les cinq ans et toujours. Le site des nouveaux esclaves, au contenu ironique, véhicule les opinions politiques antithétiques du C.A.R.D. : le Club des Artistes de Rue de Droite. Ce club déploie un humour sarcastique et contribue à organiser, notamment en 2003, des manifestations aux slogans évocateurs : « Chacun pour soi, restons divisés », « L'éducation est une marchandise comme les autres », « La culture est une marchandise comme les autres », « La santé est une marchandise comme les autres », « Oh non, je veux pas voir » et ultimement, « à bas, à bas, le second degré »⁵⁶. Ces slogans aux accents cyniques font écho aux phylactères qui apparaissent de manière récurrente dans l'adaptation du *Journal d'un fou* et qui énoncent tour à tour : « I Love Milosevic », « I hate Blair », « I hate Bush » ou « I love Bush ». Il s'agit de dire tout et son contraire, accumuler les antithèses pour montrer l'absurdité kafkaïenne de la condition de l'homme contemporain aussi bien que de l'homme du XIX^{ème} siècle incarné par Popritchine. À ce sujet, une image animée d'un perroquet, qui dit « ok » ou « no », apparaît de temps en temps et révèle le psittacisme et

⁵⁵ En 2005, date de création du *Journal d'un fou* de Drahos, ce site était accessible à l'adresse : <http://monsie.wanadoo.fr/lesnouveauxesclaves.html>, qui aujourd'hui n'est plus disponible, sauf grâce au site d'Internet Archive et la Wayback Machine :

<http://web.archive.org/web/20041011162618/http://monsie.wanadoo.fr/lesnouveauxesclaves/index.jhtml>, consulté le 16 août 2012. Pour savoir ce qu'est la wayback Machine et accéder au site d'Internet Archive, voir la page –Wayback Machine–

⁵⁶ Pour visionner un reportage sur une manifestation du Club des Artistes de Rue de Droite, voir la page –CARD–

les contradictions imposés par le système. Dans un entretien avec Bertrand Gauguet sur une autre de ses adaptations, *Chateaubriand.com*, Drahos explicite sa démarche :

Chateaubriand parle de son époque tandis que moi, je ne dis rien, je ne fais que montrer des images de notre monde tel que je le perçois aujourd'hui et tel que j'ai envie de le présenter. Ce décalage est en quelque sorte le point nodal de ce cédérom.⁵⁷

Et c'est à un même décalage entre les représentations du monde créées par Gogol et les perceptions de Drahos que l'on assiste dans l'œuvre hypermédiate.

C. Remix Gogol

1. Une œuvre polyphonique schizophrénique

Le travail de critique social et de défense des droits et libertés, se poursuit dans les autres cycles de l'adaptation du *Journal d'un fou*. Celui qui aborde la question de l'homosexualité nous intéressera tout particulièrement parce que le dispositif intertextuel qu'il met en place montre comment Drahos fait entrer l'œuvre de Gogol dans la cyberculture, qui est aussi une culture du *remix*.



Figure 21: Capture d'écran de Drahos, Tom. *Le journal d'un fou*. CD-ROM.

⁵⁷ Drahos, Tom. « Tom Drahos ou l'abîme de l'arborescence ». *Op. cit.*

Le texte dans le rectangle blanc appartient au site de *FunnyNews* (<http://funnynews.online.fr/>) :



Figure 22: Capture d'écran du site de *FunnyNews*, article de Chris daté du 27 juin 2003, <http://funnynews.online.fr/actus.php?n=831>, consulté le 15 août 2012.

Le site de *FunnyNews*, créé en 2002, propose un mélange de retranscriptions de dépêches de presse et de commentaires ironiques personnels, sur des sujets variés souvent décalés mais aussi parfois politiques, comme c'est le cas pour l'article ci-dessus, écrit le 27 juin 2003 par Chris (Christian Etuy), le développeur du site. Le site se présente ainsi

FunnyNews propose des news, insolites et sérieuses, et les (commente) comme n'importe quelle personne pourrait commenter le journal télé au fond de son canapé... N'avez-vous jamais grommelé "oh l'idiot..." ou un "pff n'importe quoi..." en voyant quelqu'un faire le pitre aux infos ? N'avez-vous jamais pris à témoin une personne à côté de vous en disant "ohlala t'as vu ça ?!!" ? ...FunnyNews c'est ça: commenter l'actu qui nous fait sourire, qui nous fait halluciner ou qui nous touche... Il s'agit évidemment d'une vue personnelle et humoristique de ce qui fait l'Actu. FunnyNews c'est plus de 2500 News commentées depuis Novembre 2002, plus de 3 millions de pages vues, quelques 18 000 commentaires et posts de nos visiteurs.⁵⁸

Le site se divise en plusieurs sections et propose des regroupements de textes commentés : « crimes insolites », « études bizarres », « records débiles », « invention folles ». Le site aujourd'hui n'est plus actif, même s'il est toujours en ligne ; sa dernière publication date de juin 2008. En 2005, à la sortie de l'œuvre de Drahos, le site semblait assez populaire.

⁵⁸ Etuy, Christian. *FunnyNews*. <http://funnynews.free.fr/apropos.php>. Consulté le 14 août 2012.

FunnyNews s'approprie donc des articles de presse, dans un premier acte de remédiatisation, mais aussi dans une première intrusion d'un texte dans l'autre, puisque les commentaires de Chris et de ses acolytes, sont insérés entre parenthèses et en bleu dans le corps même du texte. Drahos reprend ce premier mélange et l'insère dans son œuvre hypermédiatique. Le lecteur lit donc ce premier texte commenté, ce texte à deux voix, dans une réappropriation par Drahos qui l'inscrit dans un univers coloré et mobile. En même temps, le texte de Gogol se fait entendre dans son interprétation par Nottin. Denis Bachand parlait de littérature polyphonique pour décrire les adaptations hypermédiatiques et, dans ce passage de l'œuvre, pas moins de cinq voix se superposent. Nous pourrions d'ailleurs en identifier une sixième : celle du lecteur. La lecture de l'œuvre de Drahos implique donc une forme de schizophrénie, qui ne fait que renforcer le parallèle avec le personnage principal de Gogol.

2. Hypertextualité et PLAYGIARISME dans *Le Journal d'un fou*

Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette qualifie d'art du bricolage le travail hypertextuel d'adaptation et de recyclage, qui permet de faire du neuf avec du vieux.

(...) l'art de « faire du neuf avec du vieux » a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits « faits exprès » : une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble.⁵⁹

Genette décrit l'hypertextualité comme suit :

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte), à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.⁶⁰

Le théoricien construit une définition de l'hypertextualité différente de celle que nous avons utilisé jusque là pour qualifier la structure faite de textes et d'hyperliens propre au Web. L'hypertexte, pour Genette, est un texte qui s'approprie d'autres textes, par dérivation et transformation. En ce sens, l'œuvre de Drahos est doublement hypertextuelle : d'un point de vue informatique et selon la définition de Genette, puisque l'hypermédia de Drahos dérive du texte de Gogol dont il propose une adaptation. Genette décrit les rapports d'hypertextualité entre un texte et son film, en termes de transformation

⁵⁹ Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Ed. du Seuil, 1982, p. 451.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 13.

et de changements sémiotiques. Et c'est à ces mêmes processus que l'on assiste dans l'adaptation du *Journal d'un fou* par Drahos. De ces passages naît un plaisir ludique :

À la limite, aucune forme d'hypertextualité ne va sans une part de jeu, consubstantielle à la pratique du réemploi de structures existantes : au fond le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc "indue" –le vrai jeu comporte toujours une part de perversion.⁶¹

Le CD-ROM du *Journal d'un fou* possède une dimension ludique en tant qu'hypertexte. Il implique que ses exégètes fassent des recherches pour comprendre les liens transtextuels élaborés par l'auteur. L'hypertexte (genettien et informatique) de Tom Drahos, permet de repenser des textes anciens et de favoriser l'émergence d'une nouvelle interprétation. Le plasticien construit ce jeu transtextuel dans un hypermédia et puise ses hypotextes dans la culture classique, dans ses archives personnelles dont il tire les photographies et les vidéos, mais aussi sur des sites Web. Par ce jeu, à la fois transtextuel, et intermédiatique, il fait entrer le texte de Gogol dans la cyberculture, une culture qui affectionne le *sample* et le *remix*. Drahos l'explique lui-même :

La culture du *sampling* et du recyclage à l'infini fait partie de notre époque. Sans doute, est-ce là une façon de vivre la réalité et une manière de concevoir notre monde. Grâce à ces images et à ces sons recyclés, je pense qu'il y a ici quelque chose de très grisant qui se joue.⁶²

Ce jeu référentiel peut être rapproché de ce que Raymond Federman dans « Imagination as Plagiarism [an Unfinished Paper...] » appelle *PLAYGIARISM* :

Text is in fact always a pre-text, that is a text waiting indefinitely to be completed by the reading process. It is a MONTAGE/COLLAGE of thoughts, reflections, meditations, quotations, pieces of my own (previous) discourse (critical, poetic, fictional, published and unpublished)... for PLAGIARISM read also PLAYGIARISM.⁶³

Le *PLAYGIARISME* correspond ainsi à la réutilisation intentionnelle, conceptuelle et ludique de matériaux préexistants. Il semblerait alors que toute lecture, ainsi que tout travail d'adaptation, de citation, de réappropriation engageant une dimension intertextuelle, impliquent aussi, dans une certaine mesure, ce jeu de plagiat. D'autant plus que Drahos ne cite pas ses sources. En effet, à aucun moment il ne se réfère à *FunnyNews* ou au site *lesnouveauxesclaves*. Le plasticien n'explique pas cette volonté qui semble pourtant rejoindre les conceptions que Federman formule dans son article :

⁶¹ *Ibid*, p. 452-453.

⁶² Drahos, Tom. « Tom Drahos ou l'abîme de l'arborescence ». *Op .cit.*

⁶³ Federman, Raymond . «Imagination as Plagiarism [an Unfinished Paper...]». *New Literary History*. Vol. 7. N° 3. 1973, p. 565-566.

The text which I am in the process of writing (and which is already in process to be read) many indeed fall in the category of pure plagiarism, for I don't know anymore where my own thoughts originated, and where these thoughts began to merge with those of others, where my own language began and where it converged with that of others within the dialogue of all of us entertain with ourselves, and with others. Therefore I shall not reveal my sources because these sources are now lost in my own discourse, and, moreover, because there are no sacred sources for thinking and writing.⁶⁴

Dans l'adaptation du *Journal d'un fou*, se superposent les discours de Drahos, de Gogol, l'interprétation de Nottin, les commentaires de Chris et le discours des journalistes qu'il reprend. La littérature consacrée se mêle au Web et sa culture participative en même temps qu'elle devient l'objet d'un travail plastique. À l'ère du copier-coller, la question du plagiat est mise en jeu et en lumière. Par ailleurs, le plagiat est une des pratiques intertextuelles décrites par Genette dans *Palimpsestes*. Il est important de noter que Genette donne une définition de l'intertextualité qui diffère considérablement, par sa spécificité, de celle, plus large, que nous utilisons couramment dans les études littéraires. De manière restrictive, il définit l'intertextualité comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidectiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. »⁶⁵ Il donne alors pour exemple : la citation, le plagiat et l'allusion. Mais l'intertextualité est souvent utilisée dans un sens plus général, comme chez Michel Riffaterre⁶⁶, Tiphaine Samoyault⁶⁷ ou Sophie Rabeau⁶⁸ par exemple. Elle désigne toute relation entre un texte et un autre, rassemblant ainsi sous un même terme les cinq types de transtextualité élaborés par Genette⁶⁹. *Le journal d'un fou* de Drahos se révèle alors aussi doublement intertextuel, au sens large comme au sens genettien puisqu'il joue avec les notions de plagiat et de citation.

Drahos construit ainsi une pratique créative qui s'inscrit dans la culture du remix telle qu'elle est théorisée dans *Remixthebook* par Mark Amerika, dont le leitmotiv est « **Source Material Everywhere** ». Dans cet essai à la structure décousue, Amerika pratique lui-même des remix de théories d'auteurs qu'il ne cite qu'en bibliographie. Il y reprend par ailleurs à plusieurs reprises le jeu de mot de Federman. Amerika élabore sa

⁶⁴ *Ibid.*, p. 566.

⁶⁵ Genette, Gérard. *Palimpsestes. Op.cit.*, p. 8.

⁶⁶ Comme Genette le remarque lui-même dans *Palimpsestes*, Michel Riffaterre fait entrer sous le terme d'intertextualité toutes les relations que Genette nomme transtextualité : « L'intertexte est la perception par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédées ou suivie », Riffaterre cité par Gérard Genette dans *Palimpsestes. Ibid.*

⁶⁷ Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*. Paris : Nathan université, 2001.

⁶⁸ Rabau, Sophie. *Intertextualité*. Paris : F lammarion, 2002.

⁶⁹ Genette décrit la transtextualité comme « tout ce qui le [le texte] met en relation manifeste, ou secrète, avec d'autres textes », *Palimpsestes. Op. cit.*, p. 7. À partir de quoi il définit cinq types : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

pratique du remix comme un champ d'expérience, à l'image de celui recherché par Drahos, qui pourrait tout aussi bien être qualifié de *remixologist* :

As a contemporary remixologist
I am always turning toward the intuitive present
and make my necessary moves
in a **Total Field of action**

That is to say I am forever finding myself
moving-remixing and /or naturally selecting
my source material while evolving whatever
stylistic tendencies that seem appropriate
in order for me to survive in the network culture⁷⁰

Cette culture du réseau est aussi celle dans laquelle Drahos fait évoluer *Le journal d'un fou* de Gogol, qui se fait alors cyborg. Dans *Remixthebook*, Amerika utilise le champ lexical du corps pour décrire la manière dont les médias se contaminent les uns les autres : « **the media body is an organic body** »⁷¹. Les corps des médias, comme le corps de l'œuvre de Drahos, sont résolument prothétiques. L'adaptation du *Journal d'un fou* est composée d'excroissances de provenances multiples et parfois impossibles à identifier. Celles-ci procurent au lecteur suffisamment patient et attentif tout le plaisir de l'enquête que leur compréhension impose. Si les hyperliens sont peu développés dans l'œuvre de Drahos, c'est par cette enquête, c'est-à-dire dans le tissage intertextuel et médiatique élaboré par le plasticien, que se construit sa dimension interactive. Le lecteur bâtit lui-même les liens entre le texte de Gogol et les textes tirés du Web, et devient le moteur de la réactualisation de l'œuvre, dévoilant toute la contemporanéité de sa critique sociale.

À travers le travail d'adaptation en hypermédia des *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau et du *Journal d'un fou* de Gogol, nous avons pu analyser l'étendu des modifications opérées dans le passage d'un média à un autre. Dans le cadre de la reprise du texte phare de l'OuLiPo, l'hypermédiatisation du texte imprimé s'élabore autour de la question de la programmation, c'est à dire de la reproduction informatique de la mécanique littéraire imaginée à l'origine pour un livre. La métaphore machinique utilisée par Queneau, fait l'objet d'une réappropriation littérale quand l'œuvre est effectivement rendue technique par ses adaptateurs informaticiens. Dans cette « réalisation » des programmes oulipiens, pointe une rhétorique propre à la première génération des

⁷⁰ Amerika, Mark. *Remixthebook*. Londres et Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011, p. 196.

⁷¹ *Ibid.*, p. 247.

théoriciens de l'hypertexte. Une rhétorique que nous avons mise à jour en analysant l'usage du terme de protohypertexte dans les essais théoriques des tenants de la doxa hypertextuelle : Landow, Coover et Delany, entre autres. D'abord avec les *Cent mille milliards de poèmes*, puis avec *Le journal d'un fou*, ce troisième chapitre démontre à quel point la remédiatisation implique un glissement de sens qui découle de la nature même du média sur lequel l'œuvre nouvelle se construit. L'hypertexte, créé originellement comme un outil d'archivage, semble renouer avec sa fonction initiale dans les adaptations d'œuvres imprimées en hypermédia. Les œuvres passées sont adaptées, réactualisées, réinterprétées et ainsi conservées en mémoire. L'hypermédiatisation provoque cependant des distorsions qui ne laissent pas le texte intact, comme l'illustre particulièrement l'œuvre de Queneau. Roger Chartier l'explique ainsi : « avec l'écran, substitué au codex, le bouleversement est plus radical puisque ce sont les modes d'organisation, de structuration, de consultation du support de l'écrit qui se trouvent modifiés. »⁷² Si bien que nous devons nous demander, dans le chapitre suivant, ce qu'il advient, en terme de bouleversements et de modifications, quand c'est le codex qui se substitue à l'écran.

⁷² Chartier, Roger. « Du codex à l'écran : les trajectoires de l'écrit », <http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d01/lchartier.html#fn16>, consulté le 25 juillet 2011. « Pour une nouvelle économie du savoir », *Solaris*, n° 1, Presses Universitaires de Rennes, 1994.

CHAPITRE IV.

ADAPTATION (2) : DE L'ÉCRAN AU LIVRE

Aujourd'hui, un nouveau phénomène éditorial voit le jour, contrepartie de la publication en hypertexte d'œuvres écrites pour le livre : la remédiatisation (à rebours) d'hypertextes sous forme de livres.



Figure 23: Schéma de l'adaptation de l'hypermédia en livre

La définition de la remédiatisation de Bolter et Grusin intègre une forme de dialectique qualitative que la pratique étudiée dans ce second chapitre sur l'adaptation semble saper : « Each new medium is justified because it fills a lack or repairs a fault in its predecessor, because it fulfils the unkept promise of an older medium. »¹ La remédiatisation de l'hypertexte en livre serait alors de l'ordre d'un certain « anachronisme » : le média le plus ancien s'appropriant un média ultérieur.

Dans une perspective historique, il est important de noter que le cinéma a aussi fait l'objet d'une telle remédiatisation « anachronique », certains films étant remédiatisés en livre. Jan Baetens décrit cette pratique sous le terme de « novellisation »², d'après le terme anglais *novelization*. Dès la fin de la seconde guerre mondiale, on voit apparaître en effet des ciné-romans : des versions textuelles d'un film, souvent éditées sous forme de feuillets. Le livre est diffusé soit parallèlement au film, soit après sa projection. Selon Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire dans *L'adaptation cinématographique et littéraire*, au-delà de la dimension publicitaire, l'objectif de ces remédiatisations était de :

(...) permettre aux spectateurs encore neufs devant ces images éphémères de relire à loisir un film dont le défilement échevelé ne lui avait pas permis de saisir tous les détails

¹ Bolter, Jay David et Grusin, Richard. *Remediation : Understanding New Media*. Op. cit., p. 60.

² Baetens, Jan. *La novellisation : du film au roman : lectures et analyses d'un genre hybride*. Paris : Les Impressions nouvelles, 2008.

Chapitre IV. Adaptation (2) : de l'écran au livre

signifiants ; enfin, porter, sinon le cinéma, du moins son équivalent imparfait, au fond des campagnes reculées où l'image n'avait pas encore accès.³

Au début des années 20, fleurissent des collections spéciales comme « Cinéma-Collection », « Cinéma-Bibliothèque », « Les chefs-d'œuvre du cinéma », qui proposent des remédiatisations en livre de films populaires de l'époque, comme *Le cabinet du Dr Caligari* de Robert Wiene (1920), *La roue* d'Abel Gance (1923) ou *La passion de Jeanne d'Arc* de Carl Theodor Dreyer (1927). Même Gallimard céda à l'effet de mode. « *Le Film complet* », publication spécialisée éditée jusqu'en 1958, connu des succès inégalés, avec les transpositions inspirées de *Nosferatu le vampire* et, plus tard, des *Chasses du comte Zarroff*.⁴ Dans les années 50, sont édités chez Robert Laffont, *Les vacances de Monsieur Hulot* (1958) et *Mon oncle* (1959) de Jean-Claude Carrière, illustrés par Pierre Étaix et adaptés des célèbres films de Jacques Tati. L'adaptation du contenu d'un média nouveau dans un média plus ancien n'est donc pas une pratique inédite. On trouve aussi des exemples plus contemporains de novellisation, comme *Vivre sa vie* (2005) de Jan Baetens, adapté du film éponyme de Jean-Luc Godard ou *Nuit noire* d'Olivier Smolders. Il existe différentes pratiques de novellisation, celles-ci peuvent être prises en charge par une autre personne que le réalisateur du film source, ou c'est le réalisateur lui-même qui peut élaborer sa novellisation, comme c'est le cas de Smolders pour *Nuit noire* et la publication de *La part de l'ombre* (2005). Baetens parle alors d'*autonovellisation*⁵. Dans les exemples que nous donnerons d'hypermédias adaptés en livres, nous n'avons affaire qu'à des cas d'autonovellisation. Ce qui nous permet d'évacuer la problématique de la fidélité qui fait rage dans le débat sur l'adaptation cinématographique. En effet, dans les blogues et les œuvres hypermédiatiques édités que nous étudierons, il n'y a pas, comme au cinéma, un *tiers interprétant* qui lit et réécrit un texte original.

Le mécanisme de réglage que constitue le tiers interprétant déconstruit le texte premier et le redistribue, par l'intermédiaire d'un nouveau médium, l'image, en matériau constitutif d'un nouveau texte et de nouvelles formes signifiantes : le film. Il s'agit donc bien d'un espace

³ Clerc, Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire, Monique . *L'adaptation cinématographique et littéraire*. *Op. cit.*, p. 133-134.

⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁵ « Mais la solution la plus simple, pour peu qu'on possède les droits de son propre scénario, consiste à *s'autonovelliser* : Graham Greene l'a fait, Jean-Claude Carrière l'a fait, Steven Spielberg l'a fait aussi (il est vrai par nègre interposé). », Baetens, Jan. « Olivier Smolders et l'autonovellisation de *Nuit noire*. » <http://www.imageandnarrative.be>, Février 2006.
http://www.imageandnarrative.be/inarchive/house_text_museum/baetens_smolders.htm. Consulté le 10 juin 2012.

de médiation, générateur d'altérité essentielle. Mais médiation dynamique car les données formelles, les représentations et les discours s'y structurent en se restructurant.⁶

Si ces opérations de déconstruction, de redistribution et de médiatisation dynamique ont bien lieu dans les adaptations en livre d'œuvres hypermédiatiques, celles-ci sont prises en charge par le même individu d'un bout à l'autre, en l'occurrence l'auteur. Certes, l'éditeur peut avoir quelque influence sur l'exercice, il n'empêche que la responsabilité de la remédiatisation incombe à l'auteur. La question de la trahison du texte par l'adaptation se joue différemment. Ce ne sont plus tant l'esprit de l'auteur, son style ou son récit qui sont trahis que les médias qui supportent le texte. En effet, les caractéristiques spécifiques à chaque média sont souvent subverties ou neutralisées par les processus de remédiatisation. Le transfert du texte d'un support sémiotique à un autre est affaire de pertes ou de gains à des niveaux différents : plastique, textuel et lectural principalement. Et en matière de gain, il est aussi nécessaire de souligner que, dans l'adaptation cinématographique, moteur essentiel de l'industrie culturelle, il y a un poids commercial que portent aussi les novellisations contemporaines et les remédiatisations d'hypermédias. L'adaptation en livre permet de créer un objet marchand, en même temps que d'élargir le public.

Dans ce travail sur l'adaptation, les enjeux du passage de l'écran à la page de livre sont centraux. Il s'agit de comparer le dynamisme propre à l'écran d'ordinateur avec la fixité de l'impression papier, à l'opposé de la diachronie étudiée par Dominique Autié, dans *De la page à l'écran*, et à contre-courant de l'évolution médiatique. Si Autié écrivait, il y'a plus de 10 ans, que « L'écran d'ordinateur me semble donc une opportunité rêvée de remettre à plat les canons de la page imprimée du XXe »⁷ ; la remédiatisation anachronique (ou à rebours) que représente l'édition d'un hypermédia permet de *remettre à plat* deux canons : celui de la page du livre, mais aussi celui de la page hypertextuelle. Pour étudier ce phénomène nous nous intéresserons dans un premier temps aux blogues édités à succès, prenant pour exemple le blogue de Caroline Allard, *Les chroniques d'une mère indigne*. Après quoi nous étudierons des blogues édités d'écrivains, où le texte du blogue et le texte du livre tiré du blogue doivent être inscrits dans une démarche d'écriture qui les dépasse et qui modifie en conséquence le rapport aux médias. Ainsi, avec les œuvres de Catherine Mavrikakis, François Bon et Éric Chevillard, nous nous intéresserons à cette tension propre aux blogues édités d'écrivains : entre la recherche d'une expérience d'écriture nouvelle sur support numérique et un retour au livre dans son pouvoir consacrant. Finalement, nous

⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁷ Autié, Dominique. *De la page à l'écran. Op. cit.*, p. 26.

analyserons une œuvre hypermédiatique éditée : *Apparitions inquiétantes* d'Anne Cécile Brandenbourger. Devenu *La malédiction du parasol*, le roman interroge les procédés de transcription de la structure hypertextuelle sur un autre support. À l'image des novellisations de films, nos éditions d'hypermédias entrent « dans un système de relation avec un autre, un double qui le précède, l'engendre, le détermine, contre lequel il se construit, en prolongement, en opposition, dans une quête identitaire complexe. »⁸

I. Les blogues édités à succès

A. Anatomie du blogue

La grande majorité du corpus proposant une remédiatisation de l'hypermédia vers le livre, trouve son origine dans un blogue. En soi, un blogue est un hypertexte simple où les textes sont reliés électroniquement par des hyperliens. Toutefois, le blogue, n'a pas, *a priori*, la volonté de faire œuvre, sa démarche est différente. Ce qui différencie le blogue de l'œuvre hypermédiatique n'est pas tant la forme (on retrouve des hyperliens, des images, des animations, des vidéos dans les deux) que l'intention auctoriale.

1. Petite Histoire du blogue

Le mot blogue est né de la contraction des mots « *Web* » (toile) et « *log* » (registre, journal de bord, carnet de route). C'est Peter Merholz, en 1999, qui a créé le jeu de mot « *wee-blog* » à partir de « *Weblog* », ce qui a donné lieu à la formation du mot *blog* ainsi qu'à sa reprise par ceux qu'on nomme les *bloggers*. Le vocabulaire s'est francisé en 2000 et on retrouve les entrées *blogue* et *blogueur*, sur le site de l'office québécois de la langue française. Nous utiliserons le terme de *blogue* dans sa graphie québécoise, plutôt que le terme français *bloc-notes* et sa forme abrégée *bloc*, qui ont été officialisés par la Commission générale de terminologie et de néologie en 2005, comme équivalents français de *blog*. Le terme de *bloc-note* manque résolument de précision, il ne caractérise pas assez son appartenance spécifique au Web et, donc, son statut médiatique. *Bloc-note* est d'autant plus flou qu'il est aussi la traduction littérale du terme *notebook*, qui fait référence à de petits ordinateurs portables, ainsi qu'à un logiciel de prise de note sur Windows. Cette trop grande synonymie rend le terme français inopérant en comparaison du terme québécois. Il n'est d'ailleurs que rarement employé en France, le langage courant favorisant le mot anglais *blog*.

⁸ Baetens, Jan et Lits, Marc. « La novellisation : au-delà des lieux communs. » *La novellisation : du film au roman*. Ed. Baetens, Jan. Leuven : Leuven University Press, 2004, p. 14.

Le terme de blogue regroupe des pratiques très différentes. Il peut être consacré à un thème précis (l'écologie dans *Coup de fouet* de Stimugène et <http://coupdefouet.overblog.com/>); il peut être un carnet d'idées, d'opinions, un lieu de réflexion (*L'épée du soleil* de René Audet, <http://carnets.contemporain.info/audet/>); un journal de bord photographique (*Note de terrain* de Benoît Bordeleau, <http://benoitbordeleau.tumblr.com/>); il peut accompagner un roman en construction (*La main, le souffle* d'Annie Dulong, <http://lamainlesouffle.blogspot.com/> et <http://blogue.nt2.uqam.ca/lamainlesouffle/>), faire office de vitrine artistique (*Ma vie est tout à fait fascinante* de Pénélope Bagieu, <http://www.penelope-jolicoeur.com/>); il peut aussi circonscrire les anecdotes quotidiennes d'un ami voyageur aux antipodes (<http://agnes.ontheroad.to/>) ou d'un doctorant (Mathieu Arsenault et *Doktorak go*, <http://doktorak-go.blogspot.com/>)⁹. Ces exemples, entre autres, forment ma blogosphère, littérairement orientée certes, mais authentique vis-à-vis d'une pratique subjective du blogue, à la fois personnelle et professionnelle, à partir de laquelle s'ancre ma réflexion théorique. Selon la nature du média dominant dans le blogue, on parle parfois de blogue photo (*photoblog*), de blogue vidéo (*videoblog*), de blogue BD (*Webcomic*), de blogue audio (*audioblog*). Mais, en réalité, la plupart d'entre eux ont recours à plusieurs médias. Une telle diversité et un tel succès des blogues ont été rendus possibles grâce à la grande facilité d'utilisation des logiciels automatisés de publication. Contrairement à aujourd'hui, les premiers blogueurs des années 90 devaient avoir de bonnes connaissances du code HTML, c'est pourquoi leurs rangs étaient principalement composés de professionnels ou de passionnés d'informatique. Ce n'est qu'en août 1999, qu'Evan Williams et Meg Hourihan de la société Pyralabs créent Blogger, une plateforme de création et d'hébergement de blogues¹⁰. Ils proposent « gratuitement » une sorte de coquille vide de site Web, que le blogueur peut remplir et personnaliser à sa guise sans avoir de connaissances poussées en informatiques. En France, la première plateforme de blogues n'apparaît que fin 2002, il s'agit des Skyblogs de Skyrock¹¹. Autour de 2004, la pratique des blogues se popularise et plusieurs sociétés développent des plateformes comme Wordpress, Overblog, SixApart, Canalblog.

⁹ Pour accéder à ces différents blogues se rendre sur la page –Blogosphère–

¹⁰ Blogger est racheté par Google en 2003.

¹¹ Suite à une action en justice du British Sky Broadcasting, Skyrock abandonnera le nom de Skyblog, au profit de blog.skyrock.com

2. Qu'est-ce qu'un blogue ?

Définir le blogue n'est pas chose aisée tant ce qu'on appelle la blogosphère recouvre des pratiques riches et protéiformes. L'office québécois de la langue française, une des rares institutions francophones à promouvoir le vocabulaire du Web, définit le blogue ainsi :

Site Web personnel tenu par un ou plusieurs blogueurs qui s'expriment librement et selon une certaine périodicité, sous la forme de billets ou d'articles, informatifs ou intimistes, datés, à la manière d'un journal de bord, signés et classés par ordre antéchronologique, parfois enrichis d'hyperliens, d'images ou de sons, et pouvant faire l'objet de commentaires laissés par les lecteurs.¹²

À cette définition, manque l'aspect technique que relève Samuel Archibald dans sa description du blogue dans son essai *Le texte et la technique* :

Site Web à gestion facilitée, hébergé sur un serveur souvent gratuit, le blogue permet à un blogueur de publier, au fil de l'eau, des billets consacrés au sujet de son choix et de recueillir les commentaires de ses visiteurs. Certains blogueurs se consacrent entièrement à un thème, la politique ou les arts, par exemple ; d'autres utilisent le blogue au gré de leurs humeurs, comme un journal intime à ciel ouvert.¹³(n.s.)

Le blogue est le plus souvent défini comme un site personnel, un moyen de communication technologiquement simplifié qui permet à tout un chacun de s'en emparer, sans avoir à posséder de connaissances spécifiques en informatique – ce qui n'est pas le cas des œuvres hypermédiatiques, dont la réussite dépend indéniablement de la maîtrise technologique de son auteur. Marie-Ève Thérénty suggère quatre contraintes nécessaires pour définir le blogue : « (...) diffusion sur le Web, écriture à la première personne, parcours rétrochronologique, écriture séquencée ou fragmentée. »¹⁴ Souvent, le blogue est considéré comme un journal personnel en ligne, impliquant une écriture à la première personne. Cette subjectivité étant un gage d'authenticité. Le blogue relève d'une idéologie de la véracité, selon Étienne Candel dans son article « Penser la forme de blogs entre générique et génétique ». Or, dans les faits, il n'est pas toujours un journal personnel – *L'autofictif* d'Éric Chevillard pourrait en être l'exemple. Il peut aussi être le lieu d'une fiction, comme c'est le cas du blogue de Sophie Bienvenu qui met en scène les pensées de Lucie, son chien.

¹² Office québécois de la langue française, http://www.granddictionnaire.com/BTML/FRA/r_Motclef/index800_1.asp, consulté le 10 septembre 2011.

¹³ Archibald, Samuel. *Le texte et la technique*. Op. cit., p. 251.

¹⁴ Thérénty, Marie-Ève. « L'effet-blog en littérature. Sur *L'autofictif* d'Éric Chevillard et *Tumulte* de François Bon. » *Les blogs : écritures d'un nouveau genre ?* Ed. Christèle Couleau-Maixent, Pascale Hellegouarc'h et Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 55.

Dès lors que l'on s'attarde à réfléchir sur les blogues, la question de sa genericité semble envahir le champ critique.

Questionner ce rapport entre une pratique sociale et sa compréhension comme genre, c'est en fait chercher à comprendre si l'on a réellement affaire à une catégorie du scriptural, quand on emploie le terme de blog, ou si ce terme n'est qu'une étiquette placée sur une multiplicité de cas divers, hétérogènes et irréductibles.¹⁵

Pour Étienne Candel, le blogue est avant tout un phénomène social et médiatique. Il possède une esthétique idiosyncrasique. Les blogues se différencient spontanément des autres sites Web par leur forme éditoriale remarquable¹⁶ et cela particulièrement du fait que la majorité d'entre eux sont formatés par les mêmes genres de logiciels :

[...] les « formes » seraient données, et l'internaute semble-t-il, n'aurait qu'à fournir les « contenus ». Cette séparation actée entre forme et fond tend à manifester combien, dans leur essence de forme éditoriale, les blogs ne peuvent être considérés comme un genre : les thématisations, la tonalité, les grands déterminants de l'écriture restent par principe à la discrétion des utilisateurs.¹⁷

Le blogue ne peut se définir par son genre tant il peut tous les *incarner*. En cela, il est un corps, un média, une forme :

(...) il n'y a pas de genre du blog à proprement parler, mais une forme blogue fragmentée en différents usages, qui, eux, participent de certains genres (comme le journal, l'album, etc.) Il n'y aurait pas de genre du blog, mais ce que l'on pourrait appeler une *génétique*, c'est-à-dire une activité spécifique et assez intense *d'appropriation de la forme par les usages*, qui la plient et la soumettent à l'inscription générique du texte.¹⁸

Le blogue est donc d'abord un matériau que le blogueur modèle selon ses désirs. Il est avant tout un objet protéiforme, capable de se plier à tous les genres de textes :

Les billets offrent des registres de discours variés qui intègrent des textes génériquement distincts. Par exemple, certains d'entre eux se rangent dans le registre didactique avec des textes ou des fragments de textes qui ne sont autres que des manifestes, des biographies ou des essais ; le registre polémique regroupe des fragments ou des entités textuelles qui sont de la satire, de la controverse ou du pamphlet. Des catégories plus journalistiques viennent se greffer et rajouter à la complexité générique des textes. Entretiens, reportage et chroniques en constituent des éléments.¹⁹

¹⁵ Candel, Étienne. « Penser la forme de blogs entre générique et génétique ». *Les blogs : écritures d'un nouveau genre ?*. Op. cit., p. 23.

¹⁶ Des tests ont été élaborés à ce sujet sur une idée de Marie Després-Lonnet dans le cadre du programme TRAMEDWEB de l'ANR. Celui-ci rassemble des chercheurs du GRIPIC (CELSA-Université de Paris-Sorbonne), du MoDyCo (Université Paris X), du GERIICO (Université de Lille3) et du Laboratoire culture et communication de l'Université d'Avignon. Des blogues et d'autres sites Web dont les contenus ont été floutés où écrits dans une langue incompréhensible ont été donnés à des lecteurs. Leur tâche était de distinguer les blogues des autres sites Web.

¹⁷ Candel, Étienne. « Penser la forme de blogs entre générique et génétique ». Op. cit., p. 26.

¹⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹ Chaplain, Brigitte. « Reconfiguration de la critique littéraire dans les blogs d'écrivains ». *Les blogs. Écritures d'un nouveau genre ?*. Op. cit., p. 135.

Pour résumer, le blogue se caractérise par sept traits essentiels :

1. Le blogue est un site Web. Ce qui peut sembler un truisme, mais que le terme bloc-note, choisi officiellement en France, ne recouvre pas. Il s'agit d'un site Web dont la gestion a été simplifiée par des logiciels spéciaux qui le rendent accessible.
2. Le blogue possède une esthétique propre qui permet de le différencier des autres sites Web.
3. Le blogue est constitué de ce qu'on appellera des *entrées* ou des *billets*, soit des unités de contenu qui peuvent être textuelles ou constituées d'images, de vidéos, de sons.
4. Le blogue est complété de manière régulière. La fréquence, idéalement quotidienne, de mise en ligne des billets est une des conditions de sa popularité, contrairement à un site Web classique dont nul n'attend de mises à jour fréquentes du contenu.
5. Les entrées apparaissent sur le site en ordre antéchronologique. Les plus récentes se trouvant en haut de la page d'accueil. Le blogue constitue en quelque sorte une pile, qui augmente au fur et à mesure de la publication des entrées et où le premier élément publié se lit en dernier.
6. Les anciennes entrées sont archivées, par dates le plus souvent, mais peuvent l'être aussi par catégories thématiques. Un blogue peut proposer plusieurs méthodes d'archivage.
7. Le blogue possède un aspect interactif et communautaire. Il peut notamment proposer ce qu'on appelle une *blogoliste*²⁰, c'est-à-dire des liens hypertextes vers d'autres blogues, créant ainsi une sous-communauté au sein de la blogosphère. Il peut aussi permettre aux lecteurs du blogue de publier des commentaires (le plus souvent filtrés par le blogueur lui-même). Cette dimension interactive est bien entendu optionnelle, certains blogueurs refusent les commentaires et ne font pas de liens vers d'autres sites, quand d'autres font les deux. Toutefois, tout blogue est destiné à être lu, contrairement à un journal intime. Il peut être rendu accessible à tous, comme à un groupe restreint. L'adresse d'un blogue peut n'être communiquée qu'à un ensemble limité de personne. Nous pensons notamment ici aux blogues, à la durée de vie limitée, créés pour une occasion spéciale : mariage, voyage etc. et qui permettent de tenir informés les proches. Mais, qu'il s'agisse d'un public restreint et privé ou illimité, le blogue est toujours adressé à un lecteur. Le blogueur publie pour être lu.

²⁰ La *blogoliste*, en anglais *blogroll*, est l'ensemble des liens vers d'autres blogues présentés par un blogueur sur son blogue. Il peut s'agir d'une page spéciale où elle peut être présente sous forme de menu latéral sur la page principale. Avec les techniques de syndication de contenu, il est possible d'inclure directement certains billets sur son propre blogue.

B. Du blogue au livre

1. Le blook

Un blogue imprimé sous forme de livre est parfois aussi appelé blook, néologisme anglais formé du rapprochement des mots *blog* et *book*. Le premier blook serait celui de Tony Pierce²¹ qui en 2002, aux Etats-Unis, a autoédité une sélection de billets de son blogue (<http://busblog.tonypierce.com/>) sous le titre de *Blook*. Succès à la suite duquel il publiera *Blook II, How To Blog ?*, et *Stiff*. En 2006 la plateforme de publication et de diffusion en ligne lulu (<http://www.lulu.com/>) crée son « *Blooker Prize* » qui récompense à la fin de l'année le meilleur blogue édité. Au début des années 2000, le *blook* concernait presque uniquement l'autoédition²², ce qui n'est plus le cas aujourd'hui, particulièrement au vu du corpus, dont les œuvres sont éditées chez Septentrion pour Caroline Allard, Léon Lalonde (*un taxi la nuit*) et Sophie Bienvenu ou Robert Lafond en ce qui concerne *Le blog de Max*. Les maisons d'édition traditionnelles ont su s'emparer du phénomène. C'est que d'un point de vue commercial, le blogue peut apparaître comme un livre clé en main. Les textes sont déjà écrits, leur lecture a déjà été testée, le lectorat semble ainsi constitué d'avance. Pour les éditeurs, le succès d'un blogue peut être le garant du succès de sa publication sous forme de livre. Ce qui s'est vérifié dans le cas de Caroline Allard et de ses *Chroniques d'une mère indigne*.

Notons que *blook* a été francisé en *blouquin*. L'usage de ce terme ne sera pas maintenu dans la mesure où il semble avoir une certaine connotation péjorative. Si *Le Petit Robert* définit un bouquin comme un « vieux livre » – ce qui ne peut en aucun cas qualifier les œuvres toutes jeunes du corpus, le terme, dans son usage, apparaît plutôt comme le synonyme familier du livre. Le terme sera neutralisé pour parler de blogue édité. Le mot éditer, dans sa signification courante correspond à « Publier et mettre en vente (un texte imprimé) »²³, publier sous forme de livre.

²¹ Tony Pierce est blogueur, journaliste et auteur. Il est surnommé le « blogfather » en raison de la fréquence à laquelle il publie sur son blogue, après la publication de *How to blog*, en mars 2005, il est devenu une référence dans le domaine.

²² Il existe aujourd'hui des sites spécialisés dans l'auto-publication de blogue. Il suffit d'y télécharger son blogue et de payer pour en obtenir une version livre. À titre d'exemple on trouve <http://blog2print.sharedbook.com/blogworld/printmyblog/index.html> ou <http://fr.blurb.com/create/book/blogbook>, <http://blogbooker.com/>, <http://www.fastpencil.com/>.

²³ Robert, Paul et Rey, Alain. « Éditer ». *Le Grand Robert de la langue française*. 6 Vol. Paris : Le Robert, 2001.

2. Les chroniques d'une mère indigne de Caroline Allard

Le blogue de Caroline Allard, créé en mars 2006, a été édité pour la première fois aux Éditions du Hamac à Québec en 2007. *Les chroniques d'une mère indigne* relate les déboires quotidiens d'une jeune mère de famille débordée et pleine d'humour. Il est principalement constitué de courts textes écrits de manière presque quotidienne. Le dernier billet date du 11 mai 2010. La blogueuse publie aussi des photos et des montages d'images, dont huit se retrouvent dans la version imprimée. Chacune de ces illustrations forme un billet, sous forme de confession. « Confession républicaine »²⁴ offre un exemple de l'humour cinglant et décomplexé de l'auteure à l'égard des stéréotypes de la maternité.



Figure 24 : « Confession républicaine », billet du 24 mai 2006, <http://www.mereindigne.com/2006/05/24/confession-iv/>, consulté le 12 juillet 2007.

Les chroniques d'une mère indigne permet de mettre en lumière les dispositifs d'adaptation du blogue au livre. À feuilleter sa version imprimée, c'est la question du choix de la mise en page qui s'impose. Dans un premier temps, il semblerait que la mise en page de la version électronique soit conservée dans le livre, puisqu'on y retrouve une table des matières miniature en marge des billets. Chaque première page de billet contient, dans une colonne de gauche reproduisant la marge du blogue, un menu dans lequel se trouvent tous les titres de la catégorie dudit billet. Celui-ci y est alors doublement mis en évidence, par un point noir à sa gauche et par le fait qu'il est écrit en caractères gras.

²⁴ Allard, Caroline. *Chroniques d'une mère indigne*. Québec : Septentrion, 2007, p. 129.

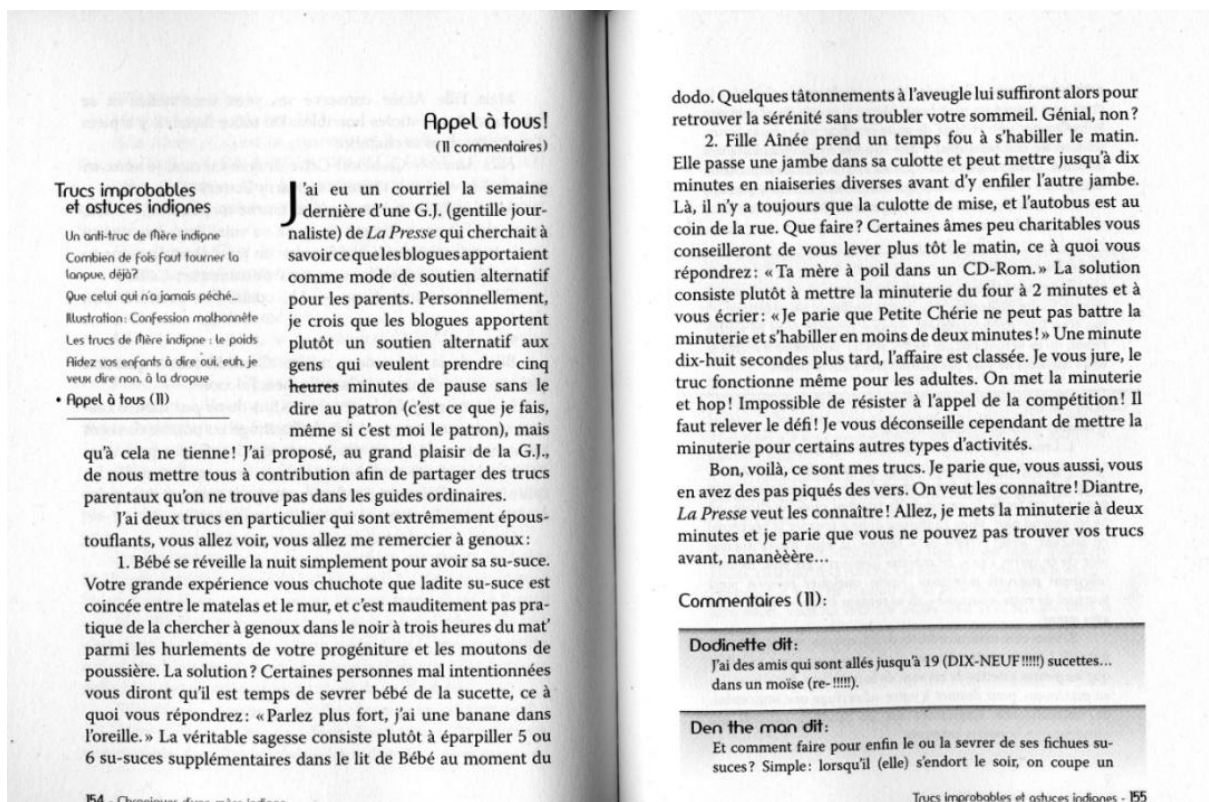


Figure 25 : Allard, Caroline. *Les chroniques d'une mère indigne*. Québec : Septentrion, 2007, p. 154-155.

Ces tables des matières imitent les menus d'archives que l'on retrouve dans beaucoup de blogues, à une différence près : ils ne sont pas cliquables, si bien que l'on peut s'interroger sur leur véritable utilité. Dans le même ordre d'idée, il est nécessaire de remarquer que dans la capture d'écran ci-après, le mot « *La Presse* » est un hyperlien (en vert) vers le site du journal éponyme, qui ne peut être reproduit dans le livre (ci-avant).²⁵

²⁵ Pour visionner une navigation filmée dans le blogue de Caroline Allard, Billet « Appel à tous », voir la page –Les chroniques d'une mère indigne–



Figure 26 : Capture d'écran des *Chroniques d'une mère indigne* de Caroline Allard. Billet du 19 septembre 2006, <http://www.mereindigne.com/2006/09/19/appel-a-tous/>, consulté le 12 juillet 2007.

Les menus, tout comme certains commentaires laissés par les internautes et conservés dans le livre, apparaissent le plus souvent comme des traces issues d'une autre vie du texte, de son passé numérique. Si, dans le blogue d'Allard, il existe une section « autres blogueurs indignes » que l'on ne retrouve pas dans le livre, l'aspect communautaire caractéristique des blogues subsiste grâce à la publication de commentaires, la grande majorité des billets en faisant l'objet. Par exemple, le nombre de commentaires du billet intitulé « Appel à tous ! » est restreint à onze dans le livre alors que quatre vingt huit ont été publiés sur le blogue. La version papier joue le jeu du blogue en affichant sous le titre le nombre de commentaires. Ce nombre n'est pas celui des commentaires laissés sur le blogue, mais celui des commentaires dignes d'être publiés et sélectionnés par l'auteure. Le livre, de

manière artificielle, imite le décompte automatique des commentaires sur le blogue et crée ainsi ce qu'on appellera un *effet blogue*²⁶.

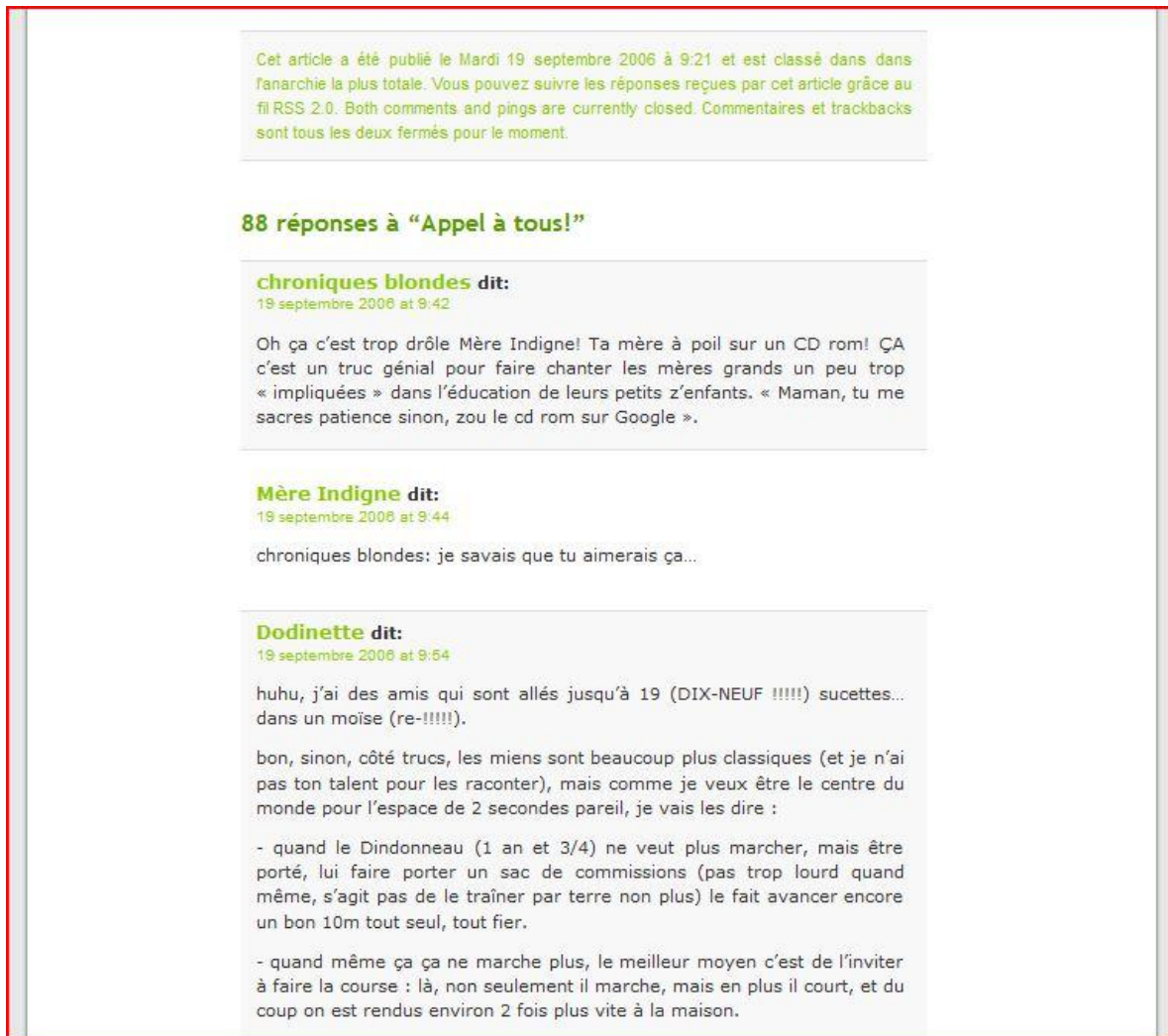


Figure 27 : Capture d'écran de *Chroniques d'une mère indigne* de Caroline Allard. Messages publiés le 19 septembre 2006, <http://www.mereindigne.com/2006/09/19/appe-a-tous/>, consulté le 12 juillet 2007.

Le choix des commentaires par l'auteure et leur modification pour la version imprimée s'avèrent particulièrement révélateurs d'un processus d'adaptation spécifique du blogue au livre. Ainsi, le commentaire de Dodinette, sélectionné pour l'édition, a été

²⁶ Ce que nous qualifions d'effet blogue se distingue de ce que Marie-Ève Thérénty appelle « effet du blog » dans « L'effet-blog en littérature. Sur *L'autofictif* d'Éric Chevillard et *Tumulte* de François Bon ». *Les blogs. Écritures d'un nouveau genre ?*. Op. cit. Celle-ci décrit les contraintes du blogue, en tant que médium, et son impact sur les modes d'écriture, alors que ce que nous qualifions d'effet blogue, correspond à une volonté d'imiter, de reproduire, certains traits caractéristiques du blogue, dans un autre média, en l'occurrence le livre. « Le premier effet du blog est d'entraîner à une écriture de la subjectivité. Le blog contraint à l'écriture à la première personne et il permet à l'écrivain, même habitué à une écriture impersonnelle, une exploration des limites du moi, sans d'ailleurs que cette quête ne prenne forcément la forme d'une écriture autobiographique » (p. 58). Puis quelques lignes plus loin « L'effet-blogue réside donc dans une forme d'indécision, d'hésitation entre l'écriture autobiographique et le décollage fictionnel (...) la quotidienneté du fragment (...) invite à écrire sur ce qui est répétitif (l'habitude), sur ce qui est anodin (la banalité, le prosaïque) et sur le détail (l'infime et l'intime) » (p. 59).

raccourci et amputé de l'onomatopée « huhu ». Si le ton de la publication papier reste familier, à l'instar de sa version sur Internet, les figures de langage oral, telles que les onomatopées, ont été évacuées. Le registre de langue s'en trouve modifié, il est élevé. Les coquilles sont aussi corrigées. Dans son commentaire sur le blogue, Den the Man écrit : « selon votre empressement à dire « be-bye » à ces réconfortantes totoches. », rectifié dans le livre en : « selon votre empressement à dire bye-bye à ces réconfortantes totoches » (p. 156). Un peu plus loin, le même Den The Man conclut son commentaire par : « The « Best of both Worlds »! », qui dans le texte imprimé est traduit : « Le meilleur des deux mondes ! » (p. 156). Autres divergences signifiantes, toujours dans le même billet :

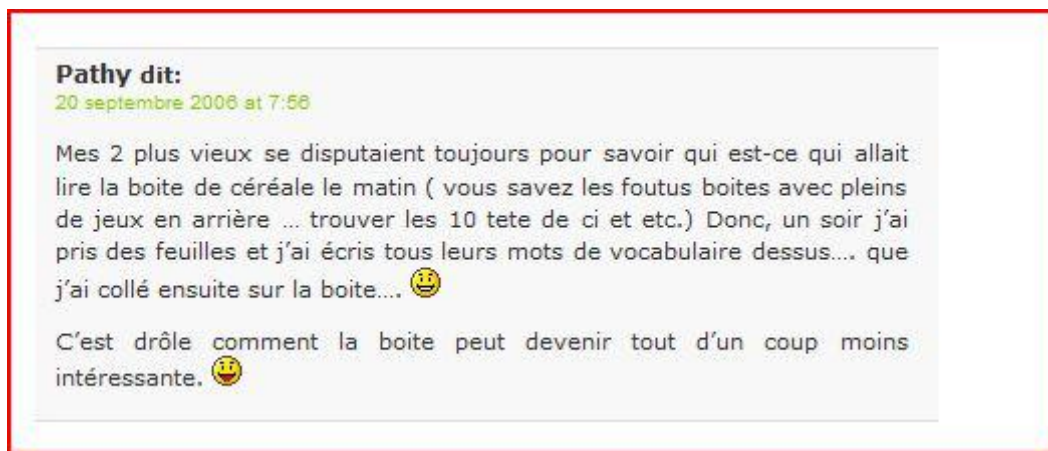


Figure 28 : Capture d'écran des *Chroniques d'une mère indigne* de Caroline Allard. Message publié le 20 septembre 2006, <http://www.mereindigne.com/2006/09/20/>, consulté le 12 juillet 2007.

Mes *deux* plus vieux se disputaient toujours pour savoir qui allait lire la boîte de céréale le matin (vous savez, les *fichues* boîtes avec *les* jeux en arrière. *Un soir*, j'ai collé tous leurs mots de vocabulaire sur la boîte...

C'est drôle comment la boîte peut devenir tout d'un coup moins intéressante !²⁷ (n.s.)

Dans la version éditée du blogue, les marques d'oralité, que Walter J. Ong appelle *oralité* seconde, disparaissent. Pour Ong, « The electronic is also an age of 'secondary orality', the orality of telephones, radio, and television, which depends on writing and print for its existence. »²⁸ C'est une oralité nouvelle, imprégnée de la culture de l'imprimé, mais possédant des caractéristiques de l'oralité primaire, qui semble s'épanouir dans le blogue. Elle est marquée en effet par une dimension participative, un sens de la communauté, l'expérience du moment présent, l'usage de formules ou d'expressions codifiées. Avec l'édition du blogue, les marques d'oralité sont lissées ; les fautes de frappe et les abréviations propres au langage Web (dans les *chats* notamment), symboles de la

²⁷ Allard, Caroline. *Chroniques d'une mère indigne*, *Op. cit.*, p. 158.

²⁸ Ong, Walter J. *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*. London ; New York : Methuen, 1986. p. 2.

spontanéité d'écriture des commentaires, ont été corrigées ; les binettes sont remplacées par de la ponctuation, le vocabulaire et la syntaxe se voient modifiés ; si bien que l'on ne peut s'empêcher de s'interroger : est-ce afin d'être digne de son statut livresque ? Sans aucun doute. Mais l'important est surtout de comprendre ce qui se joue dans ces modifications. Il semble que, dans le processus d'adaptation, se perde une partie de l'essence même du blogue qui fige une écriture à un moment T, une écriture émancipée, souvent décomplexée des contraintes orthographiques ou grammaticales et qui est à peine relue par son auteur. Le paradoxe de ce blogue édité est de ne jouer qu'en surface avec son « passé » de blogue.

Dans le même ordre d'idée, il est nécessaire de remarquer que dans la version papier des *Chroniques d'une mère indigne*, toutes les indications chronologiques ont été supprimées²⁹. Pourtant, la temporalité du blogue est constitutive de sa définition. Le blogue voit ses billets paraître régulièrement et s'empiler, nous l'avons dit, de manière antéchronologique. Ce trait n'est pas reproduit dans le livre puisque les billets sont réorganisés en catégories thématiques comme « Bébé, les aimer, y survivre » (p. 50 à 85) ou « Madame Bovary, c'est moi » (p. 170 à 187). Dès lors, le lecteur est contraint à suivre la classification choisie par l'auteure. Notons qu'au sein des catégories, l'ordre chronologique de publication des billets dans le blogue a été conservé, mais seul le lecteur ayant connaissance du blogue peut le savoir puisque les textes ne sont pas datés. Il est bien plus aisé de lire le livre de manière suivie, du début à la fin, plutôt que de choisir une catégorie au hasard, dans la mesure où le sommaire n'apparaît qu'en fin d'ouvrage. Dans le blogue, la navigation est plus facile du fait que le sommaire soit en marge de la page et présent en permanence. Le livre impose sa logique médiatique face au blogue. Chaque regroupement thématique correspondrait à un chapitre. Dans toutes les parties thématiques (chapitres), il existe des subdivisions qui sont autant de billets dont le sommaire est présent en marge de chaque début de texte. Le lecteur peut ainsi s'orienter dans la progression au sein du chapitre. Cette présence d'un sommaire en marge paraît cependant plus anecdotique que pratique. Elle rappelle incontestablement le blogue, mais elle est d'une utilité très limitée dans la mesure où les billets sont publiés les un après les autres. Le lecteur ne peut pas véritablement se perdre puisque les dates de publication ont été effacées du texte imprimé et que chaque billet possède une certaine autonomie. De savoir que le texte que l'on est en train de lire « Appel à tous » (p.154-160) se trouve après le billet

²⁹ Contrairement aux *Chroniques d'une mère indigne*, *Lucie le chien* de Sophie Bienvenu et *Un taxi la nuit* de Pierre-Léon Lalonde, du même éditeur que Caroline Allard, reproduisent la date en tête de chaque billet.

intitulé « Aidez vos enfants à dire oui, euh, je veux dire non, à la drogue » (p. 151-153), n'est pas une information fondamentale. Cela ne révèle qu'une seule chose, dans une logique (livresque) implacable : la page 154 succède toujours à la page 153 ! Ces minis menus s'avèrent donc plus décoratifs qu'efficaces.

La présence de menus, de commentaires, l'aspect conversationnel entre les commentateurs³⁰, procèdent de ce qu'on a qualifié d'effet blogue. Si, en soi, le contenu ne se trouve pas tellement modifié par la publication, la forme du blogue est indéniablement dénaturée. En poliçant son langage, il semblerait que *Les chroniques d'une mère indigne*, dans sa version imprimée, n'assume pas son statut de cyborg jusqu'au bout.

3. Marketing et légitimation littéraire : le complexe du blogue édité

Il est alors nécessaire de se tourner vers le péri-texte, puisque c'est l'endroit où se révèlent de manière prégnante les enjeux de la remédiatisation du blogue vers le livre. Comme le remarque Gérard Genette, pour qui le péri-texte forme, avec l'épi-texte, le para-texte :

Plus flexible, plus versatile, toujours transitoire parce que transitif, le para-texte lui est en quelque sorte un instrument d'adaptation : d'où ces modifications constantes de la « présentation » du texte (c'est à dire de son mode de présence au monde), du vivant de l'auteur par ses propres soins, puis à la charge, bien ou mal assumée, de ses éditeurs posthumes.³¹

Et c'est sur le péri-texte, en tant qu'« instrument d'adaptation », objet « transitoire », que nous nous concentrerons. Il est ainsi frappant de constater que l'ouvrage d'Allard, ne souligne pas son passé de blogue sur sa couverture. En fait, le statut de blogue est ignoré dans le péri-texte éditorial en début de livre. Dans l'introduction, Allard parle « (...) [des] chroniques rassemblées dans ce livre »³² (et non de billets de blogues), comme dans la préface de père indigne. Il n'est mentionné qu'en quatrième de couverture et à la fin du livre dans les remerciements³³ et au revers de la couverture où se trouve l'adresse du blogue et une capture d'écran. Il est révélateur que les indices du passé médiatique du texte ne se trouvent qu'à la fin du livre. Cela peut traduire une volonté commerciale d'autonomiser le livre par rapport au blogue et de séduire ainsi le lecteur ignorant tout de la blogosphère. La majorité des blogues édités actuellement rompent dès le titre avec leur ancien média et préfèrent souvent être qualifiés de « chroniques » : c'est le cas des

³⁰ « Jojovy dit : / @Magique : (...) », Allard, Caroline. *Chroniques d'une mère indigne*. Op. cit., p. 159.

³¹ Genette, Gérard. *Seuils*. Op. cit., p. 411.

³² Allard, Caroline. *Chroniques d'une mère indigne*. Op. cit., p. 10.

³³ *Ibid.*, p. 239-244.

Chroniques de vies ordinaires : carnets d'une assistante sociale de Valérie Agha³⁴, ou de *Flic, chroniques de la police ordinaire* de Bénédicte Desforges³⁵. Seul *Le blog de Max*, affiche son statut dès son titre. Toutefois, le livre est paradoxalement sous-titré : « Roman » et aucun des traits caractéristiques du Web n'est conservé dans la mise en page.



Figure 29: Max. *Le blog de Max*. Paris : Éditions Robert Laffont, 2005, première de couverture.

Qu'il s'agisse de chroniques, d'un journal, ou d'un roman, le blogue édité cherche à entrer dans les cases des genres littéraires déjà établis. Cependant, ne serait-il pas plus juste de le considérer comme un genre nouveau qui tiendrait compte de sa double spécificité médiatique ? Celle-là même qui se révèle dans l'expression blogue édité, où le Web et le livre se mêlent ? Il est vrai que ces blogues imprimés ne sont plus des blogues, au sens où leur présence sur Internet est une condition *sine qua non* dans leur définition. Le terme de blogue édité aurait alors valeur d'oxymore. À moins que le blogue ne soit une forme au-delà du médiatique, c'est-à-dire capable de changer de média. Rien n'est moins certain. La question de la généricité du blogue, on l'a déjà dit, pose problème. Pour Alexandre Gefen,

Bloguer serait d'abord un acte social, directement ou indirectement performatif qui, de fait, ne s'inscrit que difficilement dans les critères définitoires de la « littérature littéraire » : faiblement contractualisée et possédant sa sphère référentielle propre, l'écriture par blog résiste à l'opposition fait/fiction (critère de fictionnalité) qui pourrait la faire admettre dans le corpus littéraire traditionnel; formalisée par réaction à des contraintes technologiques exogènes, elle peine à opérer cette ostentation du signifiant et cette dénudation des procédés qui la qualifieraient de littéraire par diction. Ainsi, rares sont les études ayant fait du blog un genre littéraire en soi (c'est-à-dire, et quelle que soit la définition du genre que l'on

³⁴ Agha, Valérie. *Chroniques de vies ordinaires : carnets d'une assistante sociale*. Paris : Fleuve Noir, 2010.

³⁵ Desforges, Bénédicte. *Flic, chroniques de la police ordinaire*. Paris : Éditions Michalon. 2007.

retienne, une forme matrice de sens), y compris dans le monde anglo-saxon, pourtant ouvert à une théorie large des médias et attentif au pouvoir configurant des supports textuels.³⁶

Et il s'agira de considérer le blogue comme « une matrice de sens ». Une forme médiatique non neutre vis-à-vis des textes qu'elle produit et dont la remédiation en livre ne va pas de soi, ainsi que l'étude des *Chroniques d'une mère indigne* le démontre. Poser la question de la généricité du blogue révèle avant tout le besoin de labelliser la forme hybride, de la faire entrer dans les cases et, ainsi, de lui concéder une certaine légitimité. Une légitimité qu'il est difficile d'attribuer à un objet présent sur le Web (où tout se dit, par tout le monde), contrairement au livre. Le texte, le même texte, obtient une forme de consécration en devenant livre. Cette démarche est résolument celle des blogues édités dont le statut d'ancien blogue est un handicap à leur reconnaissance littéraire. Handicap qui a cependant une contrepartie avantageuse : celle d'être populaire, voire populiste. Par l'entremise du blogue, le rêve que tout un chacun voie son nom en couverture d'un livre semble pouvoir être réalisé. De plus, ces histoires racontées dans les blogues édités sont celles de gens ordinaires. La publication du blogue à succès d'un *quidam* est, pour les éditeurs, un gage d'authenticité. Caroline Allard ne s'y trompe pas : « Oui, du vécu ! Des tripes ! De la réalité authentique ! Que voulez-vous, ça vend de la copie et l'éditeur m'y a forcée. »³⁷ Allard n'était pas une auteure connue, même si elle a toujours eu un intérêt pour l'écriture³⁸. L'édition de son blogue n'avait pas à l'origine de vocation littéraire. C'est en tous cas ce qu'elle déclare en 2009 dans un entretien :

Jamais je n'aurais imaginé que ça fasse boule de neige comme ça. Je me souviens du jour où je me suis assise pour faire mon blogue. Je n'avais pas du tout l'idée de faire un livre. Tout ce que je voulais, c'est jaser avec d'autres mères. Tout ce qui est survenu après, ce furent des surprises. Et de belles. Mais je ne peux dire que j'ai prévu ça³⁹.

La consécration, redoublée par l'obtention du prix Archambault en 2008, est venue comme une surprise. Elle n'était pas préméditée lors de l'ouverture de son blogue. Ce qui était aussi le cas de Max, d'Anna Sam et de son blogue édité *Les tribulations d'une caissière*⁴⁰,

³⁶ Gefen, Alexandre. « Ce que les réseaux font à la littérature. Réseaux sociaux, microblogging et création ». *Les blogs : écritures d'un nouveau genre ?*. Op. cit., p. 156.

³⁷ Allard, Caroline, *Chroniques d'une mère indigne*. Op. cit., p. 10.

³⁸ Selon sa bibliographie sur le site de Radio-Canada (http://www.radio-canada.ca/emissions/mere_indigne/serie1/auteur.asp?idDoc=75603), elle a publié des nouvelles en anglais dans différents magazines sur le Web.

³⁹ Allard, Caroline. « De Mère Indigne à auteure à succès ». *Canoë.ca*, 14 mars 2009. En ligne : <http://fr.canoë.ca/divertissement/livres/nouvelles/2009/03/12/8724516-jdq.html>. Consulté le 21 septembre 2011.

⁴⁰ La version éditée, *Les tribulations d'une caissière* du blogue d'Ana Sam (<http://caissierenofutur.over-blog.com>), élude presque complètement le passé médiatique des textes. Le seul endroit où il est fait mention des débuts sur Internet d'Anna Sam à lieu dans les remerciements, à la fin du livre. A contrario, chacun des

de Pierre-Léon Lalonde, ou de Valérie Agha. L'initiative de créer un blogue était pour eux, non pas une démarche littéraire mais une envie de partager leur quotidien avec autrui (celui d'un cadre d'une multinationale, d'une caissière, d'un chauffeur de taxi, d'une assistante sociale ou d'une mère de famille). L'écriture, pour ces blogueurs, revêt une dimension cathartique. La majorité d'entre eux possédaient, de par leurs études⁴¹, un intérêt et une aisance pour l'écriture, ce qui les a sans doute distingués des autres blogueurs aux yeux des éditeurs à la recherche d'une certaine qualité stylistique. Toutefois, leur objectif, à l'origine, était de communiquer plutôt que de faire œuvre, de partager leur quotidien, leur réel, plutôt que de faire de la littérature ou encore de la fiction.

4. Le blogue et la fiction

Ce qui mène ultimement à reconsidérer *Le blog de Max*, cité plus avant et son sous-titre « roman ». Celui-ci exige de poser la question de la fictionnalité des blogues et de leurs versions éditées. Il semblerait que le pacte de lecture des blogues soit de manière tacite celui du journal et donc de l'écriture autobiographique. Une écriture qui se veut authentique, ancrée dans la réalité et qui s'opposerait à la fiction. Or, rien n'est moins certain que ce pacte autobiographique rousseauiste en ce qui concerne les blogueurs et nous avons déjà souligné, à travers l'exemple de *Lucie le chien*, que le blogue peut être le lieu d'une fiction. Dans le blogue de Sophie Bienvenu le pacte est limpide, puisque ce sont les pensées de son chien qui sont mises en scène. Mais, en ce qui concerne *Les chroniques d'une mère indigne*, *Le blog de Max* ou *Un taxi la nuit* de Pierre-Léon Lalonde, dans leurs versions numériques, l'ambivalence règne. La pratique majoritaire du blogue comme journal rend le pacte de lecture complexe. Le lecteur a le sentiment de partager le quotidien des blogueurs. Or, ils ont plutôt affaire à des archétypes, à des visions fictionnalisées du statut social des blogueurs : une mère de famille, une caissière, un chauffeur de taxi. Ainsi, il s'agit moins du récit autobiographique de Caroline Allard, que de celui d'une mère au foyer comme il y en a des milliers. Allard construit une mère fictive à partir de son expérience quotidienne : une autofiction.

Le terme d'autofiction a été forgé par Serge Doubrovsky pour désigner un type d'écriture de soi qui se démarquerait de l'autobiographie telle qu'elle a été redéfinie par

billets du blogue qui ont fait l'objet d'une réécriture pour le livre, propose en fin de texte : « ... Vous pourrez scanner la suite dans "Les tribulations d'une caissière" - le livre ». Le livre (le blogue) a aussi été adapté au cinéma dans un film de Pierre Rambaldi sorti en décembre 2011.

⁴¹ Anna Sam a obtenu une maîtrise de lettres, Pierre-Léon Lalonde possède un DEC en lettres, Caroline Allard a commencé un doctorat en philosophie.

Philippe Lejeune dans son *Pacte autobiographique*⁴². L'autofiction, pour paraphraser Doubrovsky est une autobiographie éclatée tenant compte de l'apport de la psychanalyse, de la complexité du sujet, de l'écriture comme indice de fictivité, tout en respectant les données du référent. Selon Doubrovsky, l'autofiction est la « fiction, d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté. »⁴³ Ainsi dans l'autofiction « l'accent est mis sur l'invention d'une personnalité et d'une existence, c'est-à-dire sur un type de fictionnalisation de la substance même de l'expérience vécue. »⁴⁴ Et il semblerait que les blogues de la caissière Anna Sam, du chauffeur de Taxi Pierre-Léon Lalonde, de l'employé de bureau Max et de la jeune mère Caroline Allard soient de cet ordre. Ces derniers utilisent leurs expériences vécues comme matériaux fictionnels. Ils créent, à partir de leur quotidien, des personnages archétypaux dans lesquels ils se retrouvent et derrière lesquels ils se cachent. Pour Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*⁴⁵, le nom propre est très important dans le cadre de l'écriture du moi, or la plupart des blogues cités étaient anonymes à leur origine. Les blogueurs, devenus personnages, s'identifient par un pseudonyme : Mère Indigne, ou simplement un prénom : Max.

Le blogue, en semant le trouble sur son régime fictionnel, déconstruit la question de la fiction. Ce qui pose de nouveaux problèmes dès que l'on décide de l'éditer. La manière dont le livre sera présenté déterminera son pacte de lecture. Ainsi, c'est l'aspect réaliste et autobiographique du blogue d'Allard qui est favorisé dans son édition. L'auteur retrouve son nom en couverture du livre et c'est le mot « chroniques » qui apparaît en gros caractères. Dans le cas du *Blog de Max* et de son sous-titre « roman », le pacte est différent et le livre s'offre à lire comme une fiction, ou plutôt une métafiction, puisqu'il devient le roman d'une expérience d'écriture sur un blogue, entre autobiographie et fiction. En effet, le blogue édité, en tant que remédiatisation, semble aussi impliquer une mise à distance de l'acte d'écriture originel dont il est le fruit. Le livre devient le lieu d'un récit sur l'écriture d'un blogue. Cette dimension métatextuelle est plus explicite dans le cas du *Blog de Max* qui est sous titré roman, que dans le cas d'Allard. Toutefois, tout blogue édité, en tant que tel propose aussi cette posture de lecture métatextuelle. Le livre tiré du blogue s'impose ainsi comme un discours, remédiatisé et donc distancié, sur l'écriture même du blogue.

⁴² Philippe Lejeune décrit l'autobiographie comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier, sur l'histoire de sa personnalité » Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Ed. du Seuil, 1975, p. 14.

⁴³ Doubrovsky, Serge. *Fils : roman*. Paris : Galilée, 1977, quatrième de couverture.

⁴⁴ Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane. *L'autobiographie*. Paris : A. Colin, 2004, p. 269.

⁴⁵ Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. *Op. cit.*, p. 22.

Il semblerait donc, qu'au-delà du souci diariste de partager son quotidien, les blogues offrent la possibilité pour quiconque de s'écrire, dans une certaine mesure, mais surtout d'écrire –tout court. Les écrivains ne s'y sont d'ailleurs pas trompés et ont très tôt cherché à explorer le blogue comme un nouveau terrain d'écriture. C'est ainsi la démarche d'Éric Chevillard mais aussi de François Bon et de Catherine Mavrikakis dans leurs blogues respectifs.

II. Les blogues édités d'écrivains

A. Le Web comme terrain de jeu de l'écrivain : remédiatisation d'un exercice inédit

Certains écrivains ont une pratique de blogueur, mais tous ne voient pas des extraits de leur blogue être édités. Pour donner quelques exemples d'écrivains blogueurs de la sphère francophone : Antoine Volodine, alias Lutz Bassmann (www.lutzbassmann.org), Chloé Delaume (www.chloedelaume.net), Claro (<http://towardgrace.blogspot.com/>), Alain Mabanckou (<http://blackbazar.blogspot.com/>), Nicolas Ançion (www.ancion.hautefort.com), ou Edgar Kosma (www.edgarkosma.com). Tous ces auteurs ont une présence sur le Web, via leur blogue et, selon l'expression de François Bon, « prennent en main leur identité numérique »⁴⁶. Mais ce sont les blogues d'écrivain qui font l'objet d'une édition qui retiendront notre attention.

Deux modes de relation du blogue avec le livre seront distingués, deux facettes du blogue édité d'écrivain. Toutes ces œuvres ont fait l'objet d'une remédiatisation, mais, parce qu'il s'agit de blogues d'écrivains, le travail d'écriture n'est pas anodin et les blogues s'intègrent de manière plus générale dans les processus et projets d'écriture littéraire de leur auteur. Le livre, de manière avouée ou non, on le verra, s'avère alors être un aboutissement quasiment logique. Les écrivains utilisent le blogue de différentes façons, les unes n'excluant pas les autres. Il peut s'agir pour eux d'un carnet de note en ligne, une sorte de journal public, où viennent s'inscrire des textes qui commentent

⁴⁶ « Encore faut-il que les auteurs acceptent de prendre en main leur identité numérique. Problème de formation ? Probablement. (...) Problème de génération ? (...). Risque ? Oui, risque. Que ceux qui surgissent avec blog et écriture, ceux qui de toute façon auraient pris le relais dans l'édition classique il y a 15 ans, se superposent à un monde susceptible de disparaître très vite : justement parce que, écrivain, ce n'est en rien un statut garanti à vie. Quant aux paperoles de Proust, aux rugissements de Flaubert, pas de problème, le web les accueille comme il respire. », Bon, François. « Le Tiers Livre : mémoire vive contre mémoire vide. » www.tierslivre.net, 21 avril 2011. <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2517>. Consulté le 22 septembre 2011.

l'actualité, leurs lectures et centres d'intérêts, leurs vies personnelles, leurs préoccupations d'écrivains : c'est le cas particulièrement de Catherine Mavrikakis (<http://catherinemavrikakis.com/>) ou de Josée Blanchette (www.blogues.chatelaine.com/blanchette). Les écrivains peuvent aussi avoir recours au blogue comme à un nouveau terrain de jeu littéraire, tel François Bon (<http://www.tierslivre.net/>), Éric Chevillard (www.l-autofictif.over-blog.com), Chloé Delaume (www.chloedelaume.net) ou Claude Jasmin (<http://www.claudejasmin.com/htm/journees-complet.htm>). Comme c'est le cas pour les auteurs quidams, l'écrivain publie des textes pour son blogue, lesquels se trouvent, après coup, édités. La relation des nouveaux médias avec le livre est alors temporelle, de l'ordre de la succession. Et c'est dans ce passage d'un média à un autre qu'un pan de l'hybridation médiatique du texte littéraire se joue. Mais, la plupart des blogues d'écrivains, et en cela ils se distinguent des blogues abordés précédemment, procèdent parallèlement d'un autre type de relation. Celui de l'intégration des nouveaux médias dans le texte imprimé, ou plus précisément dans son processus de création. Ce qui revient à reconnaître que le blogue n'est pas une simple écriture hors-texte, mais peut bel et bien appartenir au projet d'écriture d'un auteur. Le blogue, s'il est épitextuel dans la mesure où Gérard Genette, dans *Seuil*, qualifie d'épitextuel tout ce qui est *matériellement*⁴⁷ extérieur au volume du livre, n'est pas pour autant auxiliaire au livre, où encore subordonné, malgré la définition que Genette donne du paratexte⁴⁸: « [...] sauf exceptions ponctuelles que nous rencontrerons ça et là, le paratexte sous toutes ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte. »⁴⁹ Le blogue semblerait alors s'inscrire à l'ordre des exceptions, que le théoricien ne pouvait pas considérer à l'époque, cela s'entend. La question du paratexte ne se posait pas dans le cas des blogues d'Allard, de Bienvenu, de Lalonde ou d'Agha, etc. parce qu'il n'y avait pas d'autre texte hors-blogue. La relation du blogue au livre s'en trouvait simplifiée. Mais, dans le cas d'un blogue d'écrivain, l'hybridation médiatique est plus complexe, puisqu'au rapport persistant de remédiatisation, s'ajoute l'intégration du blogue à une pratique d'écriture qui le dépasse.

⁴⁷ « Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'épitexte est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre. ». Genette, Gérard. *Seuils. Op. cit.*, p. 346. Genette ne croyait d'ailleurs pas si bien dire, en parlant de virtualité de l'épitexte.

⁴⁸ « Paratexte = péritexte + épitexte », *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 17.

Le blogue fait partie sinon d'un projet, du moins d'un processus d'écriture. Il peut être utilisé comme une sorte d'atelier où est exposée l'œuvre littéraire *in progress* : une fenêtre sur la création, en même temps qu'un aperçu instantané sur le brouillon, dans une sorte de génétique littéraire immédiate. Le Web y devient une étape vers l'édition d'un livre ou un compagnon à son écriture.

Il est aussi important de noter que, dans la distinction de deux sortes de blogues, celui des quidams et celui des écrivains, la question de l'intentionnalité plane. Il semblerait que dans le premier cas on puisse penser que le blogueur n'avait pas spécialement pour objectif de publier ses textes, contrairement à la seconde catégorie où le blogue contient les prémices d'un projet éditorial. Le livre est, soit une fin ultime, soit une occasion saisie *a posteriori*. Il y aurait en quelque sorte des blogues édités avec préméditation et d'autres sans. Avec la multiplication des éditions de blogues, la naïveté de certains blogueurs peu connus à l'égard la possibilité d'une publication papier pourrait cependant être interrogée. Le blogue devient un moyen de communication pour les aspirants écrivains. La question de l'intentionnalité, puisque difficile, voire impossible à évaluer, sera laissée de côté, pour ne distinguer les blogues d'écrivains que par le mode de relation des nouveaux médias avec le livre qu'ils proposent. La distinction entre les deux types d'hybridation médiatique est plus rhétorique que pratique et plus souvent qu'autrement, ces types peuvent se superposer : la pratique du Web par François Bon en serait l'exemple paradigmatique.

Nous élaborerons une lecture croisée de trois blogues édités d'écrivain : *L'éternité en accéléré* de Catherine Mavrikakis, publié chez Hélotrope à Montréal en 2010, un recueil de cinquante-deux textes extraits de son blogue (<http://catherinemavrikakis.com/>). Des « instantanés »⁵⁰ dit l'auteure, des textes longs pour une publication sur un blogue mais qui lui permettent d'installer son style et de pousser ses réflexions. Le blogue de Mavrikakis sera abordé avec *L'autofictif* (2009) d'Éric Chevillard, tiré du blogue éponyme (www.l-autofictif.over-blog.com, période 2007-2008) et qui propose chaque jour un court billet, en forme de triptyque :

Je préfère appeler tercets ces faux haïkus que je me plais à écrire comme beaucoup d'autres auteurs aujourd'hui et dont la forme efficiente tient du syllogisme et de l'opération d'algèbre simple (addition, soustraction, multiplication, division) : avec au bout enfin un résultat.⁵¹

⁵⁰ Mavrikakis, Catherine. « Catherine Mavrikakis : figer l'éternité ». Entretien avec Dominique Lemieux, 14 septembre 2010. <http://www.lelibraire.org/article.asp?cat=10&id=5078>. Consulté le 7 octobre 2011.

⁵¹ Chevillard, Éric. *L'autofictif : journal 2007-2008*. Talence : L'arbre vengeur, 2009, p. 194.

Des sortes de micro-fictions qui révèlent la verve spirituelle, satirique et l'humour grinçant caractéristiques de son auteur. Et enfin, *Tumulte* de François Bon, un recueil de deux cent vingt six textes courts, sans continuité apparente, édités sous forme de livre en 2006. *Tumulte* est l'aboutissement d'une expérience débutée sur un blogue en mai 2005 et qui a duré un an. Ces blogues édités semblent résulter d'une même relation au Web et au livre, une relation problématique et paradoxale dans la mesure où ces auteurs, originellement à la recherche d'un nouveau champ d'expérimentation littéraire à travers le blogue, vont en venir, comme naturellement, et parfois presque « malgré eux », à l'édition d'un livre. Une évidence, un aboutissement logique, qui fait l'objet d'une rhétorique fascinante et qui en dit long sur la place réservée au blogue dans l'écologie, ou plutôt la hiérarchie littéraire, ainsi que sur la valeur obligatoire de la remédiatisation en livre pour l'écrivain blogueur.

B. De la page sur l'écran à la page du livre

1. Remédiatiser la mise en page

Il est en premier lieu nécessaire de comparer les aspects visuels caractéristiques des deux médias en jeu dans le blogue édité, d'observer d'un point de vue plastique la remédiatisation de l'écran vers la page. Ainsi, quand on ouvre *L'éternité en accéléré* de Catherine Mavrikakis, la sobriété et la facture très classique de la mise en page sautent d'abord aux yeux.

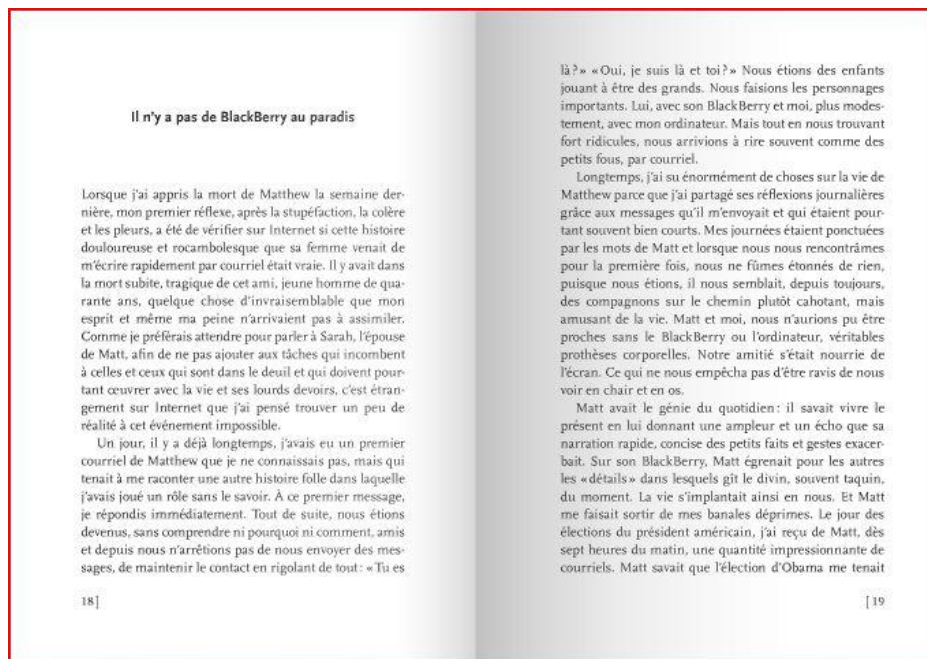


Figure 30 : Mavrikakis, Catherine. *L'éternité en accéléré*. Montréal : HélioTropé, 2010, p. 18-19.

On ne trouve aucune date, aucune colonne, ni couleur, ni image, pas plus de liens hypertextes : aucun effet bloqué qui pourrait rappeler le passé médiatique du texte. *Tumulte* de François Bon et *L'autofictif* d'Éric Chevillard procèdent d'une esthétique similaire :

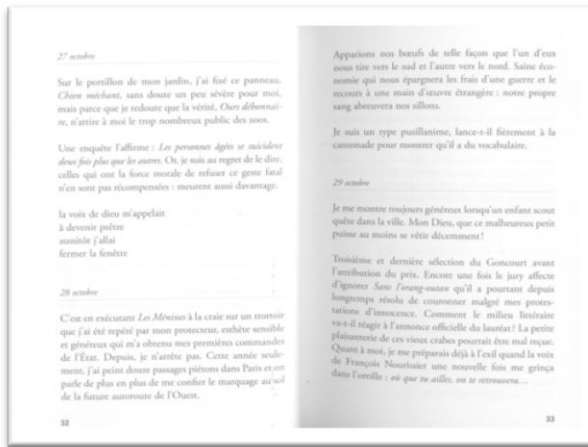


Figure 31: Chevillard, Éric. *L'autofictif : journal 2007-2008*. Talence : L'arbre vengeur, 2009, p. 32-33.

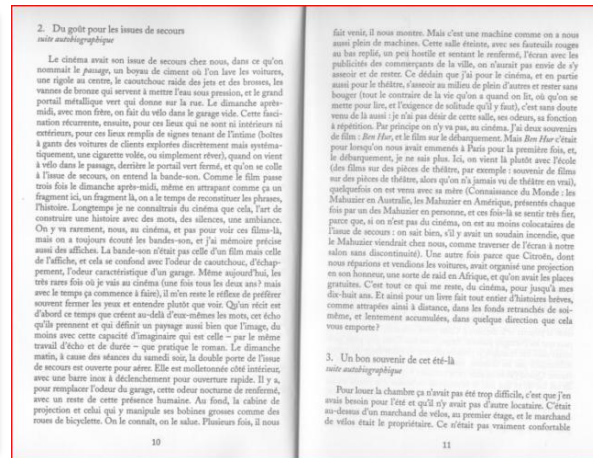


Figure 32: Bon, François. *Tumulte*. Paris : Fayard, 2006, p. 10-11.

Cette mise en page épurée se retrouve aussi dans leurs blogs. *L'autofictif* est composé d'un rectangle blanc sur un fond bleu foncé. Les couleurs sont sobres, un camaïeu de gris et de bleu, ponctué de quelques touches de grenat pour les titres de billet. Un style relativement minimaliste qui n'est pas sans rappeler celui des Éditions de Minuit chez qui Chevillard publie tous ses romans⁵².



Figure 33 : Capture d'écran de *L'autofictif*, billet du 28 octobre 2007, <http://web.archive.org/web/20071029030949/http://l-autofictif.over-blog.com/>, consulté le 10 octobre 2011.

⁵² Pour voir une navigation filmée du blogue de Chevillard voir la page –L'autofictif–

L'autofictif utilise le fournisseur de blogue de Google, *blogspot*, dont l'esthétique est formatée. En général les blogues y sont composés de deux colonnes : la principale proposant les billets, la seconde les métadonnées, le calendrier, les archives et les liens vers d'autres blogues. *Tumulte* propose aussi une mise en page assez sobre. Dans sa version blogue, le texte est écrit en blanc sur fond noir et réparti sur trois colonnes⁵³. Bon, lui, n'utilise pas de plateforme spécialisée pour les blogues.



Figure 34 : Capture d'écran *Tumulte*, billet du 2 Mai 2005, http://web.archive.org/web/20050507002312/http://www.Tumulte.net/article.php3?id_article=1, consulté le 10 octobre 2011.

Fin 2005, l'esthétique du site de Bon a évolué, pour se rapprocher de celle utilisée aujourd'hui dans le *Tiers Livre* (<http://www.tierslivre.net/>) : écriture noire ou grise sur un fond blanc et répartition des informations en trois colonnes. Si Bon poste régulièrement des photographies et travaille avec le potentiel de fluidité d'Internet, il n'utilise presque jamais l'hyperlien dans ses billets :

Hors l'index, je n'insère dans *Tumulte* aucun de ces liens hypertextes qui font un trou dans le texte en indiquant que tel mot appelle une autre fenêtre : c'est aussi moche que les appels de note qui défigurent les éditions universitaires de Rabelais ou Rimbaud. Mais je programme pour que l'affichage d'un texte provoque aussitôt changement de son environnement, sa proximité, ses marges, qui elles sont actives. Le contexte se déplace à mesure de la navigation, et la consultation est donc une réorganisation permanente du chemin de lecture. Alors que le traitement de texte est certainement le logiciel qui a le moins évolué, Internet devient ici outil d'écriture, puisqu'on écrit tout de suite dans le système de boucles constamment mobile.⁵⁴

Chevillard, quant à lui, ne publie que du texte, se sert très peu des capacités multimédias du blogue et encore moins des hyperliens. Ainsi que le remarque Alexandra Saemmer :

⁵³ Nous n'avons pas pu réaliser de navigation filmée de l'archive du site de François Bon car en date du 21 août 2012, celle-ci ne se trouve plus sur Internet Archive.

⁵⁴ Bon, François. *Tumulte*. Paris : Fayard, 2006, p. 47- 48.

Le lien hypertexte, outil syntaxique révolutionnaire, n'est utilisé qu'à l'intérieur d'un sommaire facilitant le « feuilletage » ; l'animation textuelle, outil sémantique renouvelant profondément l'aspect graphique de la matière textuelle, y est soit absente, soit se trouve réduite à une fonction de gadget ; les codes de programmation présents sous la surface lisse de l'écran ne jouent qu'un rôle de langage secondaire et invisible.⁵⁵

Cette neutralisation de beaucoup de caractéristiques propres au blogue semble être symptomatique de la persistance du modèle du livre chez les écrivains du corpus, tout comme elle apparaît comme un choix délibéré afin de faciliter le processus de remédiatisation. Le blogue n'étant alors qu'un avant-texte attendant d'être édité.

Dans la lignée de cette réflexion sur les potentiels inconsidérés du blogue par les écrivains, on trouve aussi la fonction de commentaire. Chevillard et Mavrikakis ont supprimé la possibilité d'en envoyer ; le commentaire étant pourtant un élément fondateur de la définition du blogue dans sa fonction sociale. Il y a ainsi chez ces écrivains, sinon un refus du média, du moins une résistance à certaines de ses potentialités. Cette résistance peut être de l'ordre d'un choix esthétique comme c'est sans doute le cas dans *L'éternité en accéléré* que la quatrième de couverture explicite : « On ne trouvait d'ailleurs pas l'habituel espace pour laisser un commentaire, elle l'avait souhaité ainsi. Encore moins de petite boîte avec un pouce levé pour cliquer « j'aime » (...). »⁵⁶ Mais aussi, le symptôme d'un désintérêt pour cette fonction, comme chez Chevillard, pour qui particulièrement la communication à travers le blogue est monodirectionnelle. Bon, quant à lui offrait la possibilité de commenter les billets de *Tumulte*. Aujourd'hui, dans le *Tiers-livre*, l'envoi de commentaires est aussi activé et l'auteur échange de manière extensive avec ses lecteurs via Twitter ou Facebook.

2. Un champ numérique d'expériences littéraires

Mais, ce n'est finalement pas tant la culture participative ou l'organisation d'un réseau sociabilisant de lecteurs que ces auteurs recherchent, qu'un nouveau territoire littéraire à explorer. L'objectif de Bon en ouvrant *Tumulte* était de trouver un moyen de canaliser et d'incarner sa pensée. Selon Constance Krebs dans « Archaisme et nouveauté » :

Avant de commencer à écrire *Tumulte* François Bon était bloqué sur l'écriture d'une biographie de Led Zeppelin, à laquelle il mêlait depuis deux ans des éléments autobiographiques (comme il l'avait déjà fait pour *Rolling Stones*). Son éditeur chez Fayard, lui a alors conseillé de « creuser ce fil rouge autobiographique qui courrait dans *Led Zep* ». Quinze jours de grand trouble intérieur, de grand tumulte, avant que Bon

⁵⁵ Saemmer, Alexandra. « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils d'analyse ». *Études françaises* 43.3, 2007, p. 111. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/016907ar>, consulté le 28 janvier 2011.

⁵⁶ Mavrikakis, Catherine. *L'éternité en accéléré*. Montréal : Hélioïtrope, 2010, quatrième de couverture.

Chapitre IV. Adaptation (2) : de l'écran au livre

« claqué 50 euros pour l'achat D'OVH », serveur qui permet la mise en ligne d'un site tel que *Tumulte*.⁵⁷

Tumulte était un moyen de se divertir d'un travail en cours qui semble-t-il stagnait. Cela semble être aussi le cas de Chevillard, qui dans l'avertissement de *L'autofictif*, le livre, écrit :

En septembre 2007, sans autre intention que de me distraire d'un roman en cours d'écriture exigeant des vertus d'application et de concentration dont je suis médiocrement pourvu, j'ai ouvert un blog, quel vilain mot, j'ai donc ouvert un vilain blog et je lui ai donné un vilain titre, *L'autofictif*, un peu étourdiment et plutôt par dérision envers le genre complaisant de l'autofiction qui excite depuis longtemps ma mauvaise ironie. Voici surtout un carnet de notes que je n'oublierai pas dans un café ou dans un train (...)⁵⁸.

Le ton satirique et humoristique caractéristique de Chevillard est présent dès cet exergue. À l'ouverture de son blogue le 18 septembre 2007, Chevillard, à l'image de Mavrikakis et de Bon, n'avait vraisemblablement pas pour objectif d'éditer un livre à partir de ses billets. *L'autofictif* est conçu comme un « carnet », quand *L'éternité en accéléré* est sous-titré « e-carnet », rappelant ainsi son origine numérique. Par le mot carnet, l'étymologie du mot blogue est présente, en même temps qu'est rappelée une pratique historique de l'écrivain.

Pour Hugo, être écrivain, c'est écrire, en toutes circonstances. La "feuille volante" et le "carnet" sont donc, selon les occasions, des supports toujours accessibles, et peuvent être remplacés par n'importe quel morceau de papier se trouvant à proximité. Les rêveries nocturnes de Jersey sont notées sur des feuilles en attente sur le plancher, au chevet du lit. Deux stratégies peuvent découler de cette disponibilité permanente : l'organisation progressive, par petites touches, d'une œuvre en cours, ou simplement projetée, et la mise en réserve de fragments dont la destination n'est ni prévue ni assurée.⁵⁹

C'est bien ce genre de pratique d'écriture que le blogue offre, mais sur un support nouveau, à l'origine duquel s'inscrit la démarche de nos écrivains. L'appartenance première de leurs textes au monde numérique est traitée de manière paradoxale. Mavrikakis souligne cette origine et le paratexte éditorial de *L'éternité en accéléré* s'attache à illustrer le glissement du blogue au livre :

(..) Les textes sont courts. Ils parlent de tout, de la mort de Michael Jackson), du premier homme sur la lune, de l'enfance dans Montréal-Nord, des étés à Bay City, de l'ennui et de la lecture, du dernier message sur Facebook d'un ami qui vient de mourir et de la traversée de l'Atlantique par les immigrants des années cinquante.

⁵⁷ Krebs, Constance. « Archaisme et nouveauté ». *E-Formes 4*. Ed. Monique Maza et Alexandra Saemmer. Saint Étienne : Presses Universitaires de Saint Étienne, 2008, p. 172.

⁵⁸ Chevillard, Éric. *L'autofictif : journal 2007-2008*. *Op. cit.*, p. 7.

⁵⁹ Exposition « Brouillons d'écrivains », présentée par la Bibliothèque nationale de France sur le site Tolbiac/François-Mitterrand du 27 février au 24 juin 2001. http://expositions.bnf.fr/brouillons/expo/2/ind_hugo.htm. Consulté le 3 octobre 2011.

Catherine Mavrikakis mettait ses textes en ligne à mesure qu'elle les écrivait. Pour un blogue, ils étaient très longs. Des pages et des pages. On ne trouvait d'ailleurs pas l'habituel espace pour laisser un commentaire, elle l'avait souhaité ainsi. Encore moins de petite boîte avec un pouce levé pour cliquer « j'aime ». C'est qu'en fait, un livre était en train de s'écrire sur ce cahier électronique : *L'éternité en accéléré*. Un recueil de 52 textes façonnés par l'urgence de penser⁶⁰

Des éléments constitutifs de la cyberculture contemporaine sont évoqués dans la quatrième de couverture : « facebook », « un pouce levé pour cliquer « j'aime » ». Le blogue est aussi cité, avec la reconnaissance de ses caractéristiques, comme la mise en ligne à mesure de l'écriture, la brièveté des articles qui y sont normalement publiés (brièveté que ne respecte pas Mavrikakis), la capacité de laisser des commentaires (que l'auteur ici refuse), la possibilité d'aborder tous les sujets, des plus intimes au plus généraux : la littérature, son travail d'enseignante, l'actualité. La forme du blogue s'y prête, elle permet cet éclectisme. Dans cette quatrième de couverture, l'acte de remédiatisation est explicité, comme rarement dans les blogues édités.

L'autofictif, quant à lui, n'est pas si limpide, du moins textuellement, à propos de l'acte de remédiatisation dont il est le résultat. Son sous-titre est « journal 2007-2008 ».



Figure 35: Chevillard, Éric. *L'autofictif : journal 2007-2008*. Talence : L'arbre vengeur, 2009, première de couverture.

La quatrième de couverture ne mentionne pas une seule fois le mot blogue. Son adresse Internet n'est donnée qu'au bas de l'avant dernière page du recueil entre deux pages blanches. Seule l'illustration de la couverture rappelle l'existence numérique de

⁶⁰ Mavrikakis, Catherine. *L'éternité en accéléré*. *Op. cit.*, quatrième de couverture.

L'autofictif : les touches d'un clavier d'ordinateur y sont dispersées. Toutefois, le numérique, pour Chevillard, est bien un objet d'expériences littéraires :

Le principal attrait du blog est celui-ci pour moi: voilà une page d'écriture instantanément publiée. C'est cela qui me plaît par dessus tout, cette simultanéité de l'écriture et de sa diffusion. Il y a là quelque chose de la formule magique des contes : sitôt énoncée celle-ci, l'apparition se produit. Enfin, voici (partiellement) réalisé ce rêve d'écrivain de déchaîner la foudre... Sa rage ou sa passion en tout cas n'ont pas le temps de retomber ou de se refroidir quand le texte s'inscrit à la vue de tous. Il fait encore corps avec ses mots, comme l'archer avec sa flèche quand elle se fiche dans la cible (une pomme ou un cœur). Cette tension, ce tressaillement sont perceptibles, je crois.⁶¹

Dans le court avertissement en début de livre, l'emploi du champ lexical de la liberté est frappant et témoigne de son importance au sein de la démarche d'écriture sur le blogue : « écriture libre de toute injonction » (p.7), « sensation euphorique » (p.7), « je ne m'y interdis rien » (p.8). Il déclare même, lors d'un entretien avec Hubert Artus pour *Rue89* :

L'écrivain hors du roman n'a pas ce souci. Il fait feu de tout bois. Il est en prise directe avec la vie, ses réactions sont des allergies ou des ripostes. Tout lui est permis. Voilà ce que j'aime dans la pratique du blog, cette réactivité, cette possibilité d'intervention immédiate, sans la longueur de temps ni le prisme fictif qui transforment l'expérience de l'écrivain lorsqu'il en fait un matériau romanesque. Les fragments de mon blog, ce sont des faits de langue, ni plus ni moins que l'exercice absolu de ma liberté, ma façon à moi, écrivain, de courir, de danser, de me battre, de contre-attaquer, de délirer, de sauter en l'air de joie ou d'indignation...⁶²

En même temps qu'elle semble offrir un espace de liberté, l'écriture du blogue est aussi un exercice à contrainte. Le blogue impose à ces écrivains rigueur et fréquence d'écriture. Ainsi, Chevillard publie son triptyque chaque jour, en général autour de minuit. Mavrikakis voyait dans son blogue, une expérience du quotidien : « Je voulais pendant quelques mois essayer de saisir la couleur du magma qu'est le temps qui s'écoule, presque sans nous, trop vite. »⁶³ Cette appréciation inédite du temps a lieu grâce à la fréquence de l'écriture propre au blogue et à la quasi-simultanéité qu'il propose entre l'écriture et la lecture. C'est dans cette nouvelle temporalité que s'épanouit leur démarche littéraire sur support numérique. Le même désir est présent chez Bon qui, sur la quatrième de couverture de *Tumulte*, écrit:

Je découvrais progressivement qu'il s'agissait pour moi d'une étape importante, d'un renouvellement, finaliser chaque jour un texte oblige à ce que les censures qu'on ouvre, les

⁶¹ Chevillard, Éric. « Éric Chevillard : le blog, ce 'rêve d'écrivain'. » *L'express*, 18 mars 2009. http://www.lexpress.fr/culture/livre/eric-chevillard-le-blog-ce-reve-d-ecrivain_747864.html, Consulté le 10 avril 2012.

⁶² Chevillard, Éric. « Ces blogs qui deviennent des livres : l'expérience Chevillard. » *Rue 89*, 14 mars 2009. <http://blogs.rue89.com/cabinet-de-lecture/2009/03/14/ces-blogs-qui-deviennent-des-livres-l-experience-chevillard>. Consulté le 10 avril 2012.

⁶³ Mavrikakis, Catherine. « Catherine Mavrikakis : figer l'éternité ». *Op. cit.*

pays fantastiques qu'on entrevoit, on les laisse aussitôt derrière soi. Alors naissait un livre fait de chemins accumulés, défrichement imprévu soumis à la friction du monde et des jours⁶⁴.

Le blogue favorise une écriture datée que Chevillard préserve dans la version éditée. En effet, la chronologie des billets a été reconstituée et les dates de chacun sont devenues les titres de ses triptyques. Mavrikakis et Bon, dans leurs livres, abolissent paradoxalement cette chronologie, qui était pourtant centrale à leur démarche de blogueur : celle de s'essayer à la quotidienneté de l'écriture.

Ces expériences créatives temporelles relèvent, sous bien des aspects, de la performance. Elles sont performatives au sens où, pour un blogueur, écrire c'est presque instantanément être lu. Comme dans les performances artistiques, la contemporanéité de la création est celle de sa réception. Ce qui leur permet de commenter l'actualité, par exemple la mort de Mickael Jackson) pour Mavrikakis ou la libération d'Ingrid Betancourt pour Chevillard. Les performances artistiques ont souvent pour objet l'expérience de la matérialité, du corps du performeur et, par l'écriture d'un blogue, il semblerait que c'est aussi à la matière que ces écrivains désirent se confronter : celle du numérique. Une pratique où l'on pourrait croire que l'expérience compte plus que son résultat, à l'image des *Works in progress* chers à la performance artistique.

C. Le livre malgré le blogue : remédiatisation trahison ?

1. Le blogue contre le roman ?

Devenir blogueur résulte donc d'une démarche expérimentale, avant même d'être une démarche éditoriale, puisque dans les trois cas cités ici, au tout début de la création du blogue, le livre n'était pas encore en ligne de mire. Bien au contraire, pour Chevillard, le blogue en était un divertissement : « (...), sans autre intention que de me distraire d'un roman en cours d'écriture (...). »⁶⁵ L'exercice du blogue était, pour ces auteurs, celui de l'écriture d'un genre différent de ce qu'ils avaient jusque-là pratiqué : le roman. À bien des égards, l'écriture du blogue peut être considérée comme non-romanesque, pour ne pas dire anti-romanesque. Elle appartient au flux du Web qui s'oppose catégoriquement à la stabilité du livre.

Il existe, principalement chez Chevillard et Bon, un certain refus du romanesque qui, on serait du moins porté à le croire, passe aussi par l'écriture de leur blogue :

⁶⁴ Bon, François. *Tumulte*. *Op. cit.*, quatrième de couverture.

⁶⁵ Chevillard, Éric. *L'autofictif : journal 2007-2008*. *Op. cit.*, p. 7.

Chère Madame, je suis au regret de devoir décliner votre invitation. Je ne participerai pas à cette table ronde sur l'avenir du roman, considérant la question résolue dès lors que vous ne mettez à la disposition des écrivains qu'une seule table, et ronde de surcroît : il est bien certain dans ces conditions que le roman n'a plus aucun avenir. Veuillez agréer...⁶⁶

Chez Chevillard, c'est sans doute le recours au micro-récit qui l'oppose à l'écriture romanesque. Ces courts textes, qui sont dans la droite ligne de Félix Fénéon et de ses nouvelles en trois lignes publiées dans le journal *Le matin* au début du XX^{ème} siècle ; ou du célèbre « *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.* »⁶⁷ de l'écrivain guatémaltèque Augusto Monterroso. Si l'écriture de Chevillard a toujours eu quelque chose du fragmentaire, cette dimension s'épanouit particulièrement dans ces drôles de haïkus qu'il publie sur son blogue. Toutefois, l'œuvre de Chevillard n'est pas tant anti-romanesque qu'elle s'oppose à ce que l'auteur appelle le « bon vieux Roman » en tant que genre fixé, voire figé.

Car si le monde n'offre que peu de prise à ma hargne, le roman oui, en revanche, qui n'en est que la projection, une réplique complaisante ou une redondance dérisoire, une miniature que je peux briser. Dans cet espace-là, j'ai les moyens de réagir, de riposter. J'écris donc des romans que je m'ingénie simultanément à démolir de l'intérieur. Je les sabote. Mes livres sont aussi à chaque fois le récit de cette mise à sac [...]. Le roman en tant que genre institué, réglementé et presque réglementaire désormais, paye pour le reste... parce que je n'ai pas pu démolir mon école.⁶⁸

Chevillard écrit donc des romans, mais des romans qui s'évertuent à détruire puis renouveler leur généricité. De *Thomas Pilaster* (1999) à *Démolir Nissard* (2006), toutes ses œuvres ont une dimension métatextuelle et interrogent leur statut romanesque.⁶⁹

La relation au romanesque est tout aussi problématique chez Bon qui sous-titre la version éditée de *Tumulte* : « roman ». La question du *roman* est d'ailleurs traitée à plusieurs reprises dans les textes de *Tumulte*. Et ce, dès la première page : « Alors naissait un livre fait de ces chemins accumulés, un défrichement imprévu, soumis à la friction du monde et des jours. Est-ce que ce n'est pas aussi tout cela, le roman ? »⁷⁰ Cette question

⁶⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁷ « Quand il se réveilla, le dinosaure était toujours là. », Monterroso, Augusto. *Obras completas : y otros cuentos*. Mexico : Impr. Universitaria, 1959.

⁶⁸ Chevillard, Éric et Bessar-Banquy, Olivier. « Écrire pour contre-attaquer — Éric Chevillard. » Europe n°868-869, 2001. http://www.eric-chevillard.net/e_ecrirepourcontreattaquer.php. Consulté le 10 avril 2012.

⁶⁹ Lire à ce propos : Chevillard, Éric. « La marquise toujours recommencée ». *Le Nouveau Recueil* : « Au-delà du roman », n° 64, sept.-nov 2002 ; Xanthos, Nicolas. « Définir Chevillard l'inconcevable vraisemblance de Démolir Nissard. » *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* 2, 2010. En ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document385>, consulté le 9 septembre 2010 ; Camus, Audrey. « En haine du roman : « La marquise toujours recommencée » d'Éric Chevillard. » *@analyses*, Les entours de l'œuvre, 2010. En ligne : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1730>, consulté le 8 juillet 2011.

⁷⁰ Bon, François. *Tumulte. Op. cit.*, p. 7.

reste en suspens du début à la fin du livre, comme le remarque Benjamin Renaud dans son article « François Bon, *Tumulte* : l'interruption du roman » :

(...) après les 224 textes de *Tumulte*, après le mot « FIN », figure une « Annexe : liste des articles à écrire », où sont décrits, en une ou deux phrases, des projets d'articles, dont une partie seulement aura finalement vu le jour. Parmi ces « articles à écrire », et parmi ceux qui *ne seront pas* écrits, on peut lire : « Du mot *roman* et s'il s'applique à ce *Tumulte*. »⁷¹

Si *Tumulte* semble avoir bien du mal à résoudre la question, ce n'est pas vraiment le cas de Bon qui fait montre d'un avis plutôt tranché dans certaines de ses publications, notamment : *Impatience* (1998) où il rejette la forme romanesque.

Le roman ne suffit plus, ni la fiction, les histoires sont là dans la ville qui traînent dans son air sali, suspendues aux lumières, ou très haut qui résonnent dans les rues vides, les rues comme mortes des quartiers sans enseignes. (...) On préférerait l'inventaire étage par étage des noms et des vies, avec les lieux traversés et les phrases que chacun prononce quant à ces lieux, qui sont la vérité pour lui de sa trace sur la terre, et cela multiplié par l'infini des hommes pris dans les étages de la ville, cela qui ne constitue pas fiction ni roman mais l'inventaire exact de la ville devant nous, comment le représenter ou le construire, comment imposer que nous n'ayons pas à l'inventer mais seulement à le rejoindre, que la vérité qu'on cherche pour soi-même est dans l'excès de tout ce que la ville assemble.⁷²

Bon a largement critiqué, dans les années 90, la répartition en genres de la littérature et s'est particulièrement attaqué à la forme romanesque. *Tumulte*, à l'image de *Daewoo* (2004), semble remettre en question la forme sclérosée du roman du XX^{ème} siècle. À ce propos Dominique Dussidour écrit :

Les lignes de force et les dispositifs de *Tumulte* pointent du doigt, par défaut, l'ordinaire des couplets, rengaines et complaints, sur la fin et/ou le retour du roman. En refusant de simuler une continuité narrative, en maintenant la distinction entre figuration et fiction de soi et des autres, en faisant coexister temps de la réalité, de l'écriture et de la narration, celui-ci, par l'acuité et la célérité avec lesquelles sans cesse il expérimente l'épaisseur du monde et la matière de la langue, approche au plus près du point de contact entre soi et le réel, jusqu'à l'acte littéraire.⁷³

Peut être que le choix du sous-titre « roman » pour *Tumulte* possède une dimension ironique. D'autant plus que Bon répète dans le livre à quel point la forme fragmentaire y est importante.

13. Il y a de toute façon l'étreinte/ de l'écriture qui vient

Livre tout entier fait de fragments, chaque fragment portant personnages compacts, pris dans une scène un instant, fixes mais rendus à la présence et visibles de très près, avec l'expression des visages et la posture ou la silhouette, les manières de se vêtir, les jeux

⁷¹ Renaud, Benjamin. « François Bon, *Tumulte* : l'interruption du roman (texte). » www.tache-aveugle.net, 12 juillet 2004. <http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article134>. Consulté le 3 mai 2012.

⁷² Bon, François. *Impatience*. Paris : Ed. de Minuit, 1998, p. 13.

⁷³ Dussidour, Dominique. « “Les livres nous accompagnent même dans nos chutes” (François Bon). » *remue.net* 2, 2006. En ligne : <http://remue.net/spip.php?article1987>, consulté le 5 septembre 2011.

d'éclairages : chercher cela, le chercher dans le bref. J'écris sur écran, c'est un cadre pour voir : qui lit devra voir.⁷⁴

L'auteur rappelle sans cesse combien ses textes sont livrés et jetés derrière lui ; combien le refus du livre-histoire est assumé. Toutefois l'édition du blogue semble nier ce genre de propos. De même, quand les auteurs refusent les indications temporelles dans la version éditée de leur blogue, c'est à la fixité du livre qu'ils se réfèrent, à l'opposé du blogue au sein duquel des billets peuvent être ajoutés ou supprimés à l'envi. Leurs billets, quand bien même ils ne sont pas datés, ont été édités dans l'ordre chronologique de leur écriture, rétablissant une temporalité proche de celle du roman :

Le livre impose le temps chronologique et les deux auteurs refusent les potentialités du temps du blog qui cale la lecture sur l'écriture et non sur le récit. En passant au livre, les deux écrivains adoptent « naturellement » le temps canonique du journal ou du roman ce qui n'exclut pas les analepses vers l'adolescence ou l'enfance.⁷⁵

Dans l'édition du blogue chez Bon, le roman et le livre s'imposent. Pour Chevillard, qui voyait dans le blogue un divertissement, le livre apparaît comme un aboutissement. Le livre malgré tout, malgré le blogue, presque malgré leur auteur ?

2. Le livre, le but de toute écriture

Pour ces écrivains, le livre persiste à être le but ultime de toute écriture, quand bien même cet objectif ne se révèle à la conscience qu'au fur et à mesure de la pratique du blogue. C'est du moins ce dont semble témoigner cet extrait de la quatrième de couverture de *L'éternité en accéléré* de Mavrikakis : « *C'est qu'en fait, un livre était en train de s'écrire sur ce cahier électronique.* » (n.s.) Dans cette rhétorique particulière au processus de remédiatisation, le livre s'impose à l'écriture du blogue comme une obligation. Chevillard le dit lui-même dans l'avertissement de *L'autofictif* :

Ces pages, publiées ici sans retouches, parce qu'un livre sera toujours le terme logique de mes entreprises, pourront être lues ainsi comme la chronique nerveuse ou énervée d'une vie dans la tension particulière de chaque jour.⁷⁶

Le livre comme une fin en soi, presque une évidence : « Le but caché de toutes nos entreprises depuis le moindre geste n'est-il pas que cela, d'une façon ou d'une autre, devienne un livre ? »⁷⁷ Un même schéma de « révélation livresque » se retrouve dans

⁷⁴ Bon, François. *Tumulte*. *Op. cit.*, p. 26.

⁷⁵ Thérenty, Marie-Ève. « L'effet-blog en littérature. Sur *L'autofictif* d'Éric Chevillard et *Tumulte* de François Bon ». *Op. cit.*, p. 56.

⁷⁶ Chevillard, Éric. *L'autofictif : journal 2007-2008*. *Op. cit.*, p. 8.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 99.

Tumulte. Le 2 mai 2005, soit au tout début de l'expérience numérique, Bon publie un billet intitulé : « le Tumulte comment pourquoi », une sorte de notice de sa démarche :

le tumulte comment pourquoi

intention, projet, performance

Je ne cesse de me poser des questions sur Internet. *Le Net* non pas comme caisse de résonance ou comme médiation ou information, mais lancer un travail d'écriture qui ne se révélerait au jour *qu'en fonction du site*, un site qui ne porterait même *pas*, hors dans cette page, de "je" d'auteur : un site qui serait le seul auteur finalement du livre qui pourrait en résulter, ou lui-même, le site, comme aboutissement d'écriture.

(...) Je souhaite que mon blog/journal soit comme la porte ouverte sur mon atelier, (...). J'ai décidé de m'offrir le relais, un an de blog au quotidien.

Mais pour cela, je veux *un espace séparé, qui soit de pure expérience*, où on commence par mettre en ligne de la matière, la matière brute littérature, sans commentaire, raison ni analyse, et qu'on laisse pousser pour voir.⁷⁸ (n.s.)

Si le livre apparaît comme une éventualité dans le premier paragraphe, c'est le « Net », le « site » qui sont au centre du projet d'écriture. Un centre qui se déplace vers le livre dès lors que l'on se penche sur l'incipit de la version éditée de *Tumulte* :

Le 1er mai 2005, venu de nuit à ma table de travail pour cause d'insomnie, j'imagine *une sorte de livre* fait tout entier d'histoires inventées et de souvenirs mêlés, ces instants de bascule dans l'expérience du jour et des villes, écriture sans préméditation et immédiatement disponible sur Internet. Même, je le voulais anonyme. (...)

Je découvrais progressivement qu'il s'agissait pour moi d'une étape importante, d'un renouvellement. Finaliser chaque jour un texte oblige à ce que les censures qu'on ouvre, les pays fantastiques qu'on entrevoit, on les laisse aussitôt derrière soi. *Alors naissait un livre* fait de ces chemins accumulés, un défrichage imprévu, soumis à la friction du monde et des jours.⁷⁹ (n.s.)

On retrouve le billet « tumulte comment pourquoi » dans la version éditée, mais sous une forme légèrement modifiée, symptomatique de ce revirement de situation : du projet numérique au projet de livre.

24. le tumulte comment pourquoi

l'intention, le projet, quitte à changer d'avis plus tard

Internet est encore beaucoup trop considéré comme caisse de résonance ou comme médiation ou information, et non pas outil de création en lui-même, du moins dans l'univers de la littérature. (...)

Ce site a été ouvert le 2 mai 2005, il est prévu pour durer un an. *Un livre alors sera publié*, n'incluant que les fictions, qui sur le site deviendront alors invisibles.⁸⁰ (n.s.)

⁷⁸ Bon, François. « Le *Tumulte* comment pourquoi ». *Tumulte*. Billet du 2 mai 2005, accessible via la Wayback Machine : http://web.archive.org/web/20050507002312/http://www.Tumulte.net/article.php3?id_article=1, consulté le 9 octobre 2011.

⁷⁹ Bon, François. *Tumulte*. *Op. cit.*, p. 7.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 46 et 48.

Au moment où l'auteur publie le billet original sur Internet, il ne sait pas qu'un livre sera publié. Le livre est seulement une possibilité. Bon a réécrit son billet pour l'inclure dans le projet livresque, il l'a adapté à la remédiation dont le site fait l'objet.

L'édition du site trahit, sur bien des points, l'intention d'écriture originale. Il semble donc que Bon ait changé d'avis au cours de son expérience⁸¹. Comme pour Chevillard et Mavrikakis après lui, dès lors que le blogue est édité, sa version numérique doit disparaître, les deux ne semblant pas pouvoir coexister. On peut, bien entendu, comprendre l'aspect commercial d'une telle disparition. Pourquoi le lecteur achèterait-il un livre dont le texte peut être disponible gratuitement sur le Web ? Cette question reviendra plus tard, mais il est certain que la pression éditoriale et commerciale a beaucoup d'impact dans cette exigence du livre après le blogue et de la disparition des traces numériques de l'écriture.

3. Le blogue, brouillon 2.0 du livre

L'analyse des blogues disparus ou dont certains billets ont été effacés, s'effectue grâce à la Wayback Machine⁸², outil d'archivage sur Internet, et va à l'encontre de la volonté auctoriale et/ou éditoriale de faire disparaître le blogue. Le critique doit alors effectuer un travail qui tient de la génétique pour étudier la remédiation du blogue au livre. La critique génétique vise non pas l'œuvre finie, mais le processus d'écriture. Processus dont on trouve trace dans des documents de toutes sortes : notes de lecture, carnets, cahiers, brouillons de rédaction, épreuves corrigées, etc. Cet ensemble de documents est désigné par le terme d'avant-texte ou de dossier génétique. En ce qui concerne *Tumulte*, *L'autofictif* et *L'éternité en accéléré*, il semble que la disparition du blogue ou de certains de ses billets à l'arrivée du livre, relègue l'hypermédia à l'état d'avant-texte. Comme le remarque Marie-Ève Thériault: « La lecture imposée par le blog, lecture de la genèse d'une œuvre, s'efface devant le livre, comme si elle appartenait à

⁸¹ Ici, l'analyse de *Tumulte* de François Bon, semble contredire les propos de son auteur depuis plusieurs années. Mais à l'heure où il a écrit ce texte, sa recherche littéraire sur Internet n'était qu'à ses débuts, et il ne remettait pas encore en question, avec la force qu'on peut lui connaître actuellement, l'influence du livre comme modèle. Il est donc important de circonscrire ces remarques sur la relation de François Bon au numérique et au livre, à l'analyse de *Tumulte* seulement. Un projet réalisé il y a plus de six ans : une éternité à l'échelle des évolutions technologiques et médiatiques. Il est aussi nécessaire de noter que *Tumulte*, après sa parution, a fait l'objet de lectures publiques par François Bon, parfois accompagné de musique, renouant ainsi avec sa dimension performative originale et une certaine interactivité. *Tumulte* n'était que le début d'une expérience d'écriture inédite sur support numérique que Bon aura poursuivie ensuite avec *remue.net* (2001), *le Tiers-livre* (2005), et *publie.net* (2008). Il ne s'agit aucunement de renier le statut de pionnier de François Bon en matière d'édition électronique et d'appréhension de ce qu'il appelle « la bascule du numérique ».

⁸² Pour savoir ce qu'est la wayback Machine et accéder au site d'Internet Archive, voir la page –Wayback Machine–

l'atelier plutôt qu'à l'œuvre. »⁸³ Il s'agit alors de considérer ces blogues comme des brouillons. Avec l'apparition des logiciels de traitement de texte, on a déploré la disparition des manuscrits d'écrivains, la mort de la critique génétique, la perte de cette ouverture vers une connaissance plus profonde des auteurs et de la compréhension de la genèse de l'œuvre. Le blogue ou le site Web d'un auteur pourrait être cette nouvelle fenêtre. Cette idée est corroborée par Chevillard qui dit, dans un entretien pour *L'express.fr* : « Je tiens à préciser toutefois que l'entreprise quotidienne assidue de *L'autofictif* est aussi *le chantier ouvert d'un livre*. »⁸⁴ (n.s.) ; et par ce paragraphe de *Tumulte*, qui décrit la disparition du site originel face au livre :

Ce livre, ce matin, je l'ai noyé. J'ai noyé sa version Internet, pour lui conférer comme principale existence celle-ci, désormais de papier. Je le bâtissais sur mon écran, ajoutant une page à une page. *Mais rien ne donnait une idée globale du chemin, de l'ensemble, que moi-même je découvrais à mesure* : l'expérience s'arrêtera d'elle-même j'espère, lorsque ce chemin aura accroché la figure logique ouverte qui la rendra autonome. (...) je suis seul propriétaire d'un livre noyé, un continent immergé. Et je continue de rêver à ce miracle de livre perdu, ou à ce miracle du livre qui n'est pas de la littérature, et vous émerveille d'autant qu'elle s'y impose malgré l'auteur.⁸⁵(n.s.)

En ce qui concerne les blogues de notre corpus, le site est un atelier, le lieu d'un *work in progress*, il est le brouillon du livre qui s'impose au fur et à mesure du travail d'écriture. Mais il existe aussi des blogues créés explicitement en amont d'un projet de livre et qui se présentent comme une sorte de brouillon public. C'est le cas du blogue d'Annie Dulong, *La main, le souffle* (<http://lamainlesouffle.blogspot.com/>), qui a largement contribué à l'élaboration de son roman *Onze* (2011) ou de celui de Bertrand Gervais *Ce n'est écrit nulle part* (<http://cenestecritnullepart.nt2.uqam.ca/>) qui s'est construit en parallèle de *Comme un film des frères Coen* (2010). Aussi, le blogue de Jean-Luc Bitton (<http://rigaut.blogspot.com/>) est le *work in progress* de la biographie de Jacques Rigaut qu'il a commencé à écrire en 2005 et qui sera publiée chez Denoël une fois terminée. Nul ne doute que ces avant-textes numériques aient un impact sur la forme du livre qui résultera, mais il est difficile de l'apprécier. Dans *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Jack Goody remarque à propos de l'écriture :

[Car] l'écriture n'est pas un simple enregistrement phonographique de la parole, comme Bloomfield et d'autres l'ont prétendu ; dans des conditions sociales et technologiques qui peuvent varier, l'écriture favorise des formes spéciales d'activité linguistique et développe certaines manières de poser et de résoudre les problèmes : la liste, la formule et le tableau

⁸³ Thérenty, Marie-Ève. « L'effet-blog en littérature. Sur *L'autofictif* d'Éric Chevillard et *Tumulte* de François Bon ». *Op. cit.*, p. 56.

⁸⁴ Chevillard, Éric. « Éric Chevillard : le blog, ce "rêve d'écrivain" ». *Op. cit.*

⁸⁵ Bon, François. *Tumulte*. *Op. cit.*, p. 460.

Chapitre IV. Adaptation (2) : de l'écran au livre

jouent à cet égard un rôle décisif. Si l'on accepte de parler de pensée « sauvage », voilà ce que furent les instruments de sa domestication.⁸⁶

Il est évident que le blogue, en tant que nouveau support de l'écrit, entraîne lui aussi de nouvelles formes d'écriture qui ne sont probablement pas toutes neutralisées par la remédiation en livre. Il est possible, en effet, d'imaginer que les commentaires laissés sur son blogue influencent l'auteur ; que la forme même du blogue, qui oblige à la fragmentation des textes et impose une longueur réduite, ne soit pas sans incidence sur la structure finale du texte édité. Nous avons vu que c'est le cas de *Tumulte*, composé de fragments numérotés, par exemple. Mais le bouleversement de cette remédiation, s'il a un impact indéniable sur la forme du livre, en a surtout un sur la nature même du blogue qui devient alors un avant-texte et est déplacé à la périphérie du texte, dans le paratexte. Genette dans *Seuil* fait l'étude des feuillets d'écrivains parus dans les journaux, comme un avant-texte du livre qu'ils aspirent à faire paraître un jour, le parallèle avec la pratique du blogue est évident :

(...) le fait massif est que, depuis un siècle et demi, des centaines d'écrivains, dont certains des plus grands, ont accepté les inconvénients d'un tel système, qui revenait souvent à présenter d'abord au public un texte défiguré, en attendant sa publication en volume.⁸⁷

Un texte défiguré, une ébauche mais, comme le remarque finalement Genette lui-même, « L'ultime destin du paratexte est de tôt ou tard rejoindre son texte, pour faire *un livre*. »⁸⁸, ou plutôt pour faire une œuvre (sur support livresque ou multimédia). Le message objectif et positif de l'avant texte doit plutôt être réécrit sous cette forme :

Voici ce que l'auteur a consenti à nous laisser savoir de la façon dont il a écrit ce livre. » De « laisser savoir » à *faire savoir*, il n'y a qu'un pas fort léger, et du coup le *de jure* réinvestit en force le *de facto* : pour visiter une « fabrique », il faut bien que la fabrique existe, et que quelqu'un l'ait ouverte.⁸⁹

Étant donné cette volonté auctoriale de faire connaître la « fabrique » et en vertu de notre analyse, il est difficile de considérer comme simplement anecdotique le passage par le blogue de ces textes édités. *Tumulte*, *L'éternité en accéléré*, *L'autofictif* mais aussi *Les chroniques d'une mère indigne* sont des œuvres qui ont évolué en dehors du simple espace traditionnel de diffusion qu'est le livre. Le contexte dans lequel elles ont été créées est au cœur du projet littéraire dont elles sont l'objet et donc significatif pour leur compréhension.

⁸⁶ Goody, Jack. *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Paris : Ed. de Minuit, 1986, p. 267.

⁸⁷ Genette, Gérard. *Seuils. Op. cit.*, p. 409.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 406.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 399.

Une grande partie de leur intérêt réside dans les espaces spécifiques de représentation auxquels elles appartiennent : de leur conception dans un blogue à leur réception sur le Web ou dans un livre.

4. Le livre, archive de blogue

Les blogues édités sont autant de preuves que si la littérature – à défaut d'avoir complètement *basculé* –, trempe dans le numérique, le livre possède encore une grande force d'inertie vis-à-vis du texte. Nous nous retrouvons avec une expérience de blogue dont le livre est une visée et un livre hanté par son passé de blogue. Un projet et un résultat qui se contredisent presque. À l'instar de ce qu'écrit Marie-Ève Thérénty, la conclusion semble être que, dans la remédiation, « L'essentiel du phénomène poétique tient peut être moins alors au blog d'origine ou au livre d'arrivée qu'au parcours, pensé dès le départ, qu'effectue le texte entre le site et le livre. »⁹⁰ L'objet de l'étude des blogues édités était de montrer ce qui se joue dans ce parcours de la remédiation. Le tableau récapitulatif ci-dessous pourrait permettre de mettre en valeur ses enjeux principaux. Il s'agit de mettre en balance la remédiation, d'où les notions de gains et de pertes. Ceux-ci n'ont pas trait à une quelconque valeur des deux médias en jeu, ni même à la recherche d'un vainqueur, mais plutôt à une tentative de quantification quasiment balistique : en matière de portée, d'impact.

| Enjeux | Remédiation du blogue en livre | |
|---------------|--------------------------------|---|
| | Gain | Perte |
| Mise en page | | <ul style="list-style-type: none"> – Colonnes – Couleurs |
| Interactivité | | <ul style="list-style-type: none"> – Hyperliens + Menus = aspects réticulaires – Multimédia – Commentaires |

⁹⁰ Thérénty, Marie-Ève. « L'effet-blog en littérature. Sur *L'autofictif* d'Éric Chevillard et *Tumulte* de François Bon ». *Op. cit.*, p. 59.

| | | |
|-------------------|--|--|
| Linguistique | <ul style="list-style-type: none"> - Correction orthographique = effet plus littéraire | <ul style="list-style-type: none"> - Familiarité de la langue, coquilles, fautes d'orthographe = spontanéité et authenticité d'écriture - Binettes et abréviations caractéristiques de la cyberculture |
| Temporalité | <ul style="list-style-type: none"> - Abolition de la fosse à bitume. Archivage plus pertinent et facile à lire | <ul style="list-style-type: none"> - Immédiateté de l'écriture et de la lecture = performance - Pertinence vis-à-vis de l'actualité - Pour certains blogues, la mention des dates de publication = effet journal (vs recueil) |
| Socio-économiques | <ul style="list-style-type: none"> - Financier - Aura du livre = Reconnaissance littéraire par les pairs | |
| | Stabilité | Fluidité |

Tableau 3: Remédiatisation du blogue au livre : enjeux.

La vision offerte par le tableau, quoique résumée et dichotomique, permet de découvrir un point essentiel qui n'avait pas été spécialement relevé jusqu'ici, notant plutôt les pertes au niveau des aspects plastiques et de la dimension interactive : ce que l'édition d'un blogue permet, c'est aussi une relecture du blogue. Si le suivi au quotidien d'un blogue est aisé, sa lecture intégrale, après que les billets ont été publiés, s'avère fastidieuse. Le livre apparaît comme une archive de blogue bien plus efficace que celles proposées sous forme d'hyperliens en marge du site et dont l'exploration est le plus souvent ardue. La lecture d'archives de blogue tient plutôt de l'archéologie, à cause de l'ordre antéchronologique des billets de blogue. François Bon appelle cela « la fosse à bitume » :

Au bout de quinze mois, se pose évidemment le problème auquel tous on se confronte : on continue la lecture *de flux* (chaque fois que mon Netvibes m'indique nouvelle mise en ligne), et je peux remonter la piste de quelques jours si j'ai laissé passer, ou pour le plaisir de relire. Mais le reste du blog est noyé, j'ai appelé ça une fois le principe des fosses à

bitume, ces magnifiques dépôts archéologiques naturels où on retrouve tiges à dents de sabre et autres traces.⁹¹

Cette réflexion, très empirique, ne peut être niée par quiconque aura un jour tenté de parcourir les centaines de billets d'un blogue au lieu de le suivre au jour le jour. Si les blogues édités peuvent être vus comme de mauvais blogues, au sens où ils ne proposent aucun aspect multimédia et aucune interactivité, il semblerait en revanche qu'ils fassent d'excellentes archives de blogue⁹². Chacun des médias en jeu dans cette hybridation implique une régie lecturale différente : le blogue pour la lecture quotidienne, à flux-tendu, « extensive » pour reprendre le vocabulaire de Bertrand Gervais et le livre pour sa relecture, plus patiente, plus analytique, « intensive »⁹³.

Le blogue, brouillon du livre ou le livre, archive du blogue : il semblerait que la remédiatisation du blogue au livre ne soit pas sans impact sur la nature même des deux médias en jeu, ou du moins sur la perception et le rôle que nous leur attribuons. Ceci est particulièrement flagrant dans le cas des livres édités à partir de blogues qui ne sont aujourd'hui plus disponibles en ligne. Pour exemple, si nous lisons *Tumulte* sans le blogue, nous avons entre les mains une archive de site, cette œuvre paradoxale, hantée par l'expérience Web dont elle est le résultat, en même temps qu'elle propose une poétique de la perte et de l'absence ; et, si nous lisons *Tumulte* avec le blogue, par l'utilisation de la Wayback Machine, nous optons pour une position génétique qui fait du blogue le brouillon du livre. Le sens de l'œuvre s'en trouve inexorablement changé. Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises lectures, seulement des analyses conscientes de leurs spécificités, du fait que plusieurs possibilités de lecture émergent de cette remédiatisation du Web par le livre. Pour les blogues encore en ligne et complets, peut s'ajouter à ces modes de lecture, une analyse croisée et complémentaire du blogue avec le livre, ce sera l'objet du prochain chapitre. Avant cela, la réflexion sur la remédiatisation se poursuivra avec l'étude d'œuvres hypermédiatiques éditées : une forme de remédiatisation anachronique plus rare que celle du blogue.

⁹¹ Bon, François. « Chevillard | L'autofictif Site, L'autofictif Livre. » *www.tierslivre.net*, 21 janvier 2009. <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1623>. Consulté le 6 novembre 2011.

⁹² Le blogue pourrait aussi faire l'objet d'archives numériques efficaces, qui nécessiterait un travail éditorial d'adaptation, qui ne serait pas étranger à celui effectué dans les blogues édités.

⁹³ « La lecture intensive a comme modalité de base d'être un acte de compréhension du texte, et la lecture extensive d'être un acte de progression à travers celui-ci. (...) Lire de façon extensive, c'est comprendre de façon superficielle ; et lire de façon intensive, c'est rester éternellement sur un même texte », Gervais, Bertrand. *À l'écoute de la lecture. Op. cit.*, p. 37.

III. Les œuvres hypermédiatiques éditées

Il n'y a, à l'heure actuelle, que peu d'exemples d'œuvres hypermédiatiques adaptées en livre. Laissant de côté l'œuvre de Geoff Ryman, 253 (1998)⁹⁴, nous nous concentrerons sur le site d'*Apparitions inquiétantes* d'Anne-Cécile Brandenbourger, publié par 00h00.com en version numérique en février 2000, puis, au vu de son succès, édité sous le titre de *La malédiction du parasol* chez Florent Massot en août 2000.

A. D'*Apparitions inquiétantes* à *La malédiction du parasol* d'Anne-Cécile Brandenbourger

Apparitions inquiétantes s'est d'abord développé sous forme de feuilletton hypertextuel de 1998 à 2000 sur le site d'Anacoluthé (<http://www.anacoluthé.be>). Il s'agit d'une histoire labyrinthique, principalement inspirée du soap-opera, où amour, gloire et beauté côtoient des crimes sordides qui font l'objet d'une enquête. Dans un esprit proche du *zapping*, l'œuvre se plaît à mêler les genres : du style épistolaire au romanesque, de l'aphorisme au conte de fée, en passant par le journal intime et les articles de journaux. Brandenbourger offre un monde peuplé de stéréotypes : de médecins lubriques, d'infirmières sexy dénommées Carmella ou Marina, d'enfants ingrats en attente d'héritage, de Roberto et d'Alan, de Cindy et de Paméla.

Les scènes stéréotypées, ostensiblement « mal écrites », rappellent les isotopies narratives des romans de gare : avant de les explorer dans *Apparitions inquiétantes*, le lecteur les a déjà mille fois lues ailleurs. Les personnages semblent découpés dans des prospectus publicitaires, dans des bandes dessinées de bas de gamme : ils s'affirment sans s'affermir. Ni scènes ni personnages ne soutiennent l'illusion référentielle qui dans le roman policier classique, nous fait fébrilement tourner les pages. Dans *Apparitions inquiétantes*, le lecteur prend ainsi plus de plaisir à traquer les personnages via le dispositif hypertextuel, à pousser des portes, à déboucher des trous de serrure en activant des liens, qu'à lire les portraits-pastiche du vicieux docteur Marbella, de la sulfureuse Paméla ou des folles amoureuses Marina et Carmella⁹⁵

À l'origine du récit, une question fatidique, point de convergence de toutes les intrigues qui s'enchâssent : qui a tué le docteur Marbella ? Par le dispositif hypertextuel, qui constitue l'intérêt principal de l'œuvre, le lecteur devra se faire détective, à l'image du personnage de Chris Winter.

Anne-Cécile Brandenbourger a construit son feuilletton en douze intrigues principales aux titres évocateurs :

⁹⁴ Ryman, Geoff. 253. Londres : Flamingo, 1998 et <http://www.ryman-novel.com/>, consulté le 16 avril 2009.

⁹⁵ Saemmer, Alexandra. « Structures temporelles et logique du récit hypertextuel. » *Ri.L.Un.E* 5, 2006.

- Le jardin des fantômes
- Le temps des vautours
- Les blessures de l'amour
- La clinique des cœurs
- Les feux de la vengeance
- Passion dans l'espace
- Pas de vacances pour Chris Winter
- Angoisses à la morgue
- Seuls dans la ville
- Allo police
- Carnages en série
- Pour un scoop de plus

Le livre est présenté page 5 comme l'avatar #12 de « l'hyper-roman » *Apparitions inquiétantes*, le #11 étant celui de 00h00.com (en pdf), et ceux de 1 à 10 correspondant à l'évolution de l'œuvre sur anacoluth.be :

Depuis sa création, à l'été 1998, *Apparitions inquiétantes* a été un "work in progress". Son auteur, [Anne-Cécile Brandenbourger](#), désigne chaque évolution de son travail du nom d'**avatar**...

C'est ainsi que les épisodes successifs, furent appelés "avatar #2", "avatar #3", ..., et ainsi de suite, jusqu'à l'avatar #10 (...).

Pour marquer l'absolue **continuité** entre le travail en ligne (l'équivalent, pour un musicien, d'un *concert dans un bar*...) et la version définitive (comparable à l'aboutissement d'un *long travail en studio*...), les versions disponibles d'*Apparitions inquiétantes*, en quelque sorte, "poursuivent cette série".

[L'avatar #12](#) est donc une **version "papier"** de cet étrange roman. Mais pas "un bête livre"...

Entre intuitions fulgurantes (si, si...) et travail acharné (quand même...) s'est finalement dégagée une *manière inédite* de mettre en scène l'hypertexte dans ce livre. Certes, il y a une couverture, il y a des pages imprimées, mais là s'arrêtent les points communs avec le dernier Jean d'Ormesson...⁹⁶

Voici un tableau récapitulatif des différentes versions de l'œuvre et les numéros de page du livre correspondant.

| Avatars | #1 | #2 | #3 | #4 | #5 | #6 | #7 | #8 | #9 | #10 | #11 | #12 |
|------------|---------|--------|--------|---------|--------|--------|---------|---------|--------|---------------------------------|-----------|----------------------------------|
| N° de page | 7 | 49 | 89 | 111 | 143 | 177 | 213 | 233 | « 247 | <i>Apparitions inquiétantes</i> | 00h00.com | <i>La malédiction du parasol</i> |
| Date | sept-97 | oct-97 | déc-97 | févr-98 | avr-98 | nov-98 | mars-99 | juin-99 | oct-99 | févr-00 | févr-00 | sept-00 |

Tableau 4 : Cauvin, Aurélie. *La littérature hypertextuelle, analyse et typologie*. Mémoire de maîtrise, Université de Cergy Pontoise, 2001. En ligne <http://www.memoireonline.com/03/07/405/la-litterature-hypertextuelle-analyse-et-typologie.html>. Consulté le 12 septembre 2008.

Dans le livre, les dix avatars créés sur anacoluth.be sont reproduits, les uns après les autres dans l'ordre chronologique de leur parution sur le Web. Chacun est précédé d'une page où sont donnés des synopsis des intrigues en cours et le numéro de l'épisode :

⁹⁶ Brandenbourger, Anne-Cécile. *Apparitions Inquiétantes*. En ligne : <http://www.anacoluth.be/2003/index.html>. Consulté le 24 novembre 2011.

LA CLINIQUE DES CŒURS (2)

Depuis la mort du docteur Marbella, l'atmosphère de l'hôpital s'est chargée d'électricité. Carmella et Marina, les infirmières comploteuses autrefois inséparables, ne se parlent plus du tout et chacune se tourmente dans son coin, surtout Carmella qui semble prête à péter les plombs. (...)

SEULS DANS LA VILLE

Parti de la maison familiale pour suivre Magali, une belle toxicomane, le jeune Mickaël a découvert la face cachée d'une ville qu'il croyait connaître, le monde sale et effrayant de la rue et des squats. (...)⁹⁷

La malédiction du parasol et *Apparitions inquiétantes* sont constitués de blocs de textes assez courts. Dans le livre, ceux-ci n'excèdent que rarement deux pages. Chaque texte aborde un élément d'une des intrigues, en général l'action est limitée. On observe pour chacun une unité de point de vue, de temps, de lieu et d'action : ils constituent une scène, le découpage étant en effet très cinématographique. C'est bien de l'image filmée, et plus précisément de celle du feuilleton télévisé, que Brandenbourger s'inspire. Le soap-opera semble être un bon point de départ pour un hypertexte, puisqu'il possède une structure tout aussi ouverte que ce dernier, avec un début aux contours flous et une fin qui ne semble jamais arriver. Dans le soap-opera, les intrigues ne sont pas tant écrites en vue d'être résolues, que développées, voire étirées le plus possible. L'hypertexte comme le soap-opera partagent une structure non linéaire et peuvent être ainsi pris à n'importe quel moment de l'intrigue en cours et être compréhensible par le lecteur.

L'œuvre de Brandenbourger est donc polymorphe, en témoignent ses différentes versions et la couverture originale du livre sous forme d'hologramme qui représente un parasol qui s'ouvre et se ferme et une binette.

B. L'effet hypertexte

Cette analyse se concentrera sur l'avatar 10, la dernière version numérique.

⁹⁷ Brandenbourger, Anne-Cécile. *La malédiction du parasol*. Paris : Florence Massot, 2000, p. 89.

1. Présentation du fonctionnement hypertextuel d'*Apparitions inquiétantes*



Figure 36: Capture d'écran de la page d'accueil d'*Apparitions inquiétantes*, <http://www.anacolithe.be/bulles/apparitions/jump.html>, avatar 10, consulté le 24 novembre 2011.

La page d'accueil de l'hypertexte propose plusieurs modes de lecture à l'internaute selon sa familiarité avec l'œuvre et avec le média⁹⁸. Encore une fois, le paratexte à une place prégnante dans *Apparitions inquiétantes*, car, comme le remarque Jean Clément :

Le texte lui-même n'étant plus porteur de ses propres règles, c'est dans le paratexte que le lecteur trouve parfois secours. L'hypertexte en fait un usage bien plus fréquent que le livre, et il est parfois difficile de le distinguer du texte lui-même.⁹⁹

Le dispositif narratif de l'hypertexte y est exhibé et mis au centre des enjeux de la lecture.

⁹⁸ Pour voir une navigation filmée dans l'œuvre de Brandenbourger voir la page –*Apparitions inquiétantes*–

⁹⁹ Clément, Jean. « Hypertexte et fiction : une affaire de liens. » *Les défis de la publication sur le Web : hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*. Ed. Jean-Michel Salaün et Christian Vandendorpe. Villeurbanne : Presses de l'Enssib, 2004, p. 8. En ligne <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Lien.pdf>. Consulté le 24 novembre 2011.

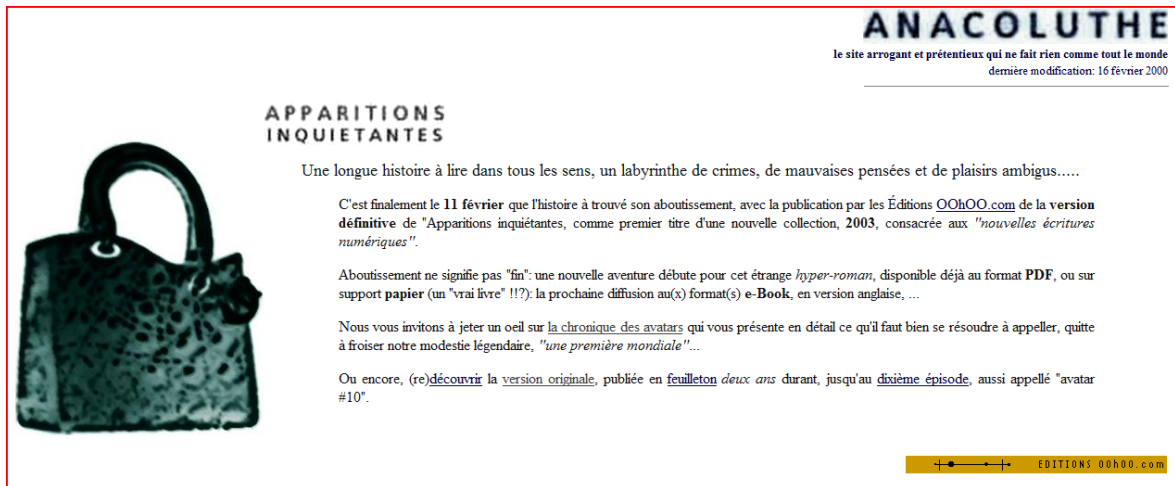


Figure 37 : Capture d'écran de la page de présentation d'*Apparitions inquiétantes*, http://www.anacoluth.be/index_passe.html, avatar 10, consulté le 24 novembre 2011.

La présentation d'*Apparitions inquiétantes* met ainsi l'accent sur la nouveauté de son genre et sur les caractéristiques labyrinthiques chères à l'hypertexte. Sur le Web, les épisodes s'enchaînent grâce à la présence d'hyperliens dans le texte, mais aussi sur les images, et grâce aux barres de navigation qui sont proposées en haut et en bas des pages.

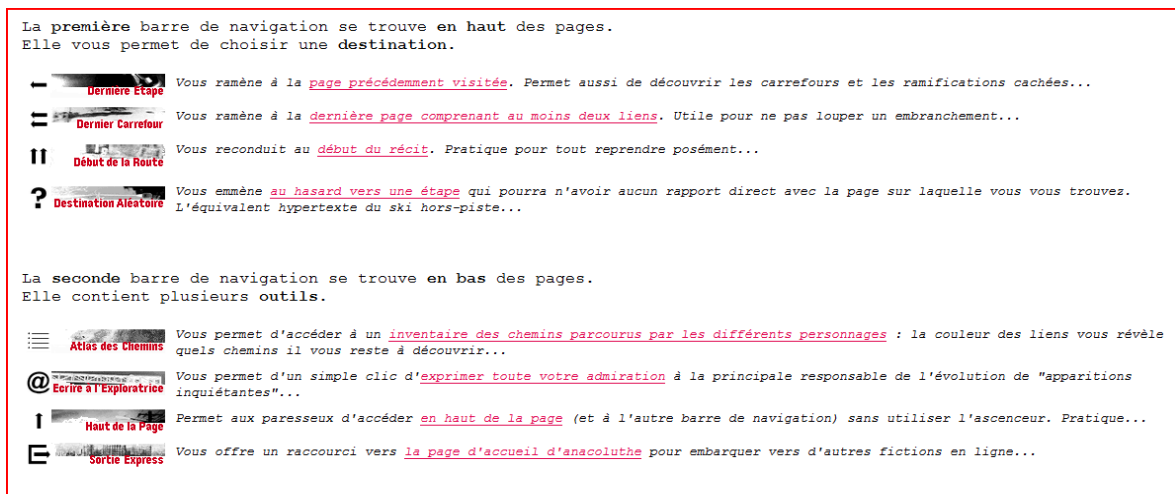


Figure 38: Capture d'écran de la page de présentation des barres de navigation d'*Apparitions inquiétantes*, www.anacoluth.be/bulles/apparitions/navigation.html, avatar 10, consulté le 24 novembre 2011.

Si les blogues jusque-là étudiés sont des hypertextes, ils s'avèrent d'une navigation aisée et n'utilisent pas l'hyperlien de manière aussi complexe que peut le faire l'hypertexte de fiction. Ceci est sans doute une des raisons pour laquelle il est plus facile d'éditer un blogue. En effet, le principal défi pour la remédiation d'un hypertexte comme *Apparitions inquiétantes* réside dans l'adaptation de l'hyperlien et de l'immédiateté qu'il permet dans le passage d'un bloc de texte à un autre. Dans le mode d'emploi qui précède

La malédiction du parasol, Anne-Cécile Brandenbourger explicite sa stratégie quant à la remédiatisation de l'hyperlien.

Comme vous le constaterez dès la première page, certains mots ont été soulignés. (...) le but est de vous inciter à aller vous promener ailleurs, là où les mots soulignés vous invitent, sur une autre page, en avant ou en arrière dans le récit (en suivant les petites flèches dans la marge).

Si vous avez trop peur de vous perdre, vous pouvez, bien sûr, opter pour une lecture linéaire et tourner les pages d'une façon tout à fait classique, l'une après l'autre.

Vous pouvez aussi alterner les deux modes de lecture.

Vous pouvez également en choisir un, puis le laisser tomber au profit de l'autre, vous pouvez aussi écouter de la musique en lisant et vous gratter où vous voulez.

Bref, vous êtes libre.¹⁰⁰

On sent que l'auteure cherche à reproduire dans le livre à la fois l'esthétique de l'hyperlien, par la présence de mots soulignés, et la navigation qu'il impose au lecteur, rompant l'enchaînement linéaire de la lecture du livre, page après page. Tous les numéros de page sont entourés de deux flèches qui signifient que chacune peut faire l'objet d'un lien, être un lieu de convergence. Les liens peuvent renvoyer en avant comme en arrière, diriger vers la page suivante comme sauter un grand nombre de pages, changer d'intrigue ou en poursuivre une. À travers la logique interactive et labyrinthique de l'hypertexte, il s'agit pour Brandenbourger de proposer une expérience nouvelle de « liberté » pour le lecteur. La liberté est un *topos* récurrent dans le discours sur l'hypertexte et une revendication discutable à plus d'un titre ; tout comme le *topos* de la nouveauté, que l'on retrouve dans le mode d'emploi de *La malédiction du parasol*. Brandenbourger présente son livre comme un objet différent :

Certains de vos livres préférés toiseront le mien d'un œil mauvais en l'accusant de ne pas être un vrai livre. Ils prétendront que sa place est ailleurs que dans votre bibliothèque et le prieront de dégager, de se jeter par terre une bonne fois...

Au nom du droit à la différence, *La malédiction du parasol* mérite votre protection. Il ne ressemble pas à ses petits camarades... Et alors ? Il n'en raconte pas moins une histoire. Il en raconte même plusieurs, qui s'enchevêtrent et se mêlent aux autres.¹⁰¹

Ces quelques lignes teintées d'ironie apparaissent comme un garde-fou, une justification en creux de l'authenticité littéraire de l'œuvre¹⁰². L'opposition de son livre au « vrai livre », inscrit l'auteure et son œuvre dans la nouveauté, dans l'avènement d'une nouvelle littérature dont le support papier, au lieu d'être un paradoxe, se veut une continuité.

¹⁰⁰ Brandenbourger, Anne-Cécile. *La malédiction du parasol*. *Op. cit.*, p. 4.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Ce laïus sur la place de paria de son livre dans les bibliothèques (de vilain livre), n'est pas sans faire écho, quoiqu'à l'inverse, au vilain blogue de Chevillard.

2. L'hyperlien : le nœud de la remédiatisation

Afin de montrer comment se déploie le dispositif de liens dans *La malédiction du parasol*, un enchaînement de textes du livre sera comparé à sa version dans *Apparitions inquiétantes*. Il s'agira aussi de saisir comment le récit se développe dans les deux médias au travers de cette structure hypertextuelle.

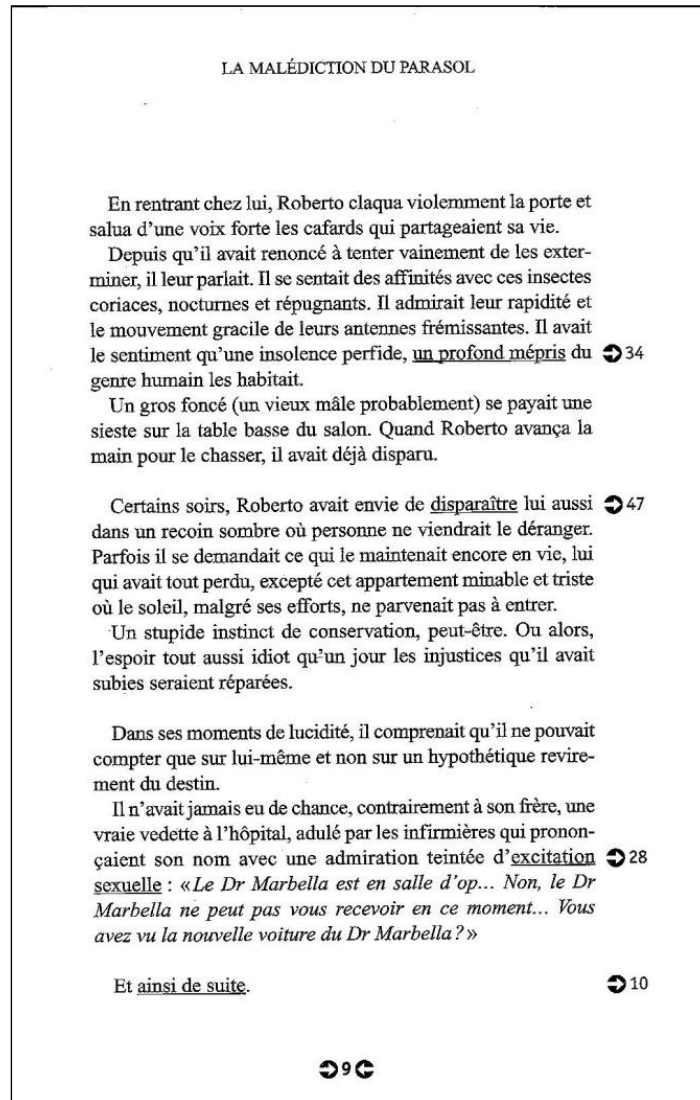


Figure 39: Brandenbourger, Anne-Cécile. *La malédiction du parasol*. Paris : Florent Massot, 2000, p. 9.

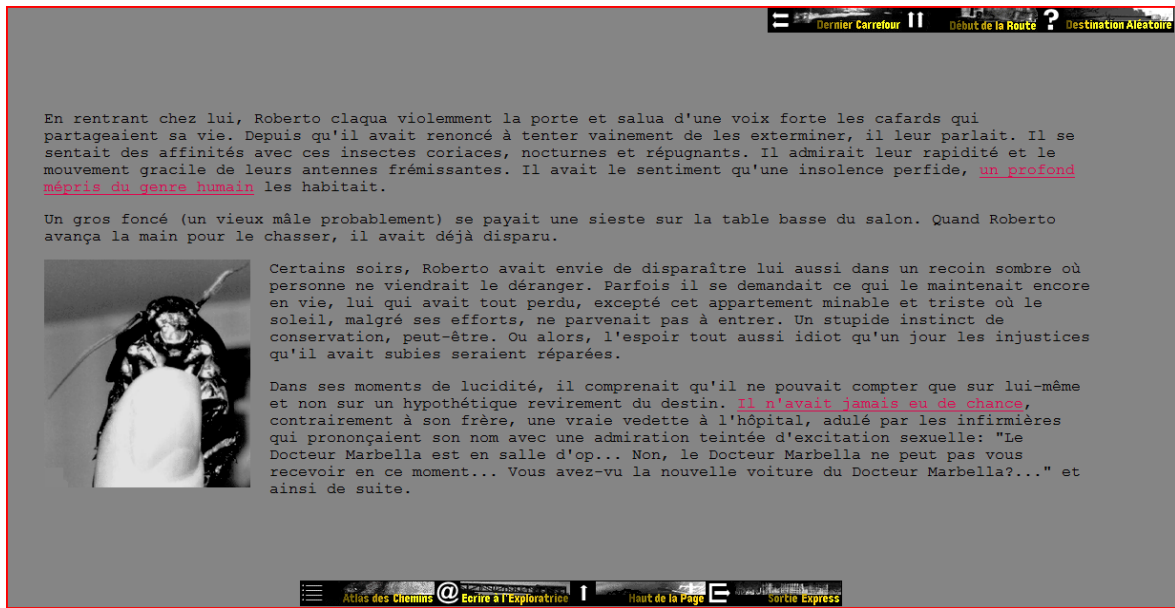


Figure 40: Capture d'écran de la page intitulée « cafard » d'*Apparitions Inquiétantes*, www.anacoluthie.be/bulles/apparitions/inquietantes/cafard.html, avatar 10, consulté le 24 novembre 2011.

Le premier lien proposé, dans le premier texte de *La malédiction du parasol*, page 9, correspond à l'expression : « un profond mépris » et dans la version hypertextuelle : « un profond mépris du genre humain » qui habitait, semble-t-il, les cafards vivant chez Roberto. Le livre propose au lecteur de se diriger page 34 où il en apprend plus sur la misanthropie du personnage. Le lien procède à un rapport thématique que l'on retrouve dans la version numérique. Il permet d'illustrer le rapprochement métaphorique entre Roberto et les cafards, les deux produisant une même réaction de dégoût. La comparaison entre les cafards et Roberto est implicite et créée par le lien de manière parataxique. Quand un lien a été exploré dans *Apparitions Inquiétantes*, il perd sa couleur afin que l'internaute puisse se repérer dans ses explorations, ce qui est moins évident dans le livre, puisque le papier ne peut enregistrer le parcours du lecteur. Le texte de la page 9 propose quatre liens alors que le même texte sur le Web n'en propose que deux. Le deuxième lien présent sur la page Web se déclenche par les mots « Il n'avait jamais eu de chance », il dirige le lecteur vers un texte sur l'enfance de Roberto et sur la mort de son chien. La page 9 du livre ne propose pas ce lien quand bien même le texte sur Roberto enfant est présent dans le livre, à la page 74. Les liens sont ainsi retravaillés, réagencés pour le passage de l'hypermédia au livre.

Dans les avatars précédents, l'image de cafard était cliquable. L'hyperlien dirigeait vers une chronologie, rédigée en anglais, de la vie de Franz Kafka sur un site extérieur à *Apparitions inquiétantes*. Le lien entre le cafard et Kafka est de l'ordre de l'intertextualité,

via *La métamorphose* (1915). Ceci peut impliquer une comparaison entre la marginalité sociale de Gregor Samsa et celle du personnage de Roberto, leur solitude désespérée, les deux étant rejetés par leur famille respective. Il semble que l'auteure ait décidé, dans les dernières versions de son œuvre, de ne plus faire de détour par le Web, préférant les liens internes. Cependant, il s'agit moins de chercher quels liens apparaissent ou disparaissent que d'étudier la manière dont le dispositif hypertextuel fonctionne plus généralement dans les deux médias.

3. Les différents hyperliens et leur transposition

Grâce à son système d'appel de numéro de page en marge des textes, Brandenbourger essaie de reproduire la discontinuité propre à l'hypertexte. À l'instar de l'effet blogue, abordé ci-avant, ces procédés d'imitation de l'hypertexte pourraient être qualifiés d'effet hypertexte. *La malédiction du parasol* cherche à déjouer la linéarité usuelle de la lecture d'un livre, soit page après page, obligeant son lecteur à effectuer sans cesse des va-et-vient. Cette stratégie d'appel de numéro de page fonctionne assez bien pour traduire les hyperliens et elle permet de conserver la rhétorique hypertextuelle mise en place par Brandenbourger dans la version numérique. On retrouve ainsi, dans *Apparitions inquiétantes* comme dans *La malédiction du parasol*, tout un panel de liens. Jean Clément distingue deux grandes catégories de liens : les liens bifurcations, qui appartiennent à un parcours unidirectionnel (on quitte un fragment pour un autre) ; et les liens incises qui créent une parenthèse dans la narration et qui sont bidirectionnels (ils font faire un aller retour)¹⁰³. Liens bifurcations et incises se retrouvent dans les deux versions de l'œuvre. Alexandra Saemmer distingue ensuite d'autres sous-catégories descriptives des fonctions de l'hyperlien.

| Classification des « liens-incises » | |
|--------------------------------------|---|
| Lien-catalyse | Appelle un fragment qui comble l'espace entre deux propositions narratives de base. |
| Lien-informant | Appelle un fragment qui confère un lieu et un temps à l'intrigue. |
| Lien-indice | Appelle un fragment qui implique une activité de déchiffrement, de reconstruction |

Tableau 5 : Saemmer, Alexandra. « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils d'analyse. » *Études françaises* 43.3, 2007, p. 69. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/016907ar>, consulté le 28 janvier 2011.

¹⁰³ Clément, Jean. « Hypertexte et fiction : une affaire de liens ». *Op. cit.*, p. 7.

On retrouve ces catégories dans *La malédiction du parasol*. Par exemple, le lien en page 15, sur « La fille de la pute », dirige vers la page 18 qui est une page blanche, telle une impasse. Il s'agirait d'un lien indice, que le lecteur doit déchiffrer. Il se trouve que la mère en question est morte, comme on l'apprendra plus tard, ce qui peut expliquer la page blanche et en même temps, elle peut signifier le statut de Léna, la fille cachée du vieux Walter, dont on ne dit rien, comme de sa mère. L'expression « sourire équivoque », en page 11, est un lien-informant qui permet d'obtenir quelques précisions sur le personnage d'Hélène et son fameux sourire.

| Classification des « liens bifurcations » | |
|---|---|
| Lien-prolepse | Appelle un fragment qui évoque un événement à venir. |
| Lien-analepse | Appelle un fragment qui évoque un événement après coup. |
| Lien chronologique | Appelle un fragment qui s'inscrit dans la suite chronologique du fragment précédent |
| Lien parallèle | Appelle un fragment qui évoque une action parallèle. |

Tableau 6: Saemmer, Alexandra. « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils d'analyse. » *Études françaises* 43.3, 2007, p. 71. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/016907ar>, consulté le 28 janvier 2011.

Ainsi, le lien prolepse peut être illustré, en page 12, par « Il avait une opération du ventricule le lendemain matin (...) », qui mène, en page 14, au moment de cette opération. On retrouve une analepse, en page 10 : « Ce n'était pas la première fois que le Dr Marbella se rendait directement du Cactus rouge à l'hôpital sans repasser par chez lui » ; lien qui mène à la page 12, où l'action se passe dans ce même bar à une soirée antérieure au cours de laquelle Marbella s'est enivré avant d'aller à l'hôpital pour procéder à une opération. Ces figures de style, comme l'analepse ou la prolepse, sont très largement utilisées dans les romans classiques. L'hyperlien effectue ces sauts temporels et le lecteur, tout au long de ses choix, reconstitue l'histoire, dans une linéarité unique et propre à sa lecture. Si, dans *Apparitions inquiétantes*, le lecteur a accès aux parties de l'histoire dans un ordre non chronologique, il n'empêche qu'il y a une histoire et qu'il peut en restituer la chronologie. La différence avec les romans réside donc moins dans le mouvement que l'hyperlien effectue entre les fragments, que dans le choix qui est donné au lecteur de connaître ou non ces fragments. Ou, plus précisément, dans la mesure où il ne sait pas vers quoi les hyperliens vont le mener, le lecteur doit choisir, au sein d'un bloc de texte, sur lequel des hyperliens proposés il désire cliquer. Dans *Hamlet on the Holodeck : The Future of*

Narrative in Cyberspace, Janet Murray appelle *agency* ce pouvoir de décision qui détermine toute la poursuite de la lecture.

Because of the vague and pervasive use of the term interactivity, the pleasure of agency in electronic environments is often confused with the mere ability to move a joystick or click on a mouse. But activity alone is not agency. (...) For agency to exist, choices are needed (...).¹⁰⁴

On retrouve donc dans *La malédiction du parasol* et dans *Apparitions inquiétantes*, une forme d'*agency*, puisque ces œuvres mêlent interactivité et choix. Il est vrai que les liens peuvent s'avérer complètement aléatoires, et le lecteur ne connaît alors ni où ils vont le diriger ni leur nature exacte (incise ou bifurcation ; analepse ou prolepse). Mais, sans doute qu'avec un peu de pratique et une familiarité avec ce type de textes, le lecteur peut arriver à deviner ce qui va se produire. En cliquant sur tel nom, il pourra s'attendre à avoir des informations plus précises sur le personnage, comme c'est le cas de l'épisode d'enfance traumatique de Roberto ; mais il peut être aussi complètement surpris, quand il est dirigé vers une page blanche. Dans *Apparitions inquiétantes* et dans *La malédiction du parasol*, l'hyperlien fonctionne comme un vecteur de suspense qui est aussi central aux intrigues policières qu'aux feuilletons télévisés.

C. À chaque média ses attentes

1. L'hyperlien dans le livre : un faux raccord ?

La construction hypertextuelle de *La malédiction du parasol* déjoue l'idée qu'un livre doive être parcouru de la première à la dernière page. Mais le livre est capable de tabularité depuis ses premiers usages, en témoignent les encyclopédies et les dictionnaires : ces codex peuvent être consultés dans un ordre indéfini. La tabularité du livre se constitue grâce au sommaire et à l'index, mais aussi grâce à la possibilité de classement par ordre alphabétique, ou même par la simple identification des textes par leur numéro de page ou leur titre. Tous ces procédés ont été repris par l'hypertexte et expliquent pourquoi *La malédiction du parasol* continue de fonctionner d'un point de vue narratif. La vraie différence entre l'hypertexte et le livre ne réside donc pas dans leur capacité à être tabulaire mais dans l'efficacité d'accès aux textes.

Il est empiriquement évident qu'il est aisé de cliquer sur un lien, alors que le décrochage imposé par la recherche du numéro de page apparaît plus fastidieux.

¹⁰⁴ Murray, Janet Horowitz. *Hamlet on the Holodeck : The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1997, p. 128.

L'immédiateté de l'accès au fragment, que ne possède que laborieusement le livre, est le corollaire de la fluidité propre à l'écran relié. C'est grâce à lui que la lecture d'un texte fragmentaire semble plus ludique que dans le livre. Il y a, dans cette gêne face à l'appel de numéro de page, le poids des habitudes qui régissent la lecture des livres. Le lecteur n'a pas coutume d'être dérangé dans la linéarité de sa lecture, c'est aussi une des raisons qui font que les notes de bas de pages, qui procèdent d'une tabularité proche de celle de l'hypertexte, ne sont que rarement lues¹⁰⁵. Aude Déruelle, dans « Refus balzacien de la note » cite à cet effet Balzac qui qualifiait les notes de « [...] coup d'épingle qui désenfle le ballon du romancier »¹⁰⁶. Parce qu'elles rompent la fluidité du texte et de la narration, les notes obligent à prendre conscience de l'artificialité du récit en même temps que de sa matérialité. En effet, il s'agit de parcourir des yeux la surface de la page ou, dans le cas des appels de *La malédiction du parasol*, de prendre en main le livre et de le feuilleter jusqu'à ce que la page appelée soit trouvée. Ce décrochage est proche de celui provoqué au cinéma par le faux-raccord, qui rompt subitement l'adhésion à la fiction et rappelle au spectateur qu'il se trouve devant un film. Le faux-raccord produit un effet de discontinuité, par la mise en évidence, délibérée ou non, d'un hiatus, ou d'une incohérence entre deux plans. Le lecteur ou le spectateur, absorbé par le contenu de l'œuvre est tiré subitement hors du monde créé (qu'il s'agisse d'une œuvre de fiction ou non), pour redécouvrir la matérialité de l'œuvre et les contraintes de la mise en page ou du montage. Et, comme le faux-raccord paraît être une *erreur* de montage, le décrochage qu'impliquent les appels de numéro de page dans *La malédiction du parasol* interrompt et gêne le lecteur. Ce que remarque Jacques Dürrenmatt, à propos des notes de bas de page, peut être appliqué aux liens créés par Brandenbourger :

Les notes défont ce qui s'était construit, elles remettent en cause le lissé, le continu pour interroger la manière que le roman a de prétendre représenter un espace et un temps discontinus par une continuité.¹⁰⁷

Les livres et les films sont des objets fabriqués, et l'appel de page ou de note, comme le faux-raccord, sont autant de réminiscences de la volonté de feintise. Ce décrochage est plus fluide sur écran que sur papier, mais surtout, à l'écran, il ne bouleverse aucune habitude

¹⁰⁵ Nous pouvons renvoyer ici à notre mémoire de première année de Master sur le traitement des notes de bas de page dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski. Voir sur le site –Note de bas de page–

¹⁰⁶ Balzac de, Honoré. « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts. » *Œuvres complètes*. Club de l'honnête homme. Vol. 24. Paris, 1956, p. 105. Cité par Déruelle, Aude. « Refus balzacien de la note ». *L'espace de la note. La licorne*, n°67. Ed. Jacques Dürrenmatt et Andras Pfersmann, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.

¹⁰⁷ Dürrenmatt, Jacques. « La note comme lieu d'autoréférence. » *L'espace de la note. La licorne*, n°67. Ed. Jacques Dürrenmatt et Andras Pfersmann, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 63.

constituée, contrairement au livre. Le spectateur est familier des effets de *zapping* propre à l'écran et même souvent les recherche.

2. L'hypertexte ou la ludification du texte

Ces remarques tâchent de saisir pourquoi, de manière très empirique, la lecture de *La malédiction du parasol* apparaît moins intéressante que celle d'*Apparitions inquiétantes*. Pour Alexandra Saemmer,

Ce qui sauve *Apparitions inquiétantes* du « classicisme » et du stéréotype, c'est que le lecteur se laisse prendre au *jeu* de l'exploration hypertextuelle tout en sachant qu'il bouge à travers un univers en carton-pâte numérique, qui peut s'écrouler d'un moment à l'autre pour exhiber son artificialité¹⁰⁸ (n.s.)

C'est en effet dans le dispositif hypertextuel que repose l'intérêt de l'œuvre, si bien que l'on peut s'interroger sur la qualité du livre qui ne propose qu'une simulation (*en carton-pâte*) de ce système. La vacuité du récit, si stéréotypé, rend pesante la lecture du livre alors qu'elle apparaît moins problématique dans l'hypertexte Ceci pourrait être en parti dû à l'aspect ludique de l'hyperlien. En effet, en bien des points l'hypermédia peut être apparenté à un jeu. Son mode de fonctionnement semble proche de celui des jeux vidéo sur ordinateur et plus particulièrement des MUD et autres jeux d'aventures textuels. Dans un article intitulé « La littérature au risque du numérique » Jean Clément interroge les aspects ludiques propres à l'hypermédia.

L'idée développée ici est que cette littérature, plus que toute autre, relève de façon consubstantielle du domaine du jeu, qu'elle a ses origines dans le jeu littéraire et atteint ses limites dans le jeu vidéo et la création multimédia.¹⁰⁹

Du fait de l'interactivité et de l'importance des choix du lecteur, Clément rapproche l'hyperfiction des jeux d'aventure¹¹⁰.

Une des caractéristiques de cette littérature est qu'elle tend à effacer la finalité de l'action au profit de l'affrontement, qu'il soit violent comme dans les romans d'espionnage ou intellectuel comme dans les énigmes policières. Les personnages y sont le plus souvent réduits à des types interchangeables, assimilables à des pions sur un plateau de jeu.¹¹¹

L'hypermédia d'Anne-Cécile Brandenbourger est basé sur le modèle d'une enquête policière puisqu'il s'agit de répondre à la question : Qui a tué le Dr Marbella ? Avec les personnages, le lecteur doit mener l'enquête en retrouvant les indices disséminés dans les

¹⁰⁸ Saemmer, Alexandra. « Structures temporelles et logique du récit hypertextuel ». *Op. cit.*

¹⁰⁹ Clément, Jean. « Jeux et enjeux de la littérature. » *Formule* 10, 2006, p. 65.

¹¹⁰ « En mettant le lecteur au centre du dispositif, en faisant même parfois de lui un personnage de l'histoire, l'hyperfiction tend vers le jeu d'aventure. », Clément, Jean. « La littérature au risque du numérique. » *Document numérique* 10, 2007, p. 129.

¹¹¹ Clément, Jean. « Jeux et enjeux de la littérature numérique ». *Op. cit.*, p. 68.

différents blocs qu'il parcourt. Il doit reconstituer les personnalités des protagonistes, leur histoire et découvrir de quelle manière ils sont reliés à Marbella, dans une sorte de *Cluedo* numérique. On retrouve une dimension ludique dans toutes les fictions policières, sur quel support médiatique que se soit. Toutefois, dans l'hypermédia, l'aspect ludique se trouve renforcé par l'obligation pour le lecteur de cliquer, d'être actif selon une certaine *agency*, comme nous l'avons écrit plus haut. Ceci rapproche sa lecture de la pratique des jeux vidéo.

Dans la cyberlittérature, les hyperfictions manifestent leur caractère intrinsèquement ludique à travers le mécanisme des hyperliens. Ce dispositif d'écriture et de lecture introduit entre l'auteur et le lecteur un rapport elliptique fondé sur ce que l'on pourrait appeler le silence des liens, leur absence de contenu narratif. Privé du secours habituel de la rhétorique, le lecteur s'avance dans la fiction comme à tâtons, cherchant à deviner ce qui se cache derrière tel ou tel lien, troublé à l'idée que ses choix dessineront un parcours singulier qui rejettera dans l'ombre les espaces inexplorés.¹¹²

Tel est le fonctionnement d'*Apparitions inquiétantes* et du fait du travail de remédiatisation également de *La malédiction du parasol*, ainsi que nous l'avons étudié. L'hypermédia possède un aspect ludique que Brandenbourger essaie de reproduire en adaptant au livre le système d'hyperliens. Mais, malgré cet effort de délinéarisation, malgré le maintien d'une certaine forme de suspens au travers de l'enquête policière, la dimension ludique semble boiteuse dans le livre dont la lecture reste fastidieuse.

3. Le plaisir de l'hypertexte / le non-plaisir du texte

Pour comprendre la différence de ressenti entre *La malédiction du parasol* et *Apparitions inquiétantes*, au-delà de l'aspect ludique, la question des attentes du lecteur face au média doit s'immiscer dans l'analyse. Il semble, en effet, que le lecteur n'ait pas les mêmes attentes envers un hypertexte qu'envers un livre. Il est toujours difficile d'aborder la question, empreinte de subjectivité, de la qualité littéraire d'une œuvre, mais force est de constater que *La malédiction du parasol* est loin d'être un chef-d'œuvre. Et ce manque de qualité semble plus difficile à tolérer dans le livre que dans l'hypertexte, où l'on est occupé à apprivoiser le réseau des hyperliens : une assertion qui se trouve corroborée par Nicolas Xanthos et Bertrand Gervais :

Un des premiers effets des pratiques hypertextuelles actuelles est la *prédominance de la dimension ludique*. On ne lit pas sérieusement les hypertextes fictionnels. On joue à les lire. (...) On porte peu attention à la lettre du texte, au grain de sa signification, on s'amuse et

¹¹² *Ibid.*, p. 70-71.

épaise son attention au niveau de la forme, du dispositif offert, l'enchaînement des fragments, les possibilités visuelles et sonores, la dimension technique du médium¹¹³ (n.s.)

Et si dans l'œuvre de Brandenbourger, seul le dispositif hypertextuel est vraiment intéressant et original, celui-ci est amusant à explorer sur support informatique et devient beaucoup plus fastidieux sur support papier. Pourquoi le lecteur perd-il, dans la remédiatisation, le plaisir du texte ? Pour Roland Barthes, un texte de plaisir est « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture. »¹¹⁴ Or, *La malédiction du parasol* semble rompre avec la culture associée au livre, l'œuvre bouleverse la lecture confortablement linéaire du texte imprimé en multipliant par la remédiatisation de l'hyperlien ces sortes de « faux-raccord ». Voilà qui pourrait expliquer le non-plaisir (sinon déplaisir) que procure le livre. Alors que dans *Apparitions inquiétantes*, il ne se produit pas de rupture, la délinéarisation provoquée par l'hyperlien est attendue par le lecteur habitué à la navigation sur le Web et à la dimension ludique de l'hypermédia. C'est ainsi que Brandenbourger produit un hypertexte de plaisir quand la remédiatisation en livre n'y parvient pas. Il existe une seconde catégorie de texte pour Barthes : le texte de jouissance qui, quant à lui, rompt avec les aspects confortables de la lecture :

Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs, et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.¹¹⁵

Mais, *La malédiction du parasol* n'apparaît pas non plus comme un texte de jouissance. Des œuvres imprimées comme le *Don Quichotte* de Cervantès, *Tristram Shandy* de Sterne, *Ulysses* ou *Finnegan's Wake* de Joyce, *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* de Borges, *Glas* de Derrida, proposent des textes non-linéaires, qui rompent effectivement avec les attentes du lecteur et peuvent être aisément qualifiés de textes de jouissance. Le texte imprimé de Brandenbourger, déconforte aussi, sûrement jusqu'à l'ennui, mais ses aspects stéréotypés n'en font pas un texte suffisamment puissant pour faire vaciller les assises du lecteur et que l'on puisse ainsi le qualifier de texte de jouissance. *La malédiction du parasol* ne fait que reproduire des schémas maintes fois explorés, on l'a vu : celui de l'intrigue policière, des histoires d'amour et du roman à suspense. La dimension ludique de *Apparitions inquiétantes* ne semble pas survivre à la remédiatisation. Comme le

¹¹³ Gervais, Bertrand et Xanthos, Nicolas. « L'hypertexte : une lecture sans fin », (1999) 2003. <http://www.arts.uottawa.ca/astrolabe/articles/art0036.htm>. Consulté le 4 juillet 2012.

¹¹⁴ Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris : Ed. du Seuil, 2000, p. 25.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 25-26.

remarque Marie-Laure Ryan dans *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* :

The text as game treats form as an exoskeleton: rather than subordinating form to content, it treats content as the filler of the form. As we have seen, games are constituted by arbitrary rules, and literary texts imitate games by subjecting themselves to pragmatically unnecessary formal constraints.¹¹⁶

La structure hypertextuelle qui est ludique dans la version numérique de l'œuvre de Brandenbourger devient, en effet, une contrainte formelle fastidieuse. Les œuvres hypertextuelles et leurs adaptations courent donc ainsi toujours le risque d'une certaine vacuité au niveau du contenu, tant elles procèdent d'une attention trop marquée à leur structure. Un fait que note Archibald dans *Le texte et la technique* :

Dès lors que le principe structurant, l'altérité technique ou, dirait-on aujourd'hui, l'interface prennent une place prépondérante, il y a toujours un risque que le contenu textuel véhiculé par le dispositif en soit réduit à n'être qu'une plate littéralisation de son contenant.¹¹⁷

Il semblerait que *La malédiction du parasol* et *Apparitions inquiétantes* tombent dans cet écueil. Un fait que l'hypermédia compense par sa dimension ludique et les attentes différentes du lecteur vis-à-vis de ce média, mais que le livre ne parvient pas à surmonter.

À travers les expériences de Caroline Allard, de François Bon, d'Éric Chevillard, de Catherine Mavrikakis et d'Anne-Cécile Brandenbourger, nous aurons vu que le Web offre à la littérature de nouveaux horizons, même si, par la remédiation dont chacune des œuvres fait l'objet, la force d'inertie du livre reste encore prégnante. Ainsi, s'explique l'existence de tels objets hybrides : des livres hantés par un passé numérique qui possède résolument un impact sur leur statut et leur structure. Ceci se perçoit aussi bien au niveau de la mise en page, que du langage ou de la structure textuelle, on l'aura vu. Comme l'écrivent Bolter et Grusin dans *Remediation : Understanding New Media*: « No medium, it seems, can now function independently and establish its own separate and purified space of cultural meaning. »¹¹⁸ Le livre, par les remédiations anachroniques dont il est l'objet, propose une relation paradoxale au Web, entre tentative d'imitation (l'effet blogue ou l'effet hypertexte) et le reniement plus ou moins latent du Web, chez les écrivains particulièrement, pour qui l'attraction du livre est encore très forte. Cette posture

¹¹⁶ Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore (Md.) ; Londres : J. Hopkins University Press, 2001, p. 194.

¹¹⁷ Archibald, Samuel. *Le texte et la technique*. *Op. cit.*, p. 81.

¹¹⁸ Bolter, Jay David et Grusin, Richard. *Remediation : Understanding New Media*. *Op. cit.*, p. 55.

paradoxe, entre exhibition et dissimulation, est symptomatique d'une relation plus générale de notre culture face aux médias. Nous les multiplions et nous les remédions sans cesse, tout en cherchant à faire disparaître les traces de ces médiatisations. L'immédiateté est au centre de notre culture, comme en témoigne la prolifération des diffusions d'événements *live*, des émissions de télé-réalité, des webcams, etc. Grâce à l'immédiateté, qui fait disparaître la part de la médiatisation, le signifiant est perçu comme une fenêtre sur le réel.

In formal terms, the desire for immediacy is the desire to get beyond the medium to the objects of representation themselves. Different media may enact this desire in different ways. Although linear-perspective painting and film may keep the viewer distant from what he views, in virtual reality the viewer steps through Alberti's window and is placed among the objects of representation.¹¹⁹

Par cette immédiateté, l'utilisateur a le sentiment de vivre une expérience authentique. Mais la remédiation, parce qu'elle laisse forcément des traces, sape le désir d'immédiateté par la mise en valeur de l'hybridation médiatique qui lui incombe. Passer d'un média à un autre, c'est opérer des changements qui impliquent une prise de conscience du média par l'utilisateur. La remédiation implique donc aussi une hypermédiatisation: « Hypermediacy is a style of visual representation whose goal is to remind the viewer of the medium »¹²⁰. D'après Bolter et Grusin, c'est un style visuel qui privilégie la fragmentation, l'indétermination, l'hétérogénéité. L'hybridation pourrait être ajoutée à la liste, puisqu'elle met en avant le processus et le média. L'hypermédiatisation est au cœur des œuvres hybrides du corpus qui exposent l'acte de leur remédiation et imposent la prise en compte de leur matérialité.

Dans ce chapitre, les œuvres ont été étudiées à travers le travail d'adaptation dont elles ont été l'objet. Toutefois, celles-ci peuvent aussi être propices à un autre mode de lecture et de description. Il s'agirait alors, et l'exemple de *Tumulte* paraît tout à fait révélateur, de considérer les deux pendants médiatiques des œuvres comme complémentaires, devant être lus l'un avec l'autre, dans une relation d'échange et non plus seulement dans un rapport de succession, l'un étant créé avec l'autre. Faire une typologie des modes de relation implique d'isoler des phénomènes qui peuvent se superposer. *Tumulte* de François Bon peut ainsi être lu, à l'instar de ce que propose Alexandra Saemmer, comme un texte fonctionnant en réseau entre ses différents avatars médiatiques :

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 272.

Sur la première page du livre, l'auteur renvoie explicitement vers le site, et l'espace réservé à Tumulte sur *tierslivre.net* renvoie vers le livre. Et c'est ainsi qu'il faut lire et regarder aujourd'hui *Tumulte* : comme une œuvre dont les deux versions, numérique et papier, sont indissociables, l'une invitant à une lecture réflexive, l'autre à une exploration spatiale et visuelle : l'une étant terminée, l'autre se poursuivant très régulièrement sur Internet. Le livre ouvert à côté de l'ordinateur, l'écran jetant son reflet sur les pages du livre: une expérience de lecture inhabituelle, peut être inconfortable, d'une écriture désignant plus que jamais au-delà "une grande-nuit" qu'elle n'explore jamais, qu'elle indique seulement¹²¹

Cette interaction du livre avec l'écran, dans un rapport réciproque, correspond au second type d'hybridation entre l'hypermédia et le livre : la transmédiatisation.

¹²¹ Saemmer, Alexandra. « Tumulte en ligne. L'écriture numérique de François Bon : figures d'interface, figure de dispositif. » *François Bon, éclats de réalité*. Ed. Dominique Viart et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010, p. 267.

CHAPITRE V.

TRANSMÉDIATISATION : LE TEXTE LITTÉRAIRE AUGMENTÉ

Dans le cas de la remédiation du texte littéraire, le texte passe d'un média-source à un média-cible, dans une succession temporelle participant d'une logique médiologiquement anachronique. En ce qui concerne les œuvres éditées dont le site Web originel est encore en ligne¹, le lecteur peut prendre une autre posture d'analyse, qui se superpose alors à la première : celle d'une lecture où le texte est abordé sur les deux médias ensemble, de manière complémentaire, l'un faisant écho à l'autre.



Figure 41: Schéma de la transmédiation

La malédiction du parasol par exemple, pourrait aussi être lu ainsi, le livre posé près de l'écran d'ordinateur. Le dialogisme médiatique étudié dans ce chapitre pourra être qualifié d'externe puisque le nouveau média est une extension du livre (et vice versa) et que chacun conserve sa nature matérielle. La double médiation du texte littéraire permet d'instaurer une sémiose spécifique car transmédiatique, imposant à l'auteur de l'œuvre, comme au lecteur, des compétences dans plusieurs registres médiatiques. Le livre à côté de l'écran, qu'il soit de cinéma, d'ordinateur ou de télévision ne représente pas un mode de relation inédit dans l'Histoire. Le roman-cinéma, qui s'est développé en France à partir de la fin de la Première Guerre Mondiale, pourrait en être l'exemple. Ainsi, pour reprendre un des

¹ Notons que le site Web de Bon, *Tumulte* et le blogue de Mavrikakis ne sont plus en ligne actuellement. Chevillard, si son blogue est encore en ligne et actif, retire du Web les billets édités.

exemples convoqués par Étienne Garcin dans « L'industrie du ciné-roman »², *Les mystères de New York* de Louis Gasnier paraît simultanément sous forme de film à épisode et de feuilleton publié dans *Le matin* et rédigé par Pierre Decourcelle. Cette démarche avait pour objectif, entre autres, de familiariser le spectateur au jeune média qu'est le cinéma, grâce à un média qu'il maîtrise bien mieux : le livre. Indéniablement, le procédé détient aussi une dimension commerciale et s'est développé tout au long du XX^{ème} siècle jusqu'à l'élaboration de franchises dont l'univers *Star Wars*, construit par George Lucas, reste le paradigme. Actuellement, ces procédés, que nous qualifierons de transmédiatiques, sont au cœur de la plupart des projets marketing des grandes productions culturelles de masse. En 2011, J.K. Rowling étend l'univers de la célèbre série *Harry Potter* à un site Web. *Pottermore* (<http://www.pottermore.com/>) permet au jeune sorcier de poursuivre ses aventures et surtout de garder ses fans en alerte, voire d'étendre encore un peu plus son public. En plus d'informations et de textes inédits, la première version ebook y est mise en vente. La vidéo de présentation du projet sur Internet pourrait illustrer la recherche sur le livre augmenté, la mise en relation dialogique entre le papier et le numérique³. Ce monologue de J.K. Rowling est ponctué de séquences d'animation mettant en scène un livre à la surface duquel des personnages ou des objets faits de papier émergent. Le livre prend du relief, dans une simulation qui fait écho aux livres animés pour enfant, parfois aussi appelés livres à système (en anglais *pop-up books*).

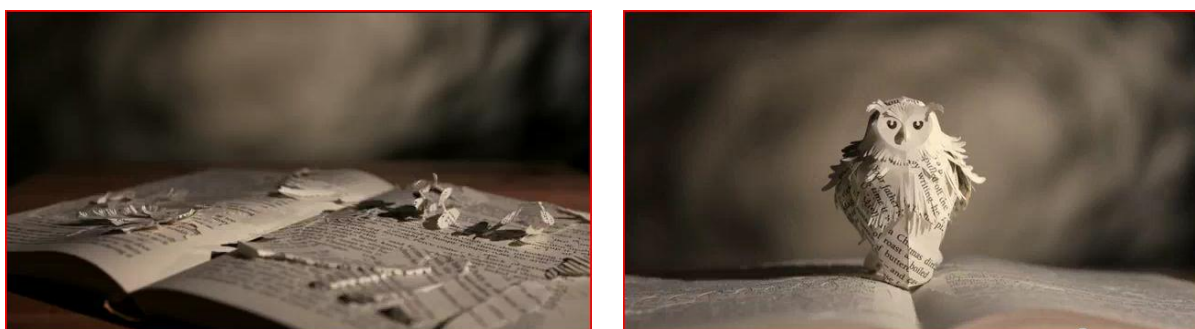


Figure 42: Captures d'écran de la vidéo de présentation de *Pottermore* par J.K. Rowling, http://www.youtube.com/watch?v=i5DOKOt7ZF4&feature=player_embedded#!, consulté le 10 novembre 2011.

² Garcin, Étienne. « L'industrie du ciné-roman ». *De l'écrit à l'écran: littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*. Ed. Jacques Migozzi. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 140.

³ Pour visionner la vidéo de présentation du projet de J. K. Rowling, voir la page –Pottermore–

Sept livres, huit films, dix jeux vidéo et désormais un site Internet, des comptes Twitter et Facebook, une chaîne sur Youtube, *Harry Potter* exemplifie parfaitement ce que peut être une œuvre transmédiatique.

Dans ce chapitre, nous interrogerons la notion de dispositif transmédiatique. Après avoir étudié la définition et les enjeux qui y sont liés, le procédé sera abordé d'un point de vue plus spécifiquement littéraire. Nous débiterons notre réflexion sur une étude de *Level 26 : Dark Origins* d'Anthony E. Zuiker et Duane Swierczynski, pour finalement nous diriger vers des œuvres moins commerciales et beaucoup plus riches poétiquement et qualitativement : *P.A.* de Renaud Camus et *Tokyo* d'Éric Sadin.

I. Les dispositifs transmédiatiques : le livre avec l'hypermédia

La thèse de Christy Dena *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*, soutenue à l'université de Sydney (Australie) en 2009 est à la base de notre étude théorisation des dispositifs transmédiatiques. Dena offre une clarification érudite, à la fois historique et sémantique du concept de *transmedia*, qui sera francisé en transmédiation plutôt qu'en *transmédialité*, afin de faire écho au terme de remédiation et de conserver l'attention sur les processus actifs de transformation grâce au suffixe *-isation*. L'approche médiatique de Christy Dena est le point de départ à partir duquel, en deuxième partie de chapitre, un angle beaucoup plus littéraire sera favorisé. En effet les objets analysés par cette dernière, s'ils possèdent une dimension artistique et esthétique plus ou moins poussée, sont, pour la plupart, des objets commerciaux, dans le sens où le dispositif transmédiatique est créé afin d'augmenter les ventes plus que par expérimentation artistique. Cependant, pour tout livre, il existe une dimension commerciale, il ne s'agit pas de le nier en faisant une distinction trop nette entre Littérature (avec majuscule) et littérature commerciale (*best seller* et « roman de gare »). C'est pourquoi *Level 26* sera analysé, tout comme des œuvres moins populaires : *P.A.* de Renaud Camus et *Tokyo* d'Éric Sadin.

A. La transmédiation : approche théorique

1. Définition d'un mode de relation médiatique

De manière très générale, toute œuvre ou produit de divertissement peuvent être considérés comme étant transmédiatiques à partir du moment où ils recourent à la combinaison de différents médias pour développer un propos ou un univers de fiction.

Chaque média (télévision, Internet, téléphone mobile, radio, livre, jeu vidéo, etc.) propose un contenu idoine mais relié à l'ensemble, ce qui permet de distinguer la transmédiatisation de la remédiatisation qui, elle, transfère un même contenu d'un média à un autre. Les différents éléments peuvent aussi être explorés et compris indépendamment les uns des autres, ils permettent autant de points d'entrée dans l'œuvre. Les dispositifs transmédiatiques sont aujourd'hui souvent assimilés à leur exploitation par les franchises commerciales. En soi, les franchises peuvent être ramenées à une mise en réseau des contenus, traités par différents agents, selon leurs champs de compétences, afin de créer une unité complexe. Dans les franchises, une œuvre transmédiatique procède d'un travail d'équipe, mais elle peut aussi être prise en charge par une seule personne aux compétences variées.

Christy Dena relève plusieurs théories qui ont participé à la construction de la définition de la transmédiatisation. La plus connue est celle du récit transmédiatique (*transmedia storytelling*) d'Henry Jenkins, exposée en 2006 dans *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, mais la transmédiatisation est aussi liée aux *distributed narratives* de Jill Walker (2004), aux *cross-sited narratives* de Marc Ruppel (2005), aux *pervasive games* de Markus Montola (2009), à *l'ubiquitous gaming* de Jane McGonigal (2006), aux *networked narrative environments* d'Andréa Zapp (2004), aux *superfictions* de Peter Hill (2001) et enfin aux *very distributed storytelling* de Glorianna Davenport (1998)⁴. Comme Christy Dena le remarque, *transmedia* est seulement le plus récent et le plus connu des termes pour décrire cet ensemble de pratiques. Le mot *transmedia*, et non le concept, a été inventé par le théoricien des médias Henry Jenkins en 2003, dans un article pour la *Technology Review*⁵. Il développe l'idée d'une narration transmédiatique, qu'il popularisera en 2006 dans son essai *Convergence Culture, Where*

⁴ L'étude des théories fondatrices de la notion de transmédiatisation a été réalisée par Christy Dena de manière très précise, cette thèse renvoie donc à ses analyses des ouvrages cités. Walker, Jill. "Distributed Narrative : Telling Stories Across Networks." *Internet Research Annual : Selected Papers from the Association of Internet Researchers Conferences*. Ed. Mia Consalvo et Kate O'Riordan. New York : Peter Lang, 2005 ; Ruppel, Marc. "Triggers and Traces : Cross-Sited Narratives and Medial Materialities." *The Society for Literature, Science, and the Arts Conference*. Chicago, 2005 ; Montola, Markus. "Games and Pervasive Games." *Pervasive Games : Theory and Design*. Ed. Markus Montola, Jaakko Stenros et Annika Waern. Burlington (Mass.) : Elsevier : M. Kaufmann, 2009; McGonigal, Jane. *This Might Be a Game : Ubiquitous Play and Performance at the Turn of the Twenty-First Century*. Thèse. Université de Californie, 2006 ; Zapp, Andrea. *Networked Narrative Environments as Imaginary Spaces of Being*. Manchester : Manchester Metropolitan University, MIRIAD ; Liverpool : FACT, 2004 ; Hill, Peter. *Superfictions : The Creation of Fictional Situations in International Contemporary Art Practice*. Thèse. RMIT University, 2001; Pritchard, David et Reeve, Jeff et Davenport, Glorianna ed. "Very Distributed Media Stories : Presence, Time, Imagination." *Euro-Par'98 Parallel Processing : 4th International Euro-Par Conference, Southampton, UK, September 1998 : proceedings*. New York : Springer, 1998.

⁵ Jenkins, Henry. "Transmedia Storytelling". *Op. cit.*

*Old and New Media Collide*⁶. Il y aborde la triple convergence des usages, des technologies et des contenus. Selon Jenkins,

A transmedia story unfolds across multiple media platforms with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best—so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction.⁷

La transmédiation consiste à porter un univers fictionnel sur différents supports qui apportent, à travers leurs spécificités d'usage et leurs capacités technologiques, un regard nouveau et complémentaire sur l'univers et l'histoire originels. Pour Jenkins, la transmédiation procède d'une logique d'expansion et non d'adaptation⁸. Différents médias convergent, tout en préservant leur spécificité. Il ne s'agit pas non plus de reproduire un même récit sur différents supports, mais plutôt que chaque support participe, avec un contenu original, à l'élaboration d'une histoire qui le dépasse et qui peut prendre sens sans que le lecteur ait nécessairement connaissance de tous les médias en jeu : « Each franchise entry needs to be self-contained enough to enable autonomous consumption. That is, you don't need to have seen the film to enjoy the game and vice-versa. »⁹ Un projet transmédiatique, selon Jenkins, se caractérise par la combinaison de deux facteurs :: une intertextualité radicale (*radical intertextuality*), soit l'imbrication complexe des textes à travers leurs échanges informationnels au sujet du récit, et la multimodalité, c'est-à-dire le mélange de différents médias, compte tenu de ce que chacun permet d'apporter de particulier à l'histoire narrée.

2. La transmédiation à l'aune de l'intermédialité de Dick Higgins, de l'hybridité de Mikhaïl Bakhtine et de la transtextualité de Gérard Genette

Dena précise, à la suite de Jenkins, le rôle spécifique de chaque média au sein du dispositif transmédiatique :

The media cannot be physically compressed into the one object. This phenomenon is different to related practices such as intermedia, which involve the combining of distinct art forms with the result of a material fusion. Transmedia practices are characterized by what

⁶ Jenkins, Henry. *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*. *Op. cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 95-96.

⁸ Une idée sur laquelle reviendra Christy Dena, qui inclut l'adaptation dans les procédés de transmédiation dans la mesure où elle peut être littérale, certes, mais aussi propice aux transformations. L'adaptation est aussi une interprétation, une lecture du texte adapté, elle n'en est pas seulement une reproduction. Pour Dena toute adaptation, à un degré plus ou moins fort, propose un ajout de sens à l'œuvre d'origine.

⁹ Jenkins, Henry. "Transmedia Storytelling." *Op. cit.*

could be called unmixed media. That is, while there are congruencies between the aesthetic urge to combine, the outcome is different¹⁰

Dans cette citation, elle distingue la transmédiatisation de l'intermédialité telle qu'elle a pu être théorisée par Dick Higgins, ce qui oblige à un détour historico-sémantique afin de percevoir la spécificité de la transmédiatisation par rapport à des théories qui peuvent lui sembler proche : l'intermédialité de Dick Higgins, mais aussi l'hybride de Mikhaïl Bakhtine et la transtextualité de Gérard Genette.

a. Dick Higgins

Higgins introduit le terme *Intermedia* dans son célèbre article de 1966 où il déplore certaines formes du Pop-Art de l'époque au profit des seules œuvres intéressantes selon lui : celles qui se situent à la croisée de différents médias et sont le fruit d'un travail d'hybridation.

Much of the best work being produced today seems to fall between media. This is no accident. The concept of the separation between media arose in the Renaissance. The idea that a painting is made of paint on canvas or that a sculpture should not be painted seems characteristic of the kind of social thought--categorizing and dividing society into nobility with its various subdivisions, untitled gentry, artisans, serfs and landless workers--which we call the feudal conception of the Great Chain of Being.¹¹

L'intermédialité, telle que la conçoit Higgins dans les années 60, a une signification résolument politique puisqu'elle se place en opposition à la société de classe. En forgeant le terme *Intermedia*, il crée à la fois un terme critique et une étiquette pour tout un pan de la création artistique de son époque :

I would like to suggest that the use of intermedia is more or less universal throughout the fine arts, since continuity rather than categorization is the hallmark of our new mentality. There are parallels to the happening in music, for example in the work of such composers as Philip Corner and John Cage, who explore the intermedia between music and philosophy, or Joe Jones, whose self-playing musical instruments fall into the intermedium between music and sculpture. The constructed poems of Emmett Williams and Robert Filliou certainly constitute an intermedium between poetry and sculpture.¹²

Sculpture, poésie, philosophie, musique, Higgins parle plus des arts que des médias au sens qui leur est donné dans cette thèse. *L'intermedia* serait plus proche de l'interdisciplinarité que de l'intersection des pratiques médiatiques. Ce qui n'empêche pas le terme d'Higgins de résonner au sujet des médias. Il fait une distinction entre *mixed media* et *intermedia*

¹⁰ Dena, Christy. *Transmedia Practice : Theorising the Practice of Expressing a Fictional World Across Distinct Media and Environments*. Thèse. Université de Sydney, 2009, p. 89. En ligne : http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/biblio/biblio_pdf/Christy_DeanTransm.pdf. Consulté le 8 septembre 2012.

¹¹ Higgins, Dick. "Intermedia." *Leonardo* 34.1, 2001. En ligne : http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html, consulté le 4 Mai 2012.

¹² *Ibid.*

selon leur degré d'intégration ou d'hybridation. L'opéra est un exemple de médiatisation mixte puisqu'il mêle, de la musique, de la danse, une mise en scène, un livret qui, selon Higgins, sont séparés dans la mesure où le spectateur ne peut que distinguer les différents médias/arts les uns des autres. Les pratiques intermédiatiques, quant à elles, impliquent une fusion des éléments médiatiques au point que ceux-ci ne puissent plus être séparés. Dans le cas de projets transmédiatiques, tels que Dena les définit, les médias en jeu peuvent toujours être distingués. C'est en cela qu'ils diffèrent de l'intermédiabilité telle qu'elle a été conceptualisée par Higgins. Les œuvres étudiées dans ce chapitre démontreront que si les médias en jeu se distinguent facilement les uns des autres, leurs interactions ne sont pas sans conséquence sur leur nature. Ainsi, la présence parallèle du livre aura un impact sur le site Web et vice versa.

b. Mikhaïl Bakhtine

Le travail d'hybridation dont procède la transmédiatisation ne peut pas laisser intacts les médias qui y sont travaillés. Ce qui conduit à la manière dont Mikhaïl Bakhtine aborde la notion d'hybridité, un concept-clé de sa théorie du langage romanesque. Bakhtine propose une vision hétérologique du langage. Pour lui, le langage n'est en aucun cas un système homogène et unique, mais, au contraire, le lieu de la coexistence d'une multitude de dialectes sociaux et professionnels, de styles de rhétoriques politiques, religieuses ou philosophiques. Il est un lieu de convergence. Ainsi, les autorités politiques et culturelles cherchent à imposer une langue unique et uniformisée. Cette volonté passe avant tout par des dictats littéraires qui impliquent que le langage poétique soit l'incarnation de cette pureté ou de cette unicité en opposition au langage parlé. C'est à une homogénéité médiatique proche de celle exprimée par Bakhtine que la transmédiatisation s'oppose. Le roman se place, selon lui, en opposition à cette volonté poétique en ce montrant polyphonique, c'est-à-dire en exploitant l'hétérologie qui caractérise toute société. Les projets transmédiatiques procèdent de la même hétérologie. À l'instar du roman, ils apparaissent comme des lieux privilégiés du dialogue des dialectes/des médias, au profit de la création artistique. Les compositions transmédiatiques sont sous bien des aspects, des énoncés hybrides tels que les définit Bakhtine :

Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent en

réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues » deux perspectives sémantiques et sociologiques.¹³

L'énoncé hybride est le lieu où les discours différents s'articulent au profit de l'émergence du polylinguisme et d'une sémiologie multiple :

Le polylinguisme introduit dans le roman, c'est le *discours d'autrui dans le langage d'autrui*, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être *bivocal*. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle –directe– du personnage qui parle, et celle - réfractée - de l'auteur. Pareil discours contient deux voix, deux sens, deux expressions. En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre, comme si elles conversaient ensemble. Le discours bivocal est toujours un dialogue intérieur. Tels sont les discours humoristique, ironique, parodique, le discours réfractant du narrateur, des personnages, enfin le discours des genres intercalaires: tout cela, ce sont des discours bivocaux, intérieurement dialogués. En eux tous se trouve en germe un dialogue potentiel, non déployé, concentré sur lui-même, un dialogue de deux voix, deux conceptions du monde, deux langages.¹⁴

L'énoncé hybride implique la collision de systèmes différents de signification (langage mais aussi média) comme de valeurs, au profit de la création d'une vision nouvelle née de cette hybridation. L'hybridation linguistique adaptée aux médias, permet de formuler des relations faites de diversité et de mélange, qui s'expriment au profit d'un renouveau créatif. L'hybride bakhtinien et sa dialogique ne se confondent pas complètement avec la transmédiatisation, mais le frottement de ces deux théories permet de comprendre le potentiel d'hybridation que détient la transmédiatisation, ou le dialogue des médias, et que Christy Dena ne souligne pas en ces termes.

c. Gérard Genette

Il est difficile d'aborder la problématique des relations entre les textes sans reconnaître une dette à Gérard Genette. Celui qui, à la suite de Barthes et Kristeva, resserre la définition de l'intertextualité pour en faire, avec l'architextualité, la paratextualité, la métatextualité et l'hypertextualité, une sous-catégorie de cette notion englobante qu'est la transtextualité. Le changement de terminologie était pour Genette une manière de rendre le terme plus opératoire qu'idéologique. La transtextualité est à l'encontre du texte « tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes »¹⁵, nous l'avons déjà dit. La notion de transmédiatisation se rapprocherait alors plutôt de celle d'hypertextualité que nous avons déjà abordée dans le chapitre III et dont nous reprenons la définition :

¹³ Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris : NRF Gallimard, 1978, p. 125-126.

¹⁴ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁵ Genette, Gérard. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. *Op. cit.*, p. 7.

J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte), à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.¹⁶

Hormis la notion d'antériorité, qui n'est pas une condition *sine qua non* de la transmédiation, puisque les contenus des différents médias peuvent y être créés en synchronie, la relation de reprise d'un même univers fictionnel dans différents textes qui viennent se greffer les uns aux autres demeure pertinente.

La transmédiation interroge aussi la notion de paratextualité, puisque dans ces œuvres distribuées sur plusieurs médias il n'y a plus d'épitexte :

Est épitexte tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'épitexte est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre.¹⁷

Genette ne croyait sans doute pas si bien dire, en parlant de virtualité de l'épitexte. Avec les œuvres transmédiatiques, les livres augmentés, il n'y a plus de hors-texte, métaphoriquement même plus de hors-livre. Tous les médias convergent vers la construction d'une œuvre complexe.

3. La Convergence des médias (Jenkins)

La *convergence* est un paradigme mis en place par Jenkins qui permet de penser le champ médiatique contemporain, dans les bouleversements qu'il impose. L'idée de convergence s'oppose ainsi à l'idée de révolution médiatique et sa logique corollaire de substitution des médias anciens par les médias plus récents. Les dispositifs transmédiatiques sont alors autant de preuves des facultés de cohabitation des médias, mais aussi de leurs capacités à être complémentaires tout en gardant, voire même manifestant, leur spécificité. Pour illustrer son propos, Jenkins prend l'exemple de la franchise *The Matrix*. Il s'agit de proposer une expérience de divertissement enrichie, qui favorise la participation et l'engagement des consommateurs en intégrant différents textes afin de créer une histoire si large qu'elle ne puisse être contenue dans un seul média.

[Les frères Wachovski] didn't simply license or subcontract and hope for the best (...) [instead they] personally wrote and directed content for the game, drafted scenarios for some of the animated shorts, and co-wrote a few of the comics"¹⁸.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷ Genette, Gérard. *Seuils. Op. cit.*, p. 346.

¹⁸ Jenkins, Henry. *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide. Op. cit.*, p. 111.

La transmédiation n'est pas seulement une technique commerciale, elle peut aussi être affaire d'auteur et, par là même, procéder d'une recherche esthétique. Si Dena est en accord avec Jenkins sur ce point, elle oppose de manière beaucoup moins catégorique les démarches commerciales et esthétiques qui, pour elle, ne doivent pas être considérées comme des pôles opposés. Dans la production contemporaine, il n'est, en effet, pas toujours si facile de les distinguer. La vision des pratiques transmédiatiques proposée par Dena est beaucoup plus souple que celle élaborée par Jenkins, qui réduit le *transmédia* à une relation d'expansion. Elle préfère élargir le concept, ajoutant à la pratique d'expansion qui implique qu'un projet fasse l'objet de multiples compositions (un film, un jeu vidéo et un livre par exemple), la possibilité de considérer comme transmédiatique une création unique qui réunit en son sein plusieurs médias. Par exemple, un jeu vidéo que l'on peut pratiquer grâce à des téléphones portables, dans le cadre d'un événement en direct et sur Internet¹⁹. Elle décrit ces deux pratiques transmédiatiques comme *intercompositionnelle* et *intracompositionnelle*.

The types are described through the notion of *intracompositional* and *intercompositional* phenomena. That is, some works are transmedia works themselves, while others can be transmedia because of the relations between works.²⁰

Les exemples d'*Harry Potter* ou *The Matrix*, cités plus haut, pourraient illustrer ce qu'est un projet transmédiatique intercompositionnel. La plupart des franchises commerciales appartiennent à cette catégorie. *Level 26 : Dark Origins*, quant à lui ne dépend pas de cette catégorie mais constitue plutôt une œuvre intracompositionnelle.

B. Marketing, fanfiction et transmédiation : *Level 26*

1. Le Digi-novel

Level 26 : Dark Origins est le premier tome d'une trilogie coécrite sous forme de *Digi-novel* par Anthony E. Zuiker, réalisateur de la série américaine *Crime Scene Investigation* (CSI ou, en France, *Les experts*), et le romancier et scénariste Duane Swierczynski. Le roman est sorti le 8 septembre 2009 aux États-Unis. Zuiker a établi un plan de soixante pages que Swierczynski a rédigé. Le roman s'accompagne des illustrations en noir et blanc de Marc Ecko. Réalisées dans un style proche de celui de la bande-dessinée, elles donnent indéniablement le ton du roman : entre cynisme et violence.

¹⁹ Dena, Christy. *Transmedia Practice : Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Environments*. *Op. cit.*, p. 97.

²⁰ *Ibid.*, p. 97.

Level 26 (www.level26.com) est augmenté d'un site Internet créé par le concepteur du site de lonelygirl15²¹. On y retrouve une foire aux questions, un forum, les actualités liées au roman, une revue de presse, mais surtout, le point d'accès aux vidéos qui font parties intégrantes du roman.

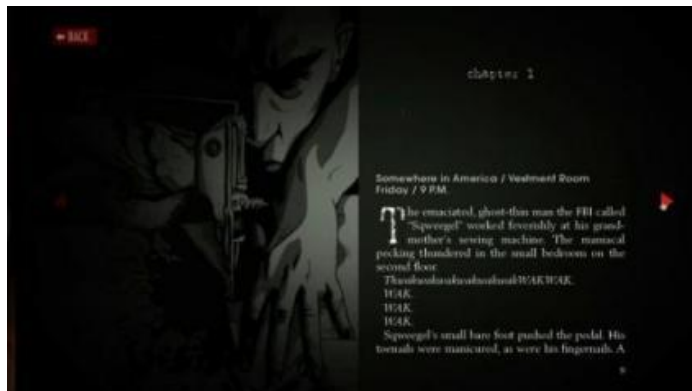


Figure 43: Capture d'écran, illustration de Marc Ecko, www.level26.com, consulté le 26 novembre 2009.

En effet, toutes les vingt pages du livre, le lecteur se voit proposer un code qui lui permet, via le site Internet, d'accéder à des *cyber bridges* : des vidéos d'environ trois minutes qui viennent à la fois illustrer et compléter l'expérience de lecture. Pour voir ces vidéos, le lecteur doit s'être préalablement créé un compte. Chaque utilisateur possède un profil et un avatar, il a la possibilité de se créer un réseau d'amis, de publier des photos et des vidéos, et il se voit attribuer un compte de messagerie. Le site Web propose aussi des blogues, des concours et des défis pour les lecteurs de *Level 26*. Le roman est présent sur Twitter et il est disponible en version pour Ipad Touch, Iphone, ainsi que pour le Kindle d'Amazon. Dans l'univers de l'édition numérique, *Level 26* ratisse donc très large²². Le mandat de Zuiker se veut ambitieux et sans ambages :

Level 26 takes the best features of books, film and interactive digital technologies and roll them all into a raw, dark, and intense storytelling experience we're calling the world's first « digi-novel »²³.

Level 26 propose ainsi la sombre et classique histoire d'un tueur en série hors normes, poursuivi par des agents spéciaux du FBI. Les criminels seraient catégorisés en vingt-cinq niveaux :

²¹ lonelygirl15 est le blogue vidéo d'une adolescente. Il a suscité un véritable engouement sur YouTube de 2006 à 2008 et s'est avéré être complètement fictif. www.lg15.com, consulté le 25 juillet 2012. Voir la section –lonelygirl15–

²² La vidéo de présentation de *Level 26* résume très bien ce qu'est une œuvre transmédiatique. Pour la voir, se rendre sur la page –Level 26–.

²³ Zuiker, Anthony E. www.level26.com, consulté le 26 novembre 2009. Depuis 2009, le site a été modifié avec l'apparition du second tome, *Level 26 : Dark prophecy* (2010), puis du troisième, *Level 26 : Dark Revelations* (2012)

It is well-known among law enforcement personnel that murderers can be categorized as belonging to one of twenty-five levels of evil, from the naive opportunists starting out at level 1 to the organized, premeditated torture-murderers who inhabit level 25.

What almost no one knows –except for the elite unnamed investigations group assigned to hunt down the world’s most dangerous killers, a group of men and women accounted for in no official ledger- is that a new category of killer is in the process of being defined. Only one man belongs to this group.

His targets : Anyone.

His methods : Unlimited.

His alias : Sqweegel.

His classification : Level 26.²⁴

Les policiers sont sur le point de découvrir un nouveau niveau d’horreur, incarné en la personne de Sqweegel, décrit de manière imagée comme un « full body latex condom », contorsionniste grotesque et reptilien, sadique et imbu d’une idéologie de pureté douteuse. Le personnage principal, tout aussi sombre que cette histoire, est subtilement nommé Steve Dark. Il doit s’engager dans une chasse à l’homme, qui prend pour lui un tour très personnel puisque Sqweegel, qui a autrefois décimé sa famille adoptive, s’apprête à s’attaquer à sa femme, enceinte, Sibby. Si le scénario est on ne peut plus stéréotypé et s’enlise le plus souvent dans une surenchère nauséabonde de sexe et de violence (souvent très gratuite), le suspens fonctionne malgré tout. L’univers de la série télévisée *CSI* est présent à travers une écriture qui se fait souvent cinématographique, notamment grâce à des procédés de focalisation qui ressemblent à des champs/contre-champs :

They didn’t wear black suits –this wasn’t a 1950s noir movie, after all –but their Southern California business attire and *hey, we’re just having a bite before the big meeting* attitude didn’t fool Dark. He could see the bulges, concealing both firearms and blades. They were operatives of some kind.

Nellis listened to the rough voice in his ear.

“Well ? ” Wycoff asked. “Is Dark in or out ?”²⁵

Avec le saut de paragraphe, c’est la focalisation qui change, du champ au contre-champ, du point de vue de Dark à celui des agents qui l’espionnent. Mais, la série télévisée *CSI* est surtout présente de manière directe grâce aux vidéos qui se passent dans un laboratoire d’analyse. Si leur intégration apparaît cousue de fil blanc, elles ont l’avantage commercial d’attirer les nombreux fans de la série de CBS vers la lecture de ce roman.

²⁴ Zuiker, Anthony E. et Swierczynski, Duane. *Level 26 : Dark Origins*. Londres : Penguin Book, 2010, p. 1.

²⁵ *Ibid.*, p. 63.

2. Les cyber bridges

Passé le côté thriller bon marché, l'expérience proposée par *Level 26* est un excellent exemple de projet transmédiatique, de livre augmenté, dont le caractère hybride s'exprime au niveau de son statut médiatique. Le redondant « digital cyber bridge », surenchère technologique du nom, est un procédé de liaison entre les médias tout à fait intéressant. Ces « ponts vidéo » profitent de la rupture que constitue un changement de chapitre pour offrir une alternative médiatique au lecteur, tout en limitant ainsi l'interruption de l'immersion fictionnelle. Ces petites vidéos, dans lesquelles on reconnaît le style de *CSI*, sont insérées diégétiquement de différentes manières. Par exemple, la première vidéo est présentée comme un film tourné par Sqweegel et envoyé aux autorités²⁶.

Sqweegel reversed the film and started again. (...) A reminder of who he was, and what he could do in the name of the Lord.

The film countdown flickered across the screen: 10, 9, 8...

To watch the 8mm film, log into Level26.com and enter the code: snuff

[Début du chapitre 4]

Quantico Marine Corps Base/Special Circumstances Division/ War Room

Monday 7:30 A.M. Est

The eight-millimeter film flapped around the reel a few times before rolling out to leave a blank white screen. Nobody said a word, even after a few moments. Dead silence filled the room²⁷.

La vidéo est non seulement un pont médiatique entre le livre et le site Web, mais elle est aussi le pont entre les chapitres et entre deux scènes à la focalisation différente. Elle est proposée au lecteur dans le cadre de sa production par Sqweegel, après quoi ce-dernier partage sa réception avec les policiers. La vidéo, qui dure trois minutes et cinq secondes, débute par le même décompte que celui narré dans le roman et s'ouvre sur une pièce à la lumière rouge sang. Elle semble avoir été filmée caméra à l'épaule, puisque l'image est un peu instable. Une porte étiquetée « killing room » apparaît, c'est visiblement l'antre de Sqweegel qui se découvre aux yeux du spectateur. Accumulation de gros plans rapides sur des chaînes et des crochets, ampoules qui clignotent, sons étranges, notes de musique oppressantes et halètements continus créent une ambiance des plus sinistres. Jusqu'à ce qu'une femme attachée et terrifiée apparaisse à l'écran, suivie du tueur contorsionniste, tout droit sorti d'une boîte en plastique transparent. La dernière minute sera consacrée à la

²⁶ Pour voir une navigation filmée de ce cyber bridge se rendre sur la page –Cyber bridge–

²⁷ Zuiker, Anthony E. et Swierczynski, Duane. *Level 26 : Dark Origins*. Op. cit., p. 24-26.

torture de sa victime. La vidéo se conclut sur les seuls mots prononcés d'une voix rauque par Sqweegel, un rasoir à la main : « Do you want me inside you ? ». Cri. Fondu au noir. Le lecteur participe à l'expérience des personnages et est placé d'emblée, par la surprise dont procède la vidéo et l'horreur qu'elle provoque, du côté des policiers (c'est-à-dire des gentils). Avec le visionnement de cette vidéo, le lecteur obtient un point commun avec les protagonistes de la fiction et l'immersion fictionnelle s'en trouve renforcée. Ce que la transmédiatisation apporte à *Level 26*, c'est bien entendu la dimension dynamique et visuelle. Le lecteur voit ce que voient les personnages, il partage le dégoût des policiers. Zuiker, dans ses vidéos, met tout en place pour créer ce sentiment d'horreur et le suspense qui lui est lié. Comme l'enquêteur, le lecteur devient actif, à *minima* en se connectant sur Internet et en entrant les mots de passe, à *maxima* en participant aux activités de recherches autour de la communauté de fans du site Web. Ainsi, avec cette vidéo, l'enquête commence pour la police comme pour le lecteur qui, grâce aux différents cyber bridges, aura accès à tous les messages et indices laissés par le meurtrier.

Le mot de passe que le lecteur doit taper sur le site Internet pour accéder à la première vidéo est SNUFF. Les *Snuff movies* (ou *Snuff films*) sont des films courts souvent mal filmés qui mettent en scène un meurtre réel, très fréquemment précédé de pornographie. S'il ne s'agit pas d'un véritable *snuff*, puisque *Level 26* propose des vidéos de fiction, l'esthétique du genre est toutefois bien présente. La caméra se fait parfois tremblante et subjective, particulièrement quand il s'agit de la mise en scène des meurtres perpétrés par l'inénarrable Sqweegel. Deux composantes sont essentielles dans le *Snuff movie*: la mort et l'image. Avec *Level 26* tout est dans la monstration de l'horreur et dans le réalisme de ces images : telle est l'esthétique filmique recherchée par Zuiker. Le côté voyeuriste est notamment accentué par des scènes filmées en noir et blanc, dans un style proche de la caméra de vidéo de surveillance. Elles montrent de manière incessante filles à demi-nues et actes de violence filmés en gros plan. Le quatrième cyber bridge, déclenché par le mot de passe CENSURE reprend aussi ce type d'image en mettant en scène le meurtre d'une énième jeune femme dénudée, cette fois devant les yeux de son bébé. Zuiker essaye inlassablement de faire dans le *trash* et semble le plus souvent sombrer dans le cliché. Mais, en ce qui concerne ce dernier cyber bridge c'est la mise en abyme de l'écran et du regard qui est signifiante. Dark a reçu une clé USB contenant une vidéo de Sqweegel, il hésite à la regarder. La vidéo, que le lecteur télécharge du site Web, montre les tergiversations de Dark, jusqu'à ce qu'il insère la clé dans son ordinateur et ouvre le fichier. La focalisation change alors et le lecteur, découvre en même temps que le

personnage, les abominables images. Le lecteur voit sur son écran d'ordinateur une vidéo de Dark qui regarde, sur son propre ordinateur, la vidéo de Sqweegel. Dans cette mise en abyme, le niveau du livre peut être ajouté, puisque le lecteur lit que Dark va éventuellement regarder la vidéo qu'il pourra lui aussi voir grâce au cyber bridge. Le texte met donc en scène dans l'univers fictionnel, la lecture des vidéos, en même temps qu'il les amorce dans l'univers du lecteur en donnant les mots de passe. C'est dans cette intrusion de la fiction dans la lecture que réside tout l'intérêt du dispositif de Zuiker. La fiction dépasse le texte et les couvertures qui sont celles du livre, pour s'étendre au site Web mais aussi s'introduire dans les actes du lecteur.

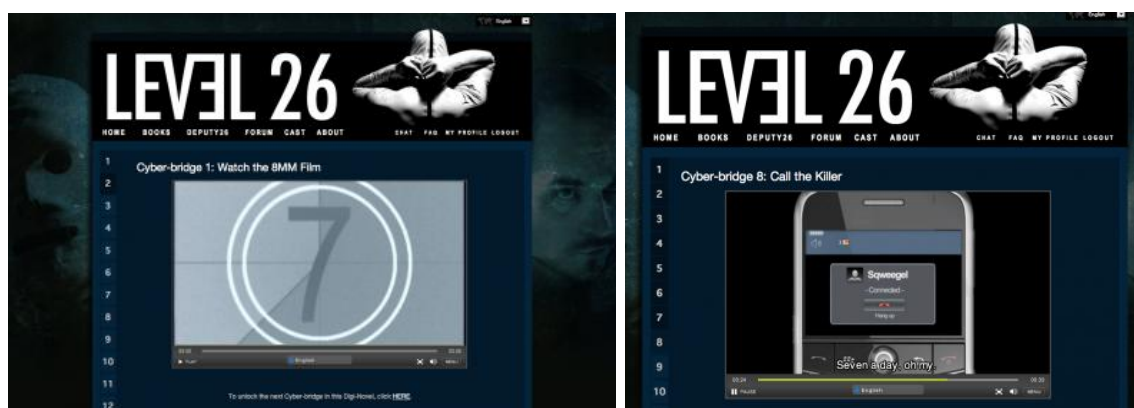


Figure 44: Captures d'écran de cyber bridges, www.level26.com, consulté le 26 novembre 2009.

Les cyber bridges ne proposent pas seulement des vidéos, ils permettent aussi d'écouter un message téléphonique émis par le tueur ou de découvrir un message texte, un courriel ou un lien vers un journal en ligne, dans un pêle-mêle de mises en scène des différents moyens de communication contemporains. Si les contextes d'insertion des vidéos sont originaux, par la recherche d'une certaine diversité, ils possèdent néanmoins un aspect pour le moins racoleur. Le lecteur, qui regarde les vidéos sur le site de *Level 26*, obtient une certaine avance par rapport à la compréhension de l'intrigue. Cependant, le visionnage n'est pas obligatoire puisque toutes les lacunes, que l'absence de recours au site Web pourrait engendrer, sont rapidement comblées dans le roman par des descriptions de ces vidéos. Par exemple, le contenu de la vidéo numéro 4, proposée page 76 avec le mot de passe CENSORED, est donné dans ses grandes lignes quelques pages plus loin (p. 88) :

He couldn't get those images out of his skull. The splats of blood on those pale white legs. The razored fabric of her nightgown. The crying in the corner of the room...²⁸

²⁸ *Ibid.*, p. 88.

Le lecteur n'ayant pas accès au Web est informé de ce qui se passe dans la vidéo et l'aspect redondant est limité de manière à ne pas lasser le lecteur internaute. Dans certains cas, les vidéos sont suffisamment anecdotiques pour que les événements narrés ne soient pas indispensables à la compréhension de l'œuvre. C'est le cas du cyber bridge 2, déclenché par le mot de passe RIGGINS. On y voit l'inspecteur Riggins se faire arrêter, menotter et menacer de mort par des hommes cagoulés, mais aussi par son supérieur hiérarchique. Au moment où une substance létale lui est injectée, le personnage se réveille dans une chambre de motel au côté d'une jeune femme (quasiment nue). Ce n'était qu'un rêve ! Les lecteurs qui n'auront pas partagé ce cauchemar n'auront rien manqué en termes de narration. Le livre tient à son autonomie complète. Ce qui fait toutefois que, pour le lecteur qui joue le jeu du dispositif, à force de détours narratifs pour combler les cyber bridges, certains passages deviennent malgré tout répétitifs. Une redondance que l'on ne peut que regretter et qui constitue une ultime négation de ce qui fait l'originalité de l'« expérience » *Level 26*. Il n'y a que la dernière vidéo qui privilégie véritablement le lecteur transmédiatique et crée le suspense au regard du second tome de la série.

3. Un roman 2.0 : la communauté *Level 26*

Le roman a été l'objet de la formation d'une véritable communauté de fans à travers le site Internet. Zuiker y a régulièrement lancé des défis à son lectorat afin qu'il fasse de la publicité à son œuvre, mais aussi qu'il contribue aux recherches à l'origine du deuxième opus de *Level 26* :

Recently, we met with EQAL and Team Level 26 to discuss how to take Level26.com to the next level. We collectively decided that we'd like Level 26 to be the "one stop" crime destination on the Internet. The Huffington Post of crime, if you will. Since I am the creator of the CSI franchise, the goal of this site is to bring Level 26 to a broader audience, champion the deputies, and open the site up to a more crime-centric audience. When a crime goes down in the world, I want people to say to themselves "Level 26 will have it covered A to Z."²⁹

Ces contributions ont été organisées sous la forme d'un concours qui s'est tenu sur une dizaine de semaines et a impliqué la formation d'équipes de lecteurs, à la tête desquelles se trouvait un représentant (*deputy*).

A "Level 26 Deputy" is an ambassador of the Level 26 Digi-Novel. He/she is a fan of Level 26: Dark Origins and a fan of Anthony E. Zuiker. They treat the site as if it were their own. They tweet (...) daily, post new info on their Facebook pages weekly, talk to their local bookstores, and spread word of mouth in social settings. (...) . They spend an hour on the weekend "Direct Messaging" members who have not uploaded a picture on their profile pages. They participate in every weekend "Community Contest". They defend the project

²⁹ Zuiker, Anthony E. http://www.level26.com/tlc_units/list/2/3, consulté le 17 novembre 2009.

when the haters show their faces. In short, they are on the site every day having fun and getting others involved. They are really part of something because they love it.³⁰

La récompense de cette implication sacerdotale à *Level 26* (voire à Zuiker) était un voyage en Californie afin d'assister au tournage des scènes du deuxième tome et de figurer dans une de ses vidéos. La culture de fan a donc été créée de toutes pièces et nourrie par le créateur du roman lui-même à travers le site, entraînant des participations à la fois comiques et troublantes, telle que celle de cette jeune femme qui exhorte le spectateur de sa vidéo, enregistrée sur YouTube, à adhérer à son équipe et à diffuser les aventures de Sqweegel : « Breath it, Eat it. Sleep with it. Be level 26, Yeah ! (...) we gonna promote the shit out of it ! »³¹ L'enrôlement à but commercial est flagrant et quelque peu dérangeant. Zuiker cherche avant tout, et de son propre aveu, à toucher ce qu'il appelle « la Génération YouTube »³². Il offre son *Digi-Novel* comme un compromis : un livre pour la génération numérique qui bouderait la lecture. La vision de la culture de fan que propose Zuiker apparaît alors pour le moins ambivalente.

En 1979, Pierre Bourdieu dans *La distinction*, décrit le fan comme une caricature de public populaire ou petit-bourgeois « voué à une participation passionnée (...) mais passive et fictive qui n'est que la compensation illusoire de la dépossession. »³³ Un public complètement aliéné par la culture de masse et qui n'a aucune conscience de la manière dont il est manipulé. Et, dans cette femme qui crie sur Youtube sur le ton militaire qu'elle se consacrera jour et nuit à la promotion de *Level 26*, il fait peu de doute que nous ayons affaire à une de ces images d'aliénation. Avec le développement des *fans studies* anglo-saxonnes dans les années 90, et les textes, tous les quatre parus en 1992, de Henry Jenkins *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, de John Fiske « The Cultural Economy of Fandom »³⁴, de Lawrence Grossberg « Is there a Fan in the House? The Affective Sensibility of Fandom »³⁵, et de Camille Bacon-Smith *Enterprising Women: Television Fandom and the Creation of Popular Myth*³⁶ ; le fan semblait pourtant pouvoir

³⁰ *Ibid.*

³¹ http://www.youtube.com/watch?v=zR0aykQH2-s&feature=player_embedded, consulté le 17 novembre 2009.

³² « Level 26 : un polar d'un autre niveau ». *Libération*. 28 septembre 2009. En ligne : <http://www.liberation.fr/culture/0101593747-level-26-un-polar-d-un-autre-niveau>. Consulté le 17 novembre 2009.

³³ Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Ed. de Minuit, 1979, p. 450.

³⁴ Fiske, John. "The Cultural Economy of Fandom." *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*. Ed. Lisa A. Lewis. Londres ; New York : Routledge, 1992.

³⁵ Grossberg, Lawrence. "Is there a Fan in the House? The Affective Sensibility of Fandom". *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media. Op. cit.*

³⁶ Bacon-Smith, Camille. *Enterprising Women : Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1992.

échapper à la stigmatisation dont il faisait jusque là l'objet. La culture de fan est étudiée, par ces quatre théoriciens, de l'intérieur et leurs objets d'attention et leurs pratiques sont prises au sérieux. Lecteurs passifs et aliénés sous la plume de Bourdieu, ils deviennent actifs et critiques. Et, le lecteur de *Level 26* appartient aussi à l'ordre de ces fans diligents et passionnés. Un roman comme celui de Zuiker joue naturellement sur la culture de fan telle qu'elle a pu être théorisée et décrite par Henry Jenkins³⁷. Zuiker encourage la lecture à se faire elle-même créative par la production de ce que Jenkins appelle du « meta-text » : soit des textes, des vidéos ou des dessins réalisés par les fans sur les thèmes du roman, qui sont diffusés par les médias sociaux et entretiennent la popularité de l'œuvre.

The fan becomes the emblematic example of the reader's activity in making meaning and finding pleasure within commercial texts; the fan's activity is treated as different only in degree from those types of interpretive strategies adopted by all consumers of mass culture.³⁸

La mise en parallèle de deux modes de lecture, sur livre et sur écran, permet de créer une relation inédite, d'autant plus immersive et d'autant plus interactive avec le lectorat. Une nouvelle forme d'activité y est encouragée, en même temps qu'est permise une certaine réactivité de l'auteur à l'égard des attentes des lecteurs. *Level 26* joue sur deux visions de la culture de fan, celle de Bourdieu et celle de Jenkins, ce qui en fait une œuvre ambivalente et dérangement. En effet, elle est tout aussi aliénante et directive qu'elle est interactive et participative. Quand Zuiker parle de la « génération Youtube », qui préfère lire son thriller stéréotypé à la littérature classique, c'est lui qui semble condescendant à l'encontre d'un public qu'il souhaite pourtant être sien. C'est, il est vrai, bien peu accorder à cette « Génération Youtube » dont le label laisse songeur. Que désigne cette « Génération Youtube » ? S'il s'agit de la jeunesse qui utilise les médias sociaux, il semblerait, au vu des événements historiques contemporains, que cette-dernière soit capable de tirer bien plus de Youtube et de Facebook que de promouvoir les produits de l'industrie éditoriale. Dans *Level 26*, l'activité du lecteur est sapée par son instrumentalisation.

Avoir recours à l'interactivité et à l'hypermédiatisation pour attirer un lectorat est une démarche très compréhensible dans le contexte contemporain. D'un point de vue commercial, ceci n'a rien d'absurde et, du point de vue littéraire, la création de nouveaux

³⁷ Jenkins, Henry. *Textual Poachers : Television Fans & Participatory Culture*. New York ; Londres : Routledge, 1992.

³⁸ Jenkins, Henry. “‘Strangers No More, We Sing’ : Filking and the Social Construction of the Science Fiction Fan Community”. *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*. Op. cit., p. 219.

dispositifs hybrides comme le Digi-novel et ses cyber bridges possède un potentiel indéniable. Toutefois, au niveau du contenu, on peut se demander ce qu'est un dispositif intéressant s'il est mis au service de fictions médiocres ? Cette question, inévitable à l'heure actuelle, est soulevée dans bon nombre de romans se voulant originaux, nouveaux, expérimentaux dans leurs usages reliés à la technologie. L'hybridation médiatique des textes littéraires pose la double question de sa qualité médiatique (en tant que dispositif) et littéraire. L'un ne peut aller sans l'autre et c'est dans la réconciliation de ces deux pôles que se trouve le véritable enjeu de la création contemporaine. La transmédiatisation peut sans nul doute être mise au profit de textes d'une qualité littéraire bien supérieure, c'est le cas de *P.A.* de Renaud Camus (1997) ou encore de *Tokyo* d'Éric Sadin (2005). Encore une fois, il ne s'agit pas de séparer de manière trop catégorique, et donc stéréotypée, commerce et esthétique, ceux-ci ne fonctionnant pas de manière isolée l'un de l'autre, mais selon un réseau d'influence. Si *Level 26* est intracompositionnel, il est aussi le fruit d'un travail d'équipe chapeauté par Zuiker : Duane Swierczynski est l'auteur du livre, une équipe de techniciens gère le site et réalise les vidéos. Avec l'aide d'une équipe ou seul, l'auteur contemporain est désormais contraint à « mettre les mains dans le cambouis » du Web, selon l'expression de François Bon. Ce qu'auront largement expérimenté Renaud Camus et Éric Sadin.

II. *P.A.* de Renaud Camus : l'hypertextualité transmédiatique

Renaud Camus, avec *P.A.*, roman édité aux éditions P.O.L., et le site Internet *Vaisseaux brûlés*, crée depuis 1997 un *work in progress* tout à fait original par le dispositif textuel transmédiatique qui le caractérise. Camus débute par le support papier en rédigeant *P.A.*, pour ensuite mettre son texte en ligne et le compléter sur <http://pagesperso-orange.fr/renaud.camus/presentation/presentation.html>. Après quoi, il revient au papier et publie la première partie de *Vaisseaux brûlés*, sous le titre *Ne lisez pas ce livre*, en 2000, mais aussi *Killalusimeno* (*Vaisseaux brûlés 2* : <http://pagesperso-orange.fr/renaud.camus/vaisseaux/2-1.html>), en 2001, et *Est-ce que tu me souviens ?* (*Vaisseaux brûlés 2-2-37* - : <http://pagesperso-orange.fr/renaud.camus/vaisseaux/2-2-37-1.html>), en 2002, toujours chez P.O.L. Aujourd'hui encore des textes sont rajoutés fréquemment sur le site de *Vaisseaux brûlés*, mais celui-ci a déménagé à une nouvelle adresse : <http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/> et est devenu payant depuis juin 2012. L'œuvre de Camus a donc pris le schéma suivant : du papier il est passé à la mise en ligne, pour revenir au

support du livre, tout en continuant d'évoluer sur Internet. Les deux supports médiatiques sont inséparables, ils se répondent sans cesse grâce à un jeu de numérotation concordant. L'œuvre, parfois difficile à suivre, forme un véritable labyrinthe, symptomatique de la recherche autobiographique qui en est le thème principal. Le premier objectif avoué du roman est, pour son auteur, de trouver un amant : « *Ou plus exactement* : l'ambition de ce livre, c'est de me trouver un amant (P.A. : Petite Annonce) ... à moins que ce ne soit que son intention, cela, ou la mienne, et que la vérité ne soit son ambition ? »³⁹ L'œuvre vacille alors entre roman autobiographique et laboratoire de recherche formelle.

A. P.A. et la recherche de l'hypertexte

1. Dispositif de P.A. : délinéariser le texte imprimé

Le dispositif textuel mis en place dans P.A. permettra de voir à quel point l'œuvre de Camus possède déjà une dimension hypertextuelle, avant même d'être développé sur informatique. Dans un certain sens, P.A. semblait appeler le support numérique, si bien que ce dernier apparaît comme un complément logique à la recherche formelle exercée par Camus. C'est dans cet opus originel du projet *Vaisseaux brûlés* qu'il explore la possibilité de superposer différentes voix et voies dans le texte, simultanément qui trouvera un aboutissement dans le recours au site Web.

P.A. débute, comme son titre l'indique, par une annonce dont la petitesse n'est que nominale puisqu'elle engendre un texte de quatre-cent-quarante-cinq pages :

44. * Moustachu très poilu, yx bl., chev. crts, assez musclé, assez cultivé, affectueux, 176, 66, 49a (>932) ch. p'tit mec éveillé, gentil, évent. moust., ou poilu, ou musclé, ou les trois... [E mail renaud.camus@wanadoo.fr. Photographie appréciée]⁴⁰

Le texte est composé de neuf-cent-quatre-vingt-dix-neuf blocs de textes numérotés et répertoriés à la fin du livre (p. 415-445). Ceux-ci sont de longueur variable, pouvant aller d'un seul mot (« 216. 1996 », p. 83) à une quinzaine de pages. La fin de chaque bloc est signalée par un pied-de-mouche (¶). Certains blocs de texte appellent, grâce à une flèche et un numéro mis entre parenthèses, un autre bloc de texte vers lequel le lecteur est libre de se diriger : se forme alors une possibilité de bifurcation. Par exemple, en page 9, le bloc 2 propose de lire à sa suite le numéro « (→536) » qui se trouve cent-quatre-vingt-huit pages plus loin. Au sein d'une même page, les numéros de bloc ne se suivent pas forcément.

³⁹ Camus, Renaud. *P.A.* Paris : P.O.L., 1997, p. 65.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 19.

Ainsi, page 172-173, on trouve de haut en bas et de gauche à droite, successivement, les numéros 483, 430, 431, 437, 438, 439, 440, 432, 433.

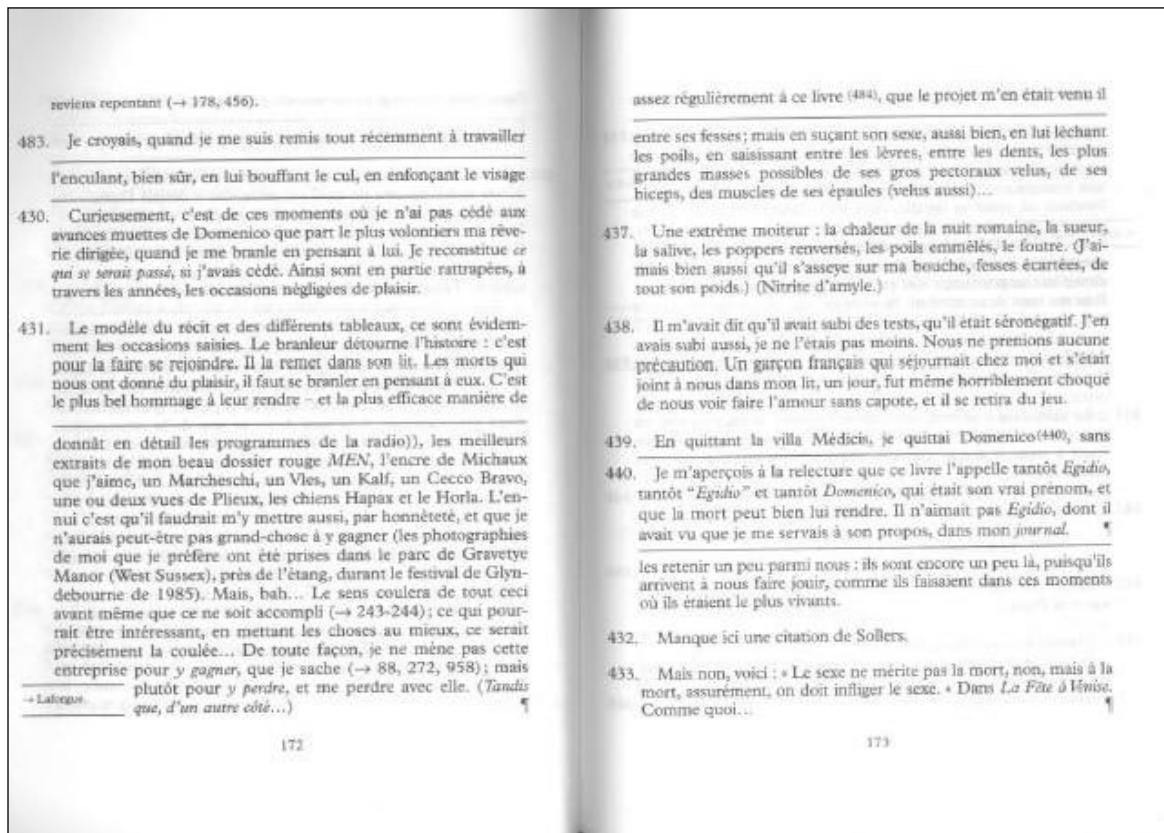


Figure 45: Camus, Renaud. *P.A.*. Paris : P.O.L., 1997, p. 172-173.

Le sens habituel de la lecture, une page après l'autre, est subverti. Si, au début du livre, les blocs se superposent les uns en dessous des autres selon l'ordre de numérotation, dès la page 11, cette logique est abolie. Des lignes apparaissent, séparant des zones de textes et créant ce que Sjef Houppemans appelle, dans son article « «P.A.» ou le LIVRE selon Camus », « un échafaudage visuel et diégétique »⁴¹. Dès lors, en plus des appels de blocs de textes, se trouvent des appels de notes infrapaginales, que des lignes horizontales permettent d'identifier. On trouvera aussi vingt-quatre notes en fin de volume (p. 383-414), appelées dans le texte par un numéro entre crochet. Le tout sera compliqué par le fait que Camus s'autorise à appeler des notes dans les notes. Les lignes horizontales s'accumulent au point que les notes de bas de page ne soient plus cantonnées à la place subalterne qui leur est couramment réservée. Elles n'appartiennent plus seulement au pied de la page mais l'envahissent entièrement, de haut en bas.

⁴¹ Houppemans, Sjef. « «P.A.» ou le LIVRE selon Camus. » *French prose in 2000*. Ed. Michael Bishop et Christopher Elson. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2002, p. 63.

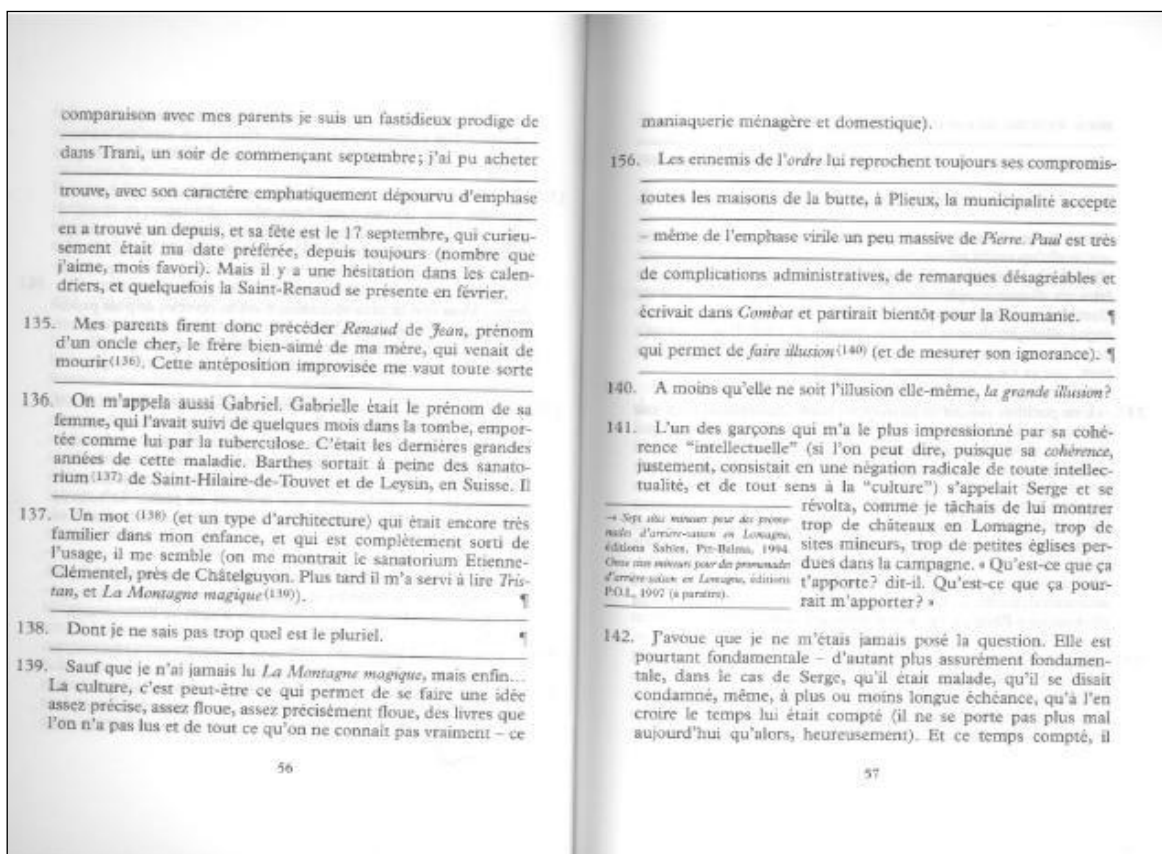


Figure 46: Camus, Renaud. P.A. Paris : P.O.L., 1997, p. 56-57

Il devient alors difficile de distinguer quels sont les blocs de textes qui sont des notes de ceux qui forment le texte dit « principal ». La nature de toute note est de posséder un texte source auquel elle est subordonnée, c'est pourquoi Gérard Milhe Poutingon les appelle « des auxiliaires de lisibilité »⁴². Une telle expression suggère à la fois leur aspect secondaire par rapport au texte principal (primaire) et un mode d'existence plus ou moins facultatif ou d'accompagnement. Gérard Genette, dans *Seuil*, considère que les notes appartiennent à l'appareil paratextuel. Ce dernier définit la note comme étant « un énoncé de largeur variable (un mot suffit) relatif à un segment plus ou moins déterminé du texte, et disposé soit en regard, soit en référence à ce segment. »⁴³ Les notes sont appelées « dans le texte par tel ou tel procédé (chiffre, lettre, astérisque) » et chacune d'elle est indexée « par rappel identique ou par une mention référent au texte (mot, ligne) »⁴⁴. Les notes, en tant qu'élément paratextuel, n'ont de sens que dans la relation qu'elles entretiennent avec leur texte source. Les notes de bas de page possèdent d'ailleurs toutes les marques de la subordination, notamment à travers l'usage de caractères plus petits, mais aussi à travers

⁴² Milhe Poutingon, Gérard. « Les notes marginales dans le *Champfleury* de Geoffroy Tory : des auxiliaires de lisibilité ». *L'espace de la note. Op. cit.*, p. 67.

⁴³ Genette, Gérard. *Seuils. Op. cit.*, p. 321.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 323.

leur position dans l'espace de la page. La note se trouve toujours, et de manière très symbolique, au dessous du texte, marquant par cette position même son infériorité. Mais, comme le remarque Jacques Derrida à propos de ces caractéristiques de la note, « Bien entendu –comme toujours dès qu'une loi, *la* loi, existe– toute tromperie, toute transgression, toute subversion devient possible. »⁴⁵ Et ce n'est pas Camus qui dira le contraire, puisque ses notes sont loin d'être paratextuelles et loin d'être facultatives : elles sont au cœur de l'œuvre. Camus joue de cette relation et rend la distinction entre le texte source et les notes de plus en plus laborieuse, à mesure que l'on avance dans *P.A.* C'est que, pour l'auteur, il ne doit pas y avoir de primauté d'un bloc sur l'autre. Le détournement des notes de bas de page, permet cette plurivocalité, la superposition que recherche Camus en créant un texte stratifié et labyrinthique. En matière de difficulté, il n'épargnera rien à son lecteur, ajoutant la possibilité pour certaines strates de continuer sur plusieurs pages en conservant leur propre niveau (Cf. ci-haut la première ligne des pages 56 et 57). Les strates diminuent ou augmentent, apparaissent puis disparaissent, constituant une mise en page complexe. Une forme de déchiffrement doit précéder la lecture. Le lecteur est contraint à chercher dans le volume le fragment qui est appelé, ou de chercher la strate où se trouve la note appelée et être ainsi capable de poursuivre la lecture de cette strate sur plusieurs pages, alors que de nouvelles notes viennent sans cesse brouiller la mise en page. Une mise en page qui est extrêmement variable. Le texte se distribue parfois en colonnes, comme dans les pages 20 à 32. La taille de police de caractère change. On trouve de courtes insertions dans les marges comme « →Laforgue » en bas de la page 172, qui forment un lien intertextuel et externe au livre. Il y a des lettrages romains ou italiques. Les parenthèses sont récurrentes et appartiennent à la volonté de multiplier les incises et ainsi de superposer les voies.

536. J'ai cru remarquer que j'intéressais plus de monde –ce ne sont pas des foules déchaînées, que le lecteur ne se méprenne surtout pas (mais je doute qu'il y ait tendance, au moins sur ce point (surtout s'il a découvert, de ce livre, un exemplaire jauni par le temps, demi-abandonné dans quelque maison presque toujours inhabitée, aux environs de 2077 (si tant est qu'alors il y ait encore des maisons, encore des livres et toujours des lecteurs (589, 597)) –lorsque j'étais nu, ou le bassin entouré d'une serviette, que lorsque j'étais habillé.⁴⁶

La structure de cette phrase du bloc de texte 536 est révélatrice du goût de l'incise propre à Camus. Sont à recenser des tirets, des parenthèses et des parenthèses dans les parenthèses. Donc, en plus de l'enchâssement des notes, s'élaborent des imbrications au sein même des

⁴⁵ Derrida, Jacques. « Ceci n'est pas une note infrapaginale orale ». *L'espace de la note. Op. cit.*, p. 9.

⁴⁶ Camus, Renaud. *P.A. Op. cit.*, p. 197.

paragraphes. Dans cet extrait, l'enchâssement crée un effet particulier. Le bloc 536 a été appelé par le bloc 2 :

2. Oh ! Laissez-le [le livre] dormir, je vous en prie ! Laissez-le reposer parmi les arcanes silencieux et profonds, profonds comme quarante univers, quarante mille, quarante millions, de tout l'écrit qui n'est pas lu ! (536) Ne l'en arrachez pas pour rien !⁴⁷

Si l'on enlève les incises du bloc 536 pour ne lire que la phrase principale, le lien avec le succès littéraire de l'auteur disparaît : « J'ai cru remarquer que j'intéressais plus de monde (...) lorsque j'étais nu, ou le bassin entouré d'une serviette, que lorsque j'étais habillé. » Sans les incises, ce qui relie le bloc 536 au bloc 2 qui l'avait appelé disparaît. Pour reprendre la typologie d'Alexandra Saemmer⁴⁸ évoquée dans le chapitre III, le lien entre les blocs 2 et 536 est un lien incise informant dont le caractère informatif devient bien moins riche si l'on ôte le texte entre les parenthèses et les tirets. Ainsi, le propos principal, ou du moins celui qui fait lien, peut être dans une incise, dans une note, dans ce qui semble secondaire ou anecdotique et finalement ne l'est point. Le paragraphe 536, en apparence narcissique et futile, recèle une réflexion sur la relation complexe qu'entretient Camus avec son lectorat. Rien n'est secondaire ou isolé chez cet auteur, tout fait sens et est relié à tout. Par ce parallèle entre l'attirance physique et le problème pour attirer des lecteurs, Camus interroge le travail de séduction dont procède la littérature. Au-delà de la séduction esthétique, l'auteur doit être lu, avoir du succès pour gagner sa vie. Écrire c'est aussi désirer être lu et, chez Camus, le besoin de reconnaissance est omniprésent. C'est une des raisons pour laquelle son texte possède une grande intertextualité, l'auteur se plaçant par la même sous la coupe de grands écrivains. Par exemple, page 216 on retrouve une liste de 214 titres qu'adore l'auteur. *P.A.* regorge aussi de citations d'Yves Bonnefoy et de René Char, de Saint-John Perse et de Walt Whitman ou encore de Stéphane Mallarmé et de Marcel Proust, pour n'en citer que quelques uns. Cette intertextualité forte participe du travail de délinéarisation, proposant une autre forme de lien, cette fois externe aux pages de *P.A.*

2. *P.A.*, une bathmologie

Le dispositif textuel mis ainsi en place par Camus est donc celui de la démultiplication et de la digression dans toutes les formes visuelles et syntaxiques que le texte puisse proposer. Dans *Etc.* (1998), il note à l'entrée "intelligence" :

⁴⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁸ Saemmer, Alexandra. « Structures temporelles et logiques récit hypertextuel ». *Op. cit.*, p. 69.

La littérature, ou plus simplement l'écriture (le fait d'écrire, sans connotation grandiloque), serait une tentative de perception ou d'intellection (!) (partielle) simultanée : ceci ne peut être compris vraiment (ou appréhendé, perçu, aperçu, ressenti) qu'à la condition que cela le soit en même temps. Passion des incises, des parenthèses, des parenthèses dans les parenthèses, de l'abyme, des notes en bas de page, des chemins de traverse, des juxtapositions brutales, du livre impossible (*les Eglogues*, P.A., etc.). La recherche des passages⁴⁹

Le propos est digressif tout comme sa forme, dans une sorte de cratylisme que Camus aime à fantasmer :

Ainsi, non sans impudence, encore une, on se proclamera partisan d'un *cratylisme généralisé* –c'est-à-dire d'une ressemblance (et si possible d'une *coïncidence*, même) maintenue (*écrire*, ce serait précisément lutter de toutes ses forces pour ce maintien (→ 166, 179, 197, 595)), non pas seulement des mots avec leur sens, ou de leur usage avec leur étymologie, ou de leur prononciation avec leur histoire, mais aussi de l'apparence avec l'essence, du paraître avec l'être, de l'existence avec l'origine^{(72) 50}.

Ces préoccupations se retrouvent dans toute l'œuvre de Renaud Camus, depuis les *Eglogues* (1975-1982) dont la recherche formelle se place dans la continuité de celle du *Nouveau Roman* ou de *Tel Quel*, Alain Robbe-Grillet et Michel Butor en figure de proue, jusqu'à *Buena Vista Park* (1980), petit traité d'introduction à la bathmologie quotidienne. La bathmologie est un concept emprunté à Roland Barthes⁵¹:

Tout discours est pris dans le jeu des degrés. On peut appeler ce jeu : bathmologie. Un néologisme n'est pas de trop, si l'on en vient à l'idée d'une science nouvelle : celle des échelonnements de langage. Cette science sera inouïe, car elle ébranlera les instances habituelles de l'expression, de la lecture et de l'écoute (« vérité », « réalité », « sincérité ») : son principe sera une secousse: elle enjambera, comme on saute une marche, toute expression.⁵²

Cette science des degrés trouve écho dans la volonté camusienne d'être plurivoque et d'engendrer une forme de simultanéité qui est moins cacophonique que complémentaire. Le sens naît de la multiplicité des lectures que le texte complexe engendre.

La bathmologie ce serait le champ des discours soumis à un jeu de degrés. Certains langages sont comme le champagne : ils développent une signification postérieure à leur première écoute, et c'est dans ce recul du sens que naît la littérature.⁵³

La bathmologie exprime ce « feuilleté de sens », cette « construction géologique »⁵⁴ qui est au centre de la recherche de Camus et qui trouvera une incarnation nouvelle dans la forme hypertextuelle du site Web.

⁴⁹ Camus, Renaud « Intelligence », *Etc.*, Paris : P.O.L., 1998. Cité par Sjef Houppermans, « «P.A.» ou le LIVRE selon Camus », *Op. cit.*

⁵⁰ Camus, Renaud. *P.A. Op. cit.*, p. 23-24.

⁵¹ C'est Roland Barthes qui écrit la préface de *Trick* (1988).

⁵² Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Ed. du Seuil, 1975, p. 71.

⁵³ Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*, Paris : Ed. du Seuil, 1984, p. 303.

B. Augmenter P.A.

1. Un *work in progress* transmédiatique

Derrida, dans « Ceci n'est pas une note infrapaginale orale », décrit la note comme étant « greffée »⁵⁵ à son texte. Un exercice d'addition dont Camus est particulièrement friand et qu'il poursuit en greffant au livre *P.A.*, le site Web *Vaisseaux brûlés*, auxquels se grefferont d'autres livres : *Ne lisez pas ce livre !*, *Killalusimeno* et *Est-ce que tu me souviens ?*. L'idée de greffe pour décrire la relation transmédiatique est particulièrement intéressante dans le cadre de notre métaphore directrice : le cyborg, dont le corps organique se voit greffé des éléments mécaniques. Le corps greffé est un corps unique mais hybride qui rejoint la définition du *transmedia* de Christy Dena, explicité ci-avant. Le projet *Vaisseaux brûlés* est une œuvre consubstantielle, formée de plusieurs éléments appartenant à des médias différents, greffés, reliés les uns aux autres : un cyborg. Une œuvre qui est sans cesse en mutation et forme un *work in progress*, car Camus continue encore aujourd'hui d'y ajouter des éléments. Seul le Web permet cette réactualisation, la possibilité quasiment infinie d'étendre l'œuvre en augmentant son arborescence à tout moment.

Dans cette perspective, l'on conçoit assez l'intérêt de la publication électronique pour quiconque refuse de reprendre telles quelles les conceptions traditionnelles du texte comme immuables et de l'auteur comme propriétaire unique de cet écrit. Car l'écriture électronique rend possible, du moins théoriquement, ce qui à l'époque des avant-gardes scripturalistes n'était qu'une vague utopie : une écriture sans sujet, ou plutôt à sujets multiples, et sans forme unique, en devenir permanent.⁵⁶

Et, il est évident que pour Camus, le recours à l'hypertexte offre la possibilité d'une simultanéité inédite qui se trouve ensuite enrichie par le va et vient entre les différents médias en jeu dans *Vaisseaux brûlés*⁵⁷.

Camus présente ainsi son site Internet et la structure de *Vaisseaux brûlés* qui se compose en relation avec son texte source⁵⁸ :

Un répertoire énumère les 999 paragraphes de *P.A.* qui sont la structure originelle des *Vaisseaux* et tous les paragraphes qui s'y agrègent, à mesure de leur élaboration. Dans le

⁵⁴ Camus, Renaud. *Vaisseaux Brûlés 1-3-8-3-1-1-2-4*, <http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/1-3-8-3-1-1-2-4#>, consulté le 8 décembre 2012.

⁵⁵ Derrida, Jacques . « Ceci n'est pas une note infrapaginale orale ». *Op. cit.*, p. 9.

⁵⁶ Baetens, Jan. « Un sujet « délivré » ? ». www.Freon.org, 18 janvier 2010. Consulté le 31 mai 2011.

⁵⁷ L'expression "vaisseaux brûlés" est employée dans *P.A* pour décrire le déroulement d'une rencontre amoureuse avec un "dégustateur" de passage et il est précisé en note que cela aurait pu aussi bien être le titre de *P.A. Vaisseaux brûlés* est aussi le titre d'un ouvrage de Claire de Chandeneux (ou Emma Bailly) datant de 1877, *Les vaisseaux brûlés* est aussi un roman de 1957 d'Arnold Mandel édité chez Calman Lévy et qui porte sur la shoah.

⁵⁸ Pour voir une navigation filmée dans l'œuvre de camus se rendre sur la page –Vaisseaux brûlés–

répertoire comme dans le texte lui-même, les paragraphes d'origine ont des numéros simples (ex. 88, 134, 913, etc.) et ils se présentent en caractères ordinaires.

Les paragraphes spécifiques à *Vaisseaux brûlés*, qui sont donc inédits, et à ce jour assez peu nombreux, se présentent en caractères gras, et ils ont des numéros plus complexes où figurent des tirets (ex. 68-7-1, 413-32-8-2-2, etc.). Le premier de ces numéros désigne le paragraphe de *P.A.* sur lequel ils se greffent. Les numéros et les noms de certains des paragraphes répertoriés permettent un accès direct à ces paragraphes eux-mêmes.⁵⁹ (n.s.)

De la reprise de *P.A.* sur le Web, à la remédiatisation du site dans *Ne lisez pas ce livre !*, *Killalusimeno* et *Est-ce que tu me souviens ?*, aucun média ne se substitue à celui qu'il succède. Bien au contraire, aujourd'hui ils s'abordent de manière complémentaire :

Toutefois, l'écriture de Renaud Camus n'a pas simplement troqué le livre pour le site-web (perso.wanadoo.fr/renaud.camus). Au lieu de passer une fois pour toutes de l'un à l'autre, il se sert des deux médias pour les explorer réciproquement. De là le refus, dans les pages Internet, d'"oublier" le modèle du livre, contrairement aux préceptes de tous les spécialistes en écriture électronique. De là aussi le désir de republier sur papier des extraits d'une nébuleuse "virtuelle" en progrès, afin de mesurer l'impact de l'hypertexte sur l'organisation du livre traditionnel. De toute évidence, cette republication n'a rien de mécanique, comme le signalent fort bien les changements de structure assez considérables dans les deux volumes déjà publiés de la sorte : *Ne lisez pas ce livre!* (*Vaisseaux brûlés*, et *Killalusimeno* (*Vaisseaux brûlés*, 2)).⁶⁰ (n.s.)

Du livre au site Web, puis du site Web au livre, afin de mesurer l'impact réciproque du média sur le texte. La matérialité et la spatialité des textes sont des préoccupations que l'on retrouve dans bon nombre d'œuvres de Camus mais qui prennent une dimension supplémentaire dans *Vaisseaux brûlés*.

2. Lire *P.A.* avec *Vaisseaux brûlés* et *Ne lisez pas ce livre*.

Tâchons de suivre un fil transmédiatique qui permet de lire *P.A.* avec son pendant sur Internet et *Ne lisez pas ce livre !* : les deux livres posés près de l'écran d'ordinateur. Le premier bloc de *P.A.* fait débiter le livre sur cette injonction paradoxale et provocatrice : « 1. Ne lisez pas ce livre ! Ne lisez pas ce livre ! » Au-delà de l'interprétation d'un incipit qui relèverait d'une stratégie de psychologie inversée, c'est la présence inaugurale du média, du livre, qui nous apparaît pertinente en premier lieu. Camus, par cette phrase exclamative, souligne l'importance de l'objet que le lecteur tient entre ses mains, ce alors qu'il aurait pu dire : ne lisez pas cette petite annonce ! Ne lisez pas ce roman ! La question de la lecture s'y fait toute aussi centrale et, force est de constater au vue des premières analyses de *P.A.*, que le lecteur ne lira peut être pas ce livre, en effet ; ou du moins il ne le lira pas selon les modes de lecture habituels et sans peine, puisqu'il devra chercher les

⁵⁹ Camus, Renaud. *Vaisseaux brûlés*. <http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules-archive/presentation/>, consulté le 10 décembre 2011.

⁶⁰ Baetens, Jan. « Un sujet « délivré » ? ». *Op. cit.*

numéros appelés et parvenir à suivre les strates qui s'entremêlent. La lecture est, dans cette phrase inaugurale, exprimée par la négative : elle sera donc réservée aux lecteurs suffisamment courageux pour faire fi de ce premier obstacle, aux lecteurs désobéissants, tel semble être en tous cas le lecteur idéal dessiné par Camus dans la première ligne de *P.A.* Sans nul doute cette injonction fait-elle suite à l'affaire Camus⁶¹, qu'il ne s'agit pas de discuter ici, mais qui explique que l'auteur ait le désir d'écarter tous lecteurs qui interprèteraient « mal » ou puissent être offensés par ses propos (et les formes de ses propos).

Pour le lecteur qui lirait *P.A.* en parallèle du site Internet, ce premier paragraphe se voit particulièrement développé dans *Vaisseaux brûlés*. Le bloc 1 du livre fait l'objet de plus de trois cents paragraphes supplémentaires sur le Web, ramifiés de 1-1 à 1-3, avec comme plus profonde extension : 1-3-8-3-1-1-2-1-4-30-4-5-6-1 (<http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/1-3-8-3-1-1-2-1-4-30-4-5-6-1>). Ainsi, dès la première ligne de *P.A.*, le lecteur doit laisser de côté le livre pour un long moment et explorer le site. Il en est de même pour le second bloc de *P.A.* qui fait l'objet de plus de quatre cent cinquante paragraphes dans *Vaisseaux brûlés*. Tous les blocs ne sont pas autant distribués : le bloc 35 ne donne lieu qu'à une trentaine de paragraphes, tout comme le 294 ou le 284. Sur le site on trouve aussi des images (1-3-8-3-1-0. Maison à Grenade) et des pièces musicales (bloc 294-72 à 294-86), signalées réciproquement dans le répertoire (<http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/repertoire>) par les symboles © et ♪.

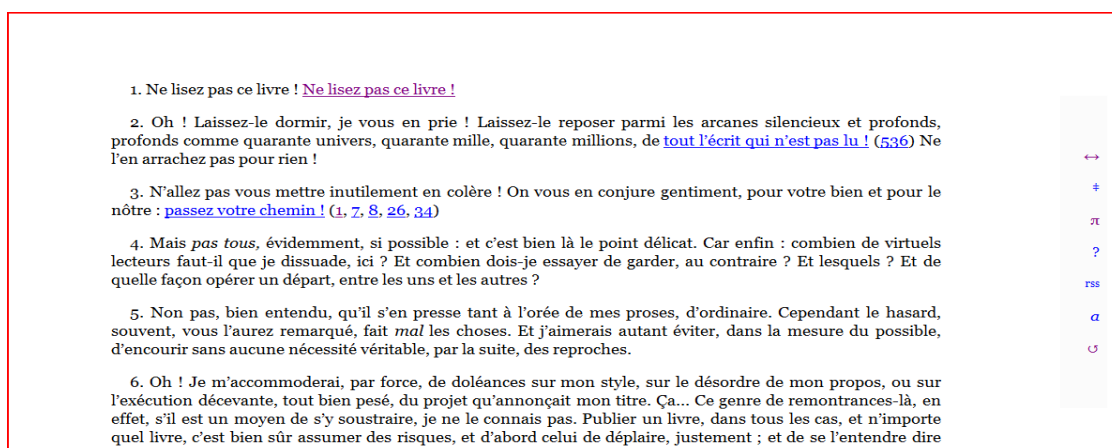


Figure 47: Capture d'écran, Renaud Camus, *Vaisseaux brûlés*, <http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/>, consulté le 15 décembre 2011.

⁶¹ Ce qu'on a appelé « l'affaire Camus » a débuté avec la parution en 2000 de *La campagne de France*, journal de Renaud Camus pour l'année 1994. L'auteur y écrit que les journalistes juifs traitant du judaïsme étaient surreprésentés dans le cadre de l'émission radiophonique généraliste *Le panorama* sur France Culture. *Les inrockuptibles* publie alors un article de Marc Weizmann, accusant l'auteur d'antisémitisme. S'en suit un vaste débat par médias interposés (*Le monde*, *Libération*, *Le nouvel observateur*).

Vaisseaux brûlés propose un lien hypertextuel sur le second « Ne lisez pas ce livre ! » alors que dans *P.A.* il n’y a aucun appel de bloc ou de note. La version Web multiplie les bifurcations et en propose des différentes du livre. Par exemple, le bloc 3 de *P.A.* appelle « (→ 1, 2, 6, 7, 25, 33) »⁶² alors que ce même bloc dans *Vaisseaux brûlés* propose des liens hypertextes vers les blocs, « (1, 7, 8, 26, 34 et 3-1) » (<http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/>). Afin de faciliter la découverte de l’hypertexte, le site bénéficie d’un répertoire des fragments qui donne une vision globale de l’arborescence construite par Camus.

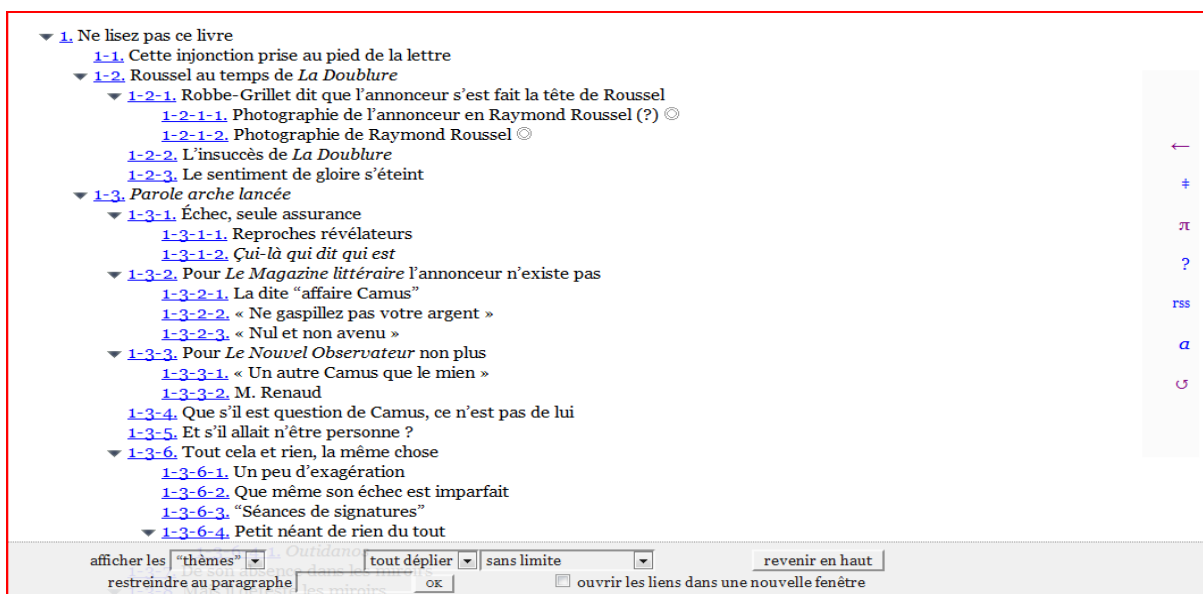


Figure 48: Capture d'écran, Renaud Camus, *Vaisseaux brûlés*, répertoire : <http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/repertoire>, consulté le 15 décembre 2011.

En bas de l'écran, une barre d'outils permet de régler l'affichage et de faire des recherches. L'internaute peut choisir le degré de développement de l'hypertexte auquel il désire avoir accès, il peut choisir la manière dont les blocs sont affichés, par thème ou par incipit. Il existe une fonction recherche qui permet d'atteindre rapidement un fragment en particulier. En marge de droite se trouve une autre barre d'outils qui facilite la navigation entre les fragments. L'internaute peut remonter les strates, consulter le répertoire, aller vers une page au hasard, lire la présentation de *Vaisseaux brûlés*, faire une recherche dans les textes, s'abonner au flux RSS des modifications, changer la police de caractères et revenir à la page d'accueil du site.

Pour reprendre la « dérive » lecturale à partir du premier bloc, on laisse donc *P.A.* de côté pour découvrir les quelques trois cents fragments qui en découlent sur le Web. En

⁶² Camus, Renaud. *P.A. Op. cit.*, p. 9.

cliquant sur « Ne lisez pas ce livre ! » l'internaute, qui ne lit effectivement plus le livre, arrive à une page qui propose les blocs 1-1, 1-2, et 1-3. Les blocs 1-2 et 1-3 possèdent eux-mêmes des hyperliens et continuent de se subdiviser.

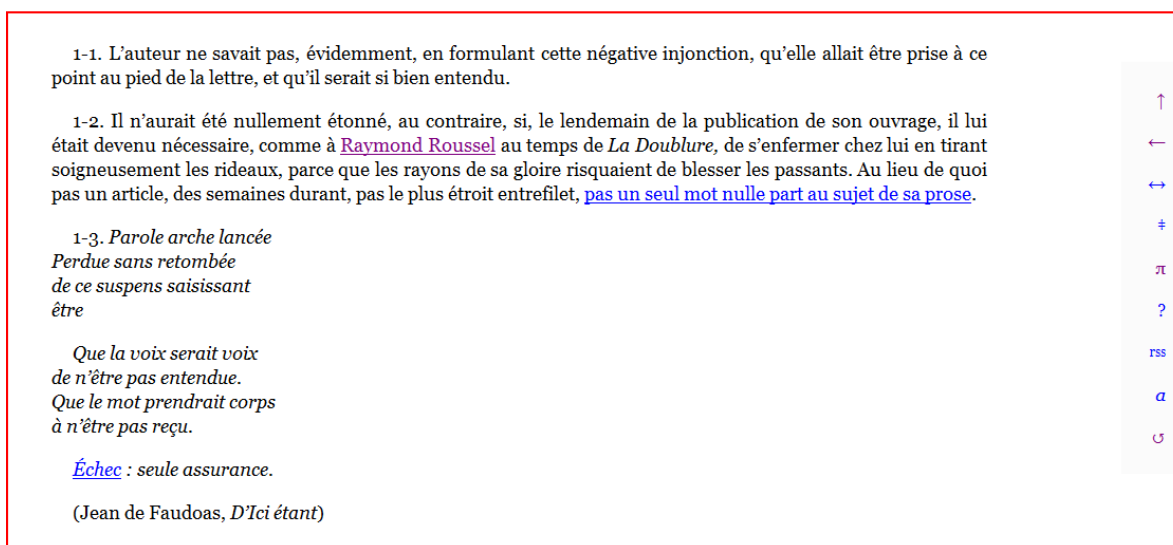


Figure 49 : Capture d'écran, Renaud Camus, *Vaisseaux brûlés*, <http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/1-1>, consulté le 15 décembre 2011.

Ces trois blocs abordent l'insuccès des œuvres de Camus, il semblerait que bien malgré l'auteur, les lecteurs aient pris au pied de la lettre son injonction inaugurale ! Le fragment 1-2 se subdivise aussi.

- 1-2. Roussel au temps de *La Doublure*
 - 1-2-1. Robbe-Grillet dit que l'annonceur s'est fait la tête de Roussel
 - 1-2-1-1. Photographie de l'annonceur en Raymond Roussel ☺
 - 1-2-1-2. Photographie de Raymond Roussel ☺
 - 1-2-2. L'insuccès de *La Doublure*
 - 1-2-3. Le sentiment de gloire s'éteint

Cette digression permet de faire un parallèle entre Raymond Roussel que le manque de succès rendit malade et Camus. La mise en relation se fait aussi par les photographies des deux auteurs (blocs 1-2-1-1 et 1-2-1-2) qui se ressemblent physiquement. Ces blocs, comme tous ceux nés des dérivations à partir de la première phrase de *P.A.*, feront l'objet d'une remédiatisation dans *Ne lisez pas ce livre !* paru en 2000 chez P.O.L.

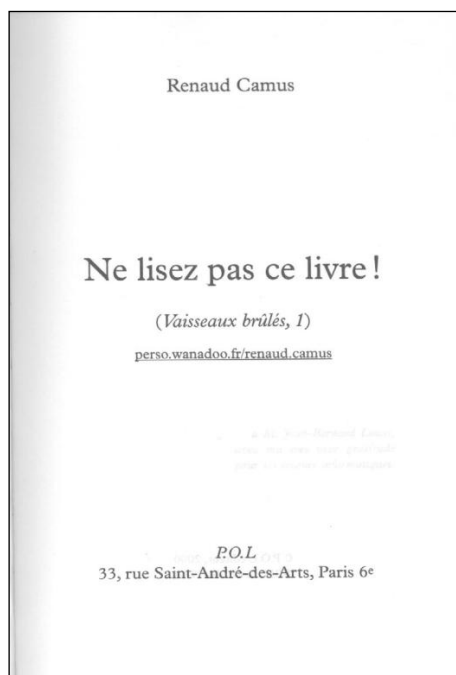


Figure 50: Camus, Renaud. *Ne lisez pas ce livre!*. Paris : P.O.L., 2000, p. 5.

La page de garde de *Ne lisez pas ce livre !* met en lumière sa filiation avec le site Internet et la quatrième de couverture l'explique :

« Ne lisez pas ce livre ! Ne lisez pas ce livre ! » Tel était le premier des 999 paragraphes de *P.A.* (Petite Annonce), volume publié aux éditions P.O.L. en 1997. Depuis lors *P.A.* s'est vu installer sur le net, l'espace qui lui était le plus approprié, et même le seul adéquat, peut être, tant le cours du récit et du sens, en cette Annonce, loin d'être tendu de façon linéaire, du début vers une fin, comme dans les livres ordinaires, était fertile en carrefours, au contraire, en chemins de traverse, en pertes, en cavatines, en cavernes, en abymes – parenthèse dans la parenthèse et note à la note à la note à la note, indéfiniment. (...) Pour ceux que n'inspire pas le ciel cybernétique, cependant, et qui restent fidèle à l'encre et à la page, retour entre vos mains à l'édition classique (...)⁶³

Le livre est dédié à Jean-Bernard Lucas qui a aidé à la maintenance du site Web et, c'est le lien qui est célébré dans l'exergue emprunté au *Sonnet à Orphée* de Rainer Maria Rilke : « *salut l'esprit, qu'il nous mette en liaison* »⁶⁴. Les liens, qui étaient tout particulièrement exprimés par les notes de bas de page dans *P.A.*, sont organisés de manière différente dans *Ne lisez pas ce livre !* Le jeu de stratifications est moins complexe que dans *P.A.* et le texte n'est pas envahi par les notes de bas de page qui conservent la place qui leur est usuellement réservée. Les différents degrés d'incises sont séparés par des lignes horizontales et il est facile de connaître la place d'un bloc par rapport aux autres, puisque chacun est numéroté selon le même système que celui de *Vaisseaux brûlés* : de 1 à 1-3-8-3-1-1-2-1-4-30-4-5-6-1 pour le degré le plus profond (p. 104). À la fin du livre, le

⁶³ Camus, Renaud. *Ne lisez pas ce livre!*. Paris : P.O.L., 2000, dernière de couverture.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 9.

sommaire qui fait écho au répertoire sur le Web, permet de comprendre la manière très mathématique que Camus a choisie pour retranscrire ses fragments sur support papier.

| TABLE DES MATIÈRES | |
|---|-------|
| (ordre des paragraphes dans le présent volume) | |
| 1. Ne lisez pas ce livre! | p. 11 |
| 1-1. Cette injonction prise au pied de la lettre | p. 11 |
| 1-2. Roussel au temps de <i>La Doublure</i> | p. 11 |
| 1-3. Parole arche lancée | p. 12 |
| 1-2-1. Robbe-Grillet dit que l'annonceur s'est fait la tête de Roussel | p. 12 |
| 1-2-1-1. ### Photographie de l'annonceur en Raymond Roussel (?) | p. 13 |
| 1-2-1-2. ### Photographie de Raymond Roussel | p. 14 |
| 1-2-2. L'insuccès de <i>La Doublure</i> | p. 15 |
| 1-2-3. Le sentiment de gloire s'éteint | p. 15 |
| 1-3-1. Échec, seule assurance | p. 15 |
| 1-3-2. Pour <i>Le Magazine littéraire</i> l'annonceur n'existe pas | p. 16 |
| 1-3-3. Pour <i>Le Nouvel Observateur</i> non plus | p. 17 |
| 1-3-4. Que s'il est question de Camus, ce n'est pas de lui | p. 18 |
| 1-3-5. Et s'il allait n'être personne? | p. 18 |
| 1-3-6. Tout cela et rien, la même chose | p. 19 |
| 1-3-7. De son absence dans les miroirs | p. 19 |
| 1-3-8. Mais il déteste les miroirs | p. 19 |
| 1-3-9. Réconciliation | p. 20 |

Figure 51: Camus, Renaud. *Ne lisez pas ce livre!*. Paris : P.O.L., 2000, p. 167.

Les liens hypertextes présents dans les pages Web sont reproduits dans le livre grâce à un système de notes en bas de page. Les notes sont appelées par des étoiles qui se trouvent à la suite de groupes de mots soulignés reproduisant l'esthétique de l'hyperlien. Elles proposent un numéro de bloc et le numéro de la page où il se trouve. Le lecteur n'a plus besoin de chercher le numéro du bloc dans tout le livre comme c'était le cas dans *P.A.* Les liens ne se font donc plus de manière directe, mais passent par le bas de la page avant de rediriger le lecteur. Au sein des paragraphes, entre parenthèses, on trouve aussi des appels de bloc grâce à leur numéro concordant. Le texte devient bien délinéaire et propose des bifurcations que le lecteur est libre de suivre s'il le souhaite. *Ne lisez pas ce livre!* autorise toutefois une lecture linéaire bien plus aisée et intelligible que celle de *P.A.* L'aspect labyrinthique et la déstructuration de la mise en page est aussi moins prégnant. Il semblerait que le passage par le Web ait obligé Camus à structurer ses modes de hiérarchisation. Ce qui donne lieu, retranscrit dans le livre, à ces numéros de blocs d'une

longueur improbable (quatorze degrés pour le plus long) et à cette table des matières de treize pages, accompagnée du répertoire des équivalences entre les blocs de *Vaisseaux brûlés* et les pages de *Ne lisez pas ce livre !* La table des matières et le répertoire permettent de concevoir l'arborescence que forme le texte et ordonne le labyrinthe⁶⁵.

Quelle que soit sa forme (intertextuelle, informatique, note de bas de page), chez Camus, c'est le lien qui importe. Des liens qui autorisent une progression sans cesse réactualisée et qui permettent la recherche du sens, la quête de la vérité (sa vérité), qui est au cœur de la poétique de Camus :

(...) ce que Renaud Camus a toujours défini comme son idéal en écriture : la métonymie plutôt que la métaphore, la quête du sens plutôt que le sens, l'histoire et l'avenir d'un sens plutôt que ses certitudes actuelles. On pourrait même aller plus loin encore et dire que l'implication réciproque de la phrase et du contexte aide également à dépasser le clivage, qui jusqu'à peu allait grandissant, entre les deux versants de l'écriture camusienne : celle de la ligne, représentée par le Journal, où l'auteur passe successivement en revue le pour et le contre de toute chose ; celle de l'hyperlivre, représentée par les Églogues au début et par les *Vaisseaux brûlés* aujourd'hui, où l'auteur procède par greffe et incise.⁶⁶

Dans sa quête, Camus n'oppose pas la forme au sens et fait de ses œuvres, quel que soit leur support médiatique, les métonymies de sa pensée, les calligrammes de sa recherche esthétique. La relation entre les médias se construit par la lecture, celle du site approfondissant celle de *P.A.* et celle de *Ne lisez pas ce livre !* permettant une nouvelle lecture du site Web. Par une lecture transmédiatique, l'œuvre obtient une plus grande complexité sémiotique en même temps que l'expérience de lecture elle-même s'enrichit.

Alors que l'intérêt de *Level 26* reposait uniquement sur la transmédiatisation, dans *P.A.* le dispositif médiatique n'est pas vain. Il ne vaut pas seulement pour lui-même, bien au contraire, il est mis au service de la quête littéraire et autobiographique de son auteur. Il permet d'incarner, de matérialiser, la volonté camusienne de trouver les meilleures conditions possibles à l'expression d'une pensée complexe. Une pensée qui joue sur les degrés (bathmologie) et qui a lieu dans l'épaisseur du discours. Une pensée comme un volume dont Camus cherche à reconstituer la stratification. Dans le projet transmédiatique de Camus, le lien est omniprésent et d'une importance majeure, on l'aura vu. Toutefois, pour le lecteur, faire le pont entre les médias y est plus difficile, parce que beaucoup moins

⁶⁵ *P.A.* aussi possède un répertoire : une liste des blocs dans l'ordre croissant de leur numérotation. Mais son utilité est assez limitée puisqu'il ne facilite pas la lecture en proposant les numéros de page correspondant à chacun des blocs.

⁶⁶ Baetens, Jan. « Mettons que j'ai tout dit... » *Romans à contraintes*. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2005. En ligne : <http://pagesperso-orange.fr/renaud.camus/articles/baetens8.html> consulté le 13/01/2010, consulté le 13 novembre 2012.

assisté que dans le cas des *cyber bridges* de *Level 26* pour lequel le lecteur disposait d'un mode d'emploi. Entre *P.A.*, *Vaisseaux brûlés* et *Ne lisez pas ce livre !*, le lecteur doit apprivoiser le dispositif, se familiariser avec un mode de lecture transmédiatique qui ne va pas de lui-même. Il s'agit aujourd'hui de faire avec ce qu'Éric Sadin appelle la « Fluidité_circulationnelle_spécifique© »⁶⁷ qui implique que le numérique ne se substitue pas à l'imprimé mais exerce plutôt avec lui un jeu d'interrelations : un jeu transmédiatique. On ne peut plus parler de figure binaire entre l'imprimé et le numérique, comme l'aura déjà montré l'œuvre de Camus. Il faudrait plutôt en appeler à une « complexités_ramifiés© »⁶⁸ dont nous explorerons plus avant la nature avec le projet *Tokyo* d'Éric Sadin.

III. *Tokyo* d'Éric Sadin : l'urbanité transmédiatique

Pour Éric Sadin, nous appartenons à la société hypertexte, c'est-à-dire à « Un environnement social constitué de sauts continus entre données disparates »⁶⁹ :

On peut affirmer que c'est la « société hypertexte » et non l'hypertexte lui-même, qui oblige les pratiques poétiques contemporaines à développer une aptitude à l'hétérogénéité_circulationnelle©.⁷⁰

Notre corpus, par l'hybridation médiatique du texte littéraire qu'il propose, témoigne de cette « hétérogénéité_circulationnelle », en faisant entrer le livre en relation avec l'hypermédia. Il s'agit d'« (...) adopter prioritairement une attitude fluide, capable de répondre au fait de la multitude contemporaine, selon une souplesse qui s'inscrit dans une écologie_textuelle© composée d'infinité de cellules aux structures plus ou moins proches et mouvantes. »⁷¹ Dans notre thèse c'est l'écologie médiatique du texte littéraire qui est discutée afin de mettre en jeu l'importance poétique du texte au regard de sa médiatisation spécifique et, en ce qui nous concerne, hybride puisque le livre doit entrer dans la cyberculture. Comme le dit Sadin, « À l'étape du cyberspace, l'ensemble des médias convergent »⁷². Une convergence qui rappelle évidemment celle que Jenkins a théorisée au sujet des projets transmédiatiques. La transmédiatisation paraît inévitable dans le cadre de

⁶⁷ Sadin, Éric. « Surfaces Urbaines/ Territoires Textuels > poésie/architecture & Technologies Contemporaines. » *Éc/arts* 3, 2002, p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 19.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

⁷² Lévy, Pierre. « L'hypertexte : une nouvelle étape dans la vie du langage ». *Ec/arts* 3. *Op. cit.*, p. 107.

la création contemporaine. Selon Sadin, dans ce nouveau contexte, la nature de la textualité elle-même change, elle se fait souvent iconique. La question du sens émerge à son tour. Autant d'interrogations qui sont soulevées dans *Tokyo*, un livre augmenté d'une œuvre hypermédiatique qui incarne la recherche littéraire de Sadin, sa volonté de créer une « agence_d'écritureS© ». Il s'agit pour le texte d'être relié à l'image et au son afin d'affirmer que ce dernier n'est pas seulement une construction syntaxique complexe mais aussi un objet culturel, économique et technologique qui n'a pas à être cantonné à un support⁷³ médiatique unique : le livre. Le texte n'est pas pour autant a-médiatique, au sens où il a toujours besoin d'un support de communication, mais il est trans-médiatique dans la mesure où il peut être diffusé sur des médias différents. Ce qui implique aussi que le média qui le diffuse ait un impact sur sa nature et sa fonction : c'est ce que l'étude du projet *Tokyo* cherchera à démontrer.

A. Le projet *Tokyo* et la société hypertexte

Tokyo, le livre, paru en 2005 chez P.O.L., a été rédigé dans le cadre d'une résidence à la Villa Kujoyama à Kyoto au Japon et son extension multimédia, TOKYO_REENGINEERING (<http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/>), a gagné le prix Pompidou Flash Festival en 2004. La société japonaise, où le numérique et les réseaux de communication se sont développés à une vitesse fulgurante, ne laissant d'ailleurs pas en reste l'industrie de l'imprimé, a été le laboratoire de recherche d'Éric Sadin. Le projet *Tokyo* s'inscrit dans la droite ligne de ses travaux, particulièrement *Times_of_the_signS* qui se matérialisait dans plusieurs médias. On y trouvait, dans un premier temps, des livres mêlant analyses théoriques, propositions poétiques et séquences iconiques : *Kyoto_No_Kigô*, (2003), *Times_of_the_signS* (2004) ; mais aussi des installations vidéo avec projections pour *Kyoto_No_Kigô* (Kyoto Art Center, Kyoto, Japon, 2-27 novembre 2002), *Times_of_the_signS* (exposition aux Subsistances à Lyon, 2003/2004) ; puis des conférences. Le projet transmédiatique se fait artistique et littéraire en même temps qu'anthropologique et sémiologique. Après Kyoto, Sadin continue l'expérience à Tokyo et construit un livre augmenté de l'hypermédia, grâce à la collaboration de Gaspard Bébié-Valérian à la réalisation technique. L'œuvre devient alors un travail d'équipe, comme c'était le cas de *Level 26* et, dans une moindre mesure, de *P.A.*

⁷³ Éric Sadin rejette la notion de support au profit de la notion d'inscription. Selon lui le terme support entretient l'illusion d'une autonomie de la langue contrairement au mot inscription. Cette opposition ne semblant pas spécialement convaincante le terme de support sera maintenu.

1. Tokyo, le livre

Le livre possède une physionomie particulière, bien loin du romanesque. Le texte y est divisé en différents modules pouvant se répartir sur plusieurs pages, mais jamais beaucoup plus de six. Chaque module, à la mise en page idoine, possède une unité thématique et aborde la ville de Tokyo selon un angle différent. Les polices de caractères et leurs tailles varient, tout comme la taille des marges, le style de justification du texte, sa longueur, sa place dans la page, la taille des interlignes. Il peut y avoir des pages quasiment vides avec seulement quelques mots (p. 7) et d'autres plus pleines (p. 47). Il n'y a ni ponctuation, ni numéro de page⁷⁴, ce qui rend le repérage dans le livre difficile. Quand bien même le texte n'est pas ponctué selon la grammaire courante, les signes de ponctuation et autres icônes de traitement de texte y sont omniprésents. Le module de la page 9 est consacré aux barres obliques (*slash*), celui des pages 10 et 11 aux flèches, à la page 15 on ne trouve que des points, alors que le texte page 23 ne contient que des virgules, la page 73 est ponctuée de cœurs. Parfois, c'est à un mot répété qu'est consacré un module : GPS (p. 44-45), LOGO (p. 97), PRADA TOKYO EXPERIENCE (p. 110-111). Un même genre de module peut apparaître plusieurs fois dans le livre, par exemple, celui avec les dièses numérotés (#1,#2...) se retrouve pages 26-27 et 170-171. Le texte se fait aussi calligramme, comme pages 126 et 127 où le texte se lit verticalement : de haut en bas pour l'escalier qui descend et de bas en haut pour l'escalier qui monte.



Figure 52: Sadin, Éric. *Tokyo*. Paris : P.O.L., 2005, p. 126-127.

⁷⁴ Nous aurons cependant numéroté les pages afin de rendre le repérage des passages cités plus aisé.

On trouve aussi beaucoup de noms propres, principalement des noms de marques, la page 23 est ainsi consacrée à Mitsubishi. Sadin effectue un travail sur le langage et le texte dans ses aspects spatiaux et sémiotiques.

/Shiseido on / on en Shiseido/ on se marque Clarins /on se trace Lancôme / Chanel blue Vampire on porte / on embrasse Anna Sui à Ginza / on en Guerlain pourpre / on se voile lèvres Yves Saint Laurent/ bouche Sisley vermillon on / à Ginza on s'expose Clinique / Givenchy sur peau s'écrit-on/ on se recouvre Dior/on se signe Rochas /ou Estée lauder se / & à Ginza & là Carita on dessine et se crayonne Revlon &⁷⁵

Par moment, le langage, qui croule sous ces noms de marques, semble se déliter comme dans la page 105 où les lettres et les syllabes s'emmêlent, entre fautes de frappe et dyslexie contemporaine.

Toujours d'avantage ou dans le vertige de l'information dans l'inflation d'image dans la superposition des signes on toujours dans l'étourdissement des sons des voix des annonces on toujours d'avantage dans la densité des messages no toujours d'avantage dans la préception de logos d'enseignes d'affiches toujours d'avantage d'écrans (...)⁷⁶

Le livre joue ainsi sur la prolifération des effets de mise en page, une saturation visuelle que l'on retrouve dans l'hypermédia qui accompagne *Tokyo*.

2. TOKYO_REENGINEERING, l'hypermédia

TOKYO_REENGINEERING double cette expérience visuelle d'une multiplication de sons et de mouvements : l'œuvre clignote, défile à toute vitesse, grince, martèle, assène une multitude de bruits qui sont ceux du brouhaha urbain. Grouillant, multicolore kaléidoscopique, le site est, en effet, à l'image de la ville de Tokyo. Les rythmes, qu'ils soient visuels ou sonores, sont omniprésents et lancinants. La version de l'œuvre aujourd'hui disponible sur le site du NT2 (<http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/>) n'est pas complète, elle ne comporte qu'une trentaine de modules, onze ont été laissés de côté selon la volonté de Sadin, afin de mieux concentrer la réflexion⁷⁷.

L'œuvre débute par une mise en contexte de sa création et une présentation de ses enjeux poétiques. Cette première partie laisse le lecteur passif, puisqu'il ne peut accélérer le processus de défilement, il est contraint à lire cet incipit médiatique.

⁷⁵ Sadin, Éric. *Tokyo*. Paris : P.O.L., 2005, p. 9.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁷⁷ Pour voir une navigation filmée de l'œuvre de Sadin, se rendre sur la page –Tokyo–

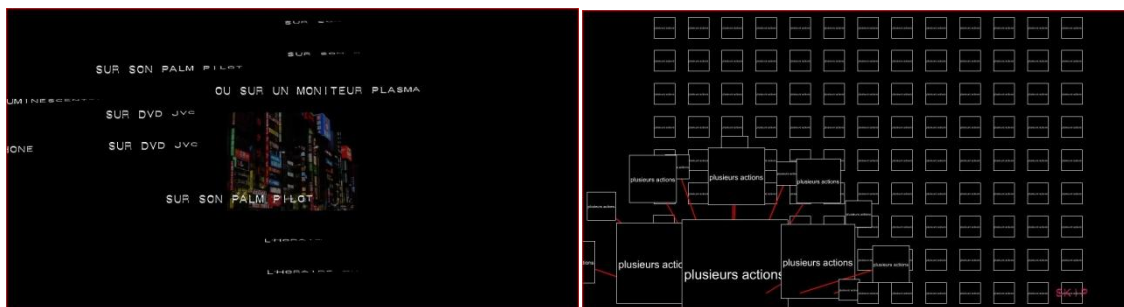


Figure 53: Deux des tableaux d'introduction de TOKYO_REENGINEERING, <http://aftertokyo.nt2.uqam.ca>, consulté le 22 décembre 2011.

Un long texte, intitulé « mise en perspective », apparaît petit à petit devant les yeux du lecteur :

Jamais autant qu'aujourd'hui, l'économie générale du texte n'a été à ce point bousculé par le fait de l'accélération de l'histoire de la technique. Nombre de transformations perturbent les catégories et les usages qui ont culturellement imprimés nos rapports à la textualité, et dont certains remontent à plusieurs siècles : l'homogénéité du texte, la figure de l'auteur, les conditions de circulation et du commerce des documents, celles de l'archivage, la fonction de la bibliothèque, les principes juridiques liés à la propriété intellectuelle, les pratiques de la lecture...

L'extension numérique croisée au développement des réseaux de télécommunication, a produit l'avènement généralisé du dispositif planétaire issu de cette conjonction : Internet. Le web découvre une multiplicité d'inscriptions et d'utilisations des signes en tous points inédits : connexion planétaire simultanée; circulation ininterrompue de messages écrits; navigation hypertextuelle; interactivité; perception médiatisée par l'écran; privilège du virtuel sur l'imprimé; transferts des documents à la vitesse de la lumière; jeux de copier/coller; association du texte au son, à l'image fixe, à l'animation vidéo; recherche indexée à des moteurs surpuissants; traduction automatique en ligne...

Néanmoins Internet ne se substitue pas à l'imprimé, mais participe activement au phénomène contemporain de la prolifération des signes sur quantité de modes distincts.

Cet extrait reprend les grandes lignes des théories qu'Éric Sadin explore depuis plusieurs années. Dans ses créations, comme dans ses essais, il envisage l'impact de la culture numérique sur tous les aspects de la société. Dans *Tokyo*, ce seront principalement les conséquences sur le texte, la ville et les moyens de communication qui seront abordés. Sadin initie sa recherche par le constat de la prégnance de la Cyberculture, de l'influence du Web, ainsi que de la prolifération du texte. Il insiste, dès le début de la version hypermédiatique de *Tokyo*, sur la complémentarité entre les supports du texte, ainsi que sur la persistance de l'imprimé, dans un mouvement qui abolit la logique substitutive des médias au profit de l'établissement de relations de contiguïté et d'hybridation. TOKYO_REENGINEERING dans sa relation transmédiation avec le livre *Tokyo*, incarnera ces réflexions.

Après la partie introductive du site Web, l'internaute accède à un plan stylisé qui reprend celui des lignes de métro de la ville de Tokyo.

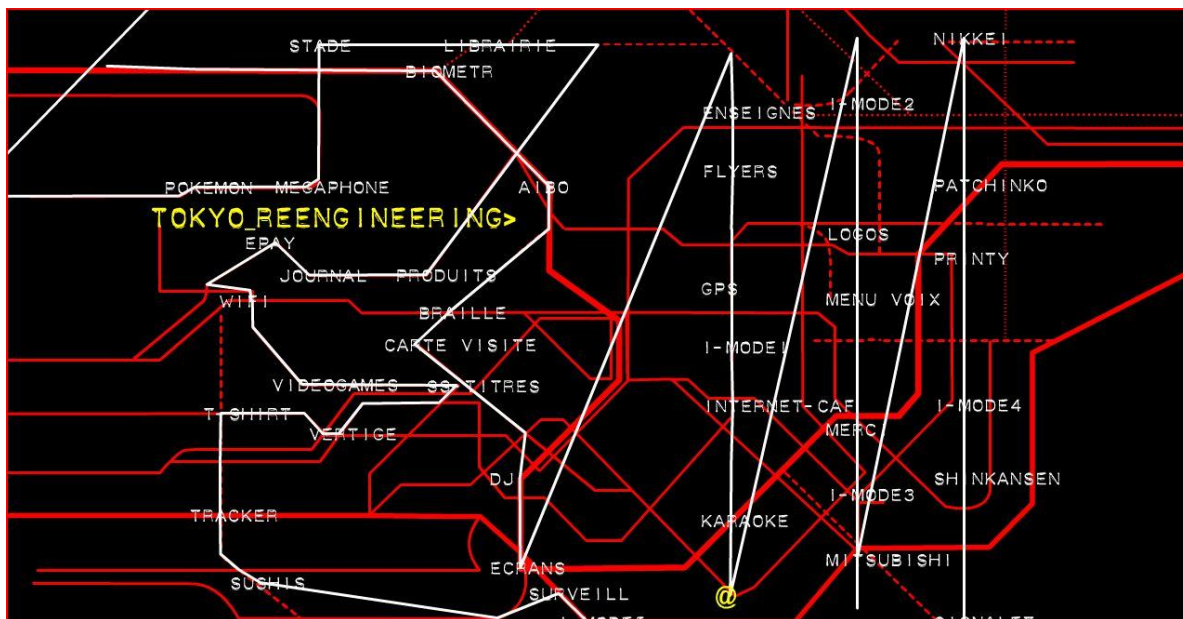


Figure 54: Interface principale, TOKYO_REENGINEERING, <http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/interf.html>, consulté le 22 décembre 2011.

Les stations sont des mots : ECRAN, SUSHI, GPS, KARAOKE, MITSUBISHI, DJ, NIKKEI, PATCHINKO etc. La police de caractère utilisée s'appelle « Plastique » rappelant les étiquettes donnant le prix des produits dans les supermarchés. Ces mots sont des liens vers les différents modules de l'œuvre, des liens fuyants qui s'éloignent quand l'internaute approche le curseur. Il faut être habile pour cliquer. Chaque module est différent des autres et met en scène un texte ou une thématique similaire aux modules textuels du livre. Ils abordent un angle d'approche spécifique avec un mode particulier de visualisation et d'interaction avec l'internaute. Par exemple, si l'internaute clique sur le mot ENSEIGNES, il accède au module : <http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/enseign.html>. On entend un bruit de néon qui siffle. Selon le mouvement du curseur de la souris, le kaléidoscope qui forme le fond de l'écran se modifie, les couleurs des enseignes changent. Le texte clignote tel un néon.

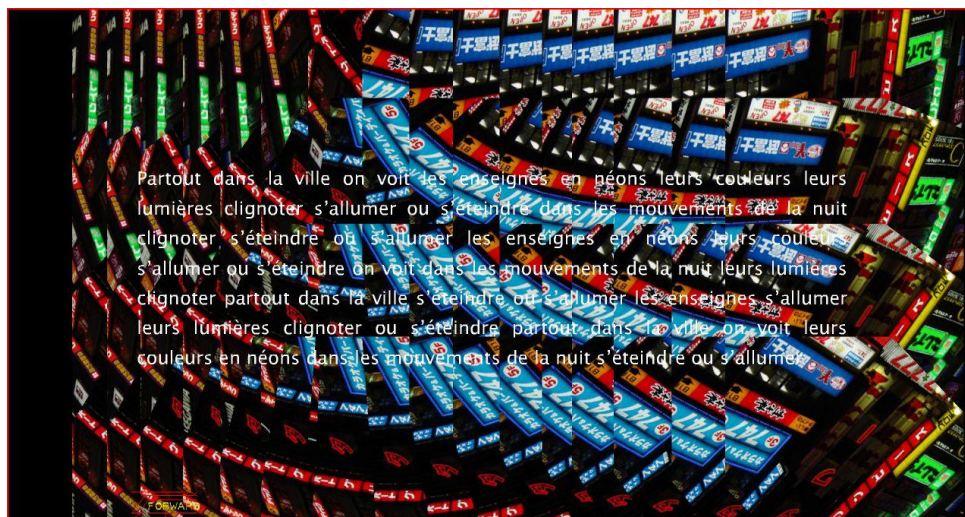


Figure 55: Page ENSEIGNE, TOKYO_REENGINEERING, <http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/enseign.html>, consulté le 22 décembre 2011.

Partout dans la ville on voit des enseignes en néons leurs couleurs leur lumières clignoter s'allumer ou s'éteindre dans les mouvements de la nuit clignoter s'éteindre ou s'allumer les enseignes en néon leurs couleurs s'allumer ou s'éteindre on voit dans les mouvements de la nuit leurs lumières clignoter partout dans la ville s'éteindre ou s'allumer les enseignes s'allumer leur lumières clignoter ou s'éteindre partout dans la ville on voit leurs couleurs en néons dans les mouvements de la nuit s'éteindre ou s'allumer.

La mise en écran est calligrammatique, elle double le propos du texte. Il s'agit moins d'une illustration du texte que d'une mise en scène du propos afin d'insister sur les aspects sensoriels de l'omniprésence de ces enseignes à néon dans la ville.

Pour quitter un module, le lecteur doit appuyer sur *Forward* en bas à gauche de l'écran, il arrive alors sur une page de transition, une image assez furtive qui présente des tickets correspondant aux différents modules que l'internaute a déjà pu visiter.



Figure 56 : Page de transition entre un module et l'interface principale, TOKYO_REENGINEERING, <http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/sas.html>, consulté le 22 décembre 2011.

Si, de retour à la page d'interface, l'internaute clique ensuite sur le mot LOGO (<http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/logo.html>), il accède à une vision stroboscopique sur fond de rythme électronique martelant. Des logos de grandes entreprises défilent devant ses yeux avec le mot LOGO inscrit en lieu et place du nom de la marque. Ce qui n'empêche pas le lecteur de savoir à quelles compagnies il a affaire, car, malgré l'absence de dénomination, ces logos sont reconnaissables. Nous les avons tant vus autour de nous : Disney, McDonald's, Adidas, Coca-Cola, Apple etc. Des morceaux de phrases apparaissent entre l'apparition sous forme de flashes de ces logos : « on marche sur un », « on se mouche contre un », « on se réveille sur un ». Les marques ont envahi toute notre vie, toutes nos actions, même les plus élémentaires. Le procédé stroboscopique n'est pas sans rappeler la stratégie insidieuse et aliénante du message subliminal. Rappelons que c'est James Vicary et Coca-Cola en 1957 qui ont inauguré l'usage des images subliminales dans la publicité ! Ce flux continu de mots est sans aucun doute la version visuelle du bruit (*noise*). Par son aspect stroboscopique, le module LOGO en appelle à notre inconscient sans cesse sollicité par le battage médiatique et commercial. Tokyo, la ville, c'est aussi cela : une surimpression de logos et de noms de marques, des néons qui clignotent, des couleurs phosphorescentes. Dans le livre, comme dans l'hypermédia, c'est par l'accumulation et la juxtaposition que l'auteur construit son analyse de notre culture, celle de l'excès. La ville de Tokyo apparaît comme un symbole de cette culture et, à l'image de l'hypermédia et du livre, elle est aussi un support de textes. Elle correspond à ce que Sadin appelle l'« Extériorisation du texte hors le livre »⁷⁸. Entre les affiches et les logos, les enseignes et les écrans géants qui occupent les rues et les façades des immeubles, le texte est omniprésent. L'espace urbain est une « surface privilégiée et sans cesse en expansion de la diffusion de l'information »⁷⁹. La ville n'est pas seulement un lieu d'habitation pour la population, elle est aussi un espace d'investissement, une surface d'inscription, un média. L'aspect politique de l'œuvre se fait prégnant. Sadin n'offre pas une image idyllique de Tokyo, une ville au clinquant technologique. Il n'est pas plus technophile que technophobe, il n'est pas non plus partisan de l'hypermédiatisation continue et ubiquitaire, tel est aussi le message du projet, toujours à la limite de l'exaltation futuriste. Une frontière que Sadin ne franchit jamais, de manière à conserver une portée critique importante.

⁷⁸ Sadin, Éric. « Surfaces Urbaines/ territoires textuels > poésie/architecture & Technologies contemporaines ». *Op. cit.*, p. 10.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

B. Pour une lecture transmédiatique de *Tokyo*

Les textes présents dans l'œuvre hypermédiatique sont, pour la grande majorité, aussi publiés dans le livre. C'est le cas, par exemple, du texte du module T-shirt (<http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/tshirt.html>) que l'on retrouve en page 167. Les textes issus du livre sont retravaillés afin qu'une nouvelle lecture, hypermédiatique cette fois, en soit proposée. De même que les effets sonores et visuels au sein de TOKYO_REENGINEERING ne sont pas de simples illustrations du texte, l'œuvre hypermédiatique n'est pas une illustration animée du livre, et le livre n'est pas une adaptation purement textuelle de l'hypermédia.

En préservant l'unicité de ces textes, Sadin explore toute la multiplicité des hybridations qu'offrent les supports multimédia, ce qu'il entend par la faculté de passer d'un code à l'autre. Il n'y a plus une économie générale du texte au sens saussurien, mais une dépense vertigineuse et consumatoire du code et des diverses codifications de la narration⁸⁰.

Chacun propose une configuration idoine du matériau textuel, en jouant sur les possibilités médiatiques du support en présence. L'œuvre hypermédiatique se déploie, on l'aura vu, à grand renfort de sons et d'images mobiles, favorisant l'interaction avec le lecteur. Et le livre joue sur la mise en page, sur les aspects calligrammatiques et privilégie la délinéarisation du texte en développant une structure fragmentée et en supprimant les numéros de page. Dans les deux cas, le texte se fait iconique.

1. Une expérience synesthésique

Lumière au néon et prolifération d'écrans, notre champ visuel est sans cesse sollicité en contexte urbain. Le texte propose alors l'expérience antithétique d'un aveugle dans la ville. Dans le livre (p.148-149), les verbes de sensation s'accumulent : « on reçoit », « on distingue », « on apprécie », « on perçoit », « on entend », etc., afin de proposer une expérience des plus synesthésiques :

On reçoit souffle et rumeur du vent devant soi on claque sa canne contre les reliefs au sol la racle vers la gauche vers la droite vers la gauche on la relève avance sur l'avenue on distingue miaulement passage d'hélicoptères vrombissement Yamaha 1000 devant soi on claque sa canne contre les reliefs au sol la racle vers la gauche vers la droite vers la gauche on la relève avance (...) ⁸¹

Il n'est dit explicitement nulle part que ce « on » est aveugle, mais l'absence d'indication visuelle flagrante, en comparaison des autres modules du livre, et la présence de la canne

⁸⁰ Lebas, Frédérique. « Éric-Sadin | Tokyo Reengineering. » *Paris-art*. En ligne : <http://www.paris-art.com/art-numerique/Tokyo%20Reengineering%20/Tokyo%20Reengineering%20/15.html>, consulté le 20 décembre 2010.

⁸¹ Sadin, Éric. *Tokyo. Op. cit.*, p. 148.

indique cette condition, littérairement très symbolique. L'aveugle, dans une ville multicolore où les signes visuels abondent, pourrait être épargné par la surenchère commerciale. Or, la ville contemporaine sollicite tous les sens, personne n'est épargné, pas même cette figure mythologique et prophétique qu'est l'aveugle (Œdipe, Orion, Tyrésias, Homère). Dans TOKYO_REENGINEERING, dont le média est on ne peut plus visuel, le texte est reproduit doublé avec des lettres en braille (<http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/braille.html>).

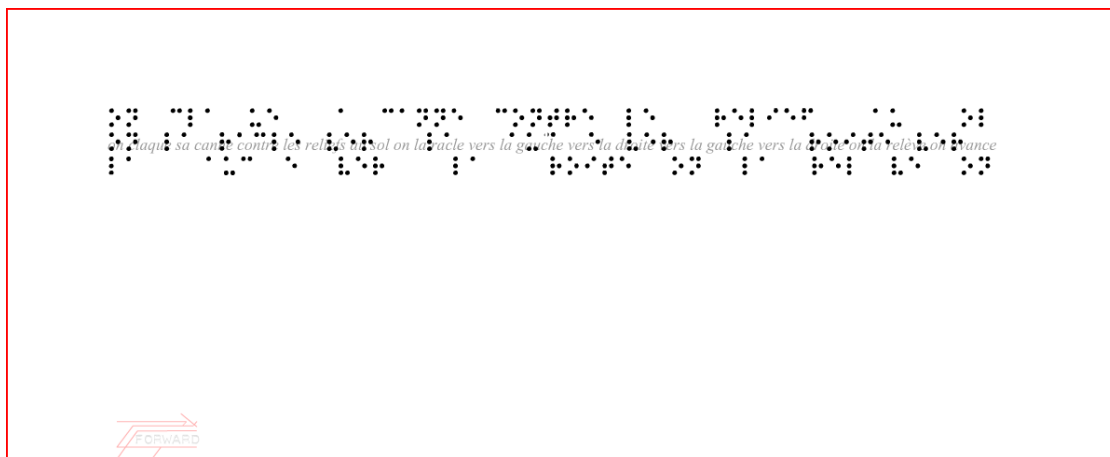


Figure 57: Module braille, TOKYO_REENGINEERING, <http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/braille.html>, consulté le 22 décembre 2011.

Cette page de l'hypermédia propose une posture paradoxale car les mots en braille sur l'écran sont illisibles pour un aveugle. Le texte se fait (pour le voyant) iconique, il représente la cécité du « personnage ». La musique qui accompagne le texte est un rythme de jazz. L'internaute clique sur les phrases à l'écran pour faire apparaître les suivantes : « on claque sa canne contre les reliefs au sol on le racle vers le gauche vers la droite vers le gauche vers la droite on la relève on avance ». Des pointillés apparaissent comme une nuée pour se mettre en place sous la forme d'un texte en braille, traduction des phrases à l'écran : « on entend », « on apprécie le ton de l'annonce sonore du dentifrice Elmex », « on distingue miaulements (...) murmures », « on est saisi par le fracas du patchinko », « on apprécie le goût vanille fraise », « on perçoit un parfum Shiseido », « on ne s'habitue pas à la fraîcheur de l'atmosphère ». Tous les sens sont convoqués dans le texte. Par moment, le texte s'accélère, il défile si vite qu'on ne peut plus le lire, l'internaute devient alors lui-même « aveugle ». L'hypermédia redouble donc le texte du livre d'une expérience sensorielle mimétique par rapport aux thèmes abordés, donnant à l'œuvre tout son relief.

2. On, devant l'écran

Le module sur l'Internet-café (<http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/interkf.html>) produit aussi un effet synesthésique. On y entend le bruit du clavier sur lequel on tape. Une bande d'images défile de plus en plus vite selon la distance qui sépare le curseur du centre de l'écran. L'internaute doit stabiliser l'image avec sa souris de manière à pouvoir lire le texte.

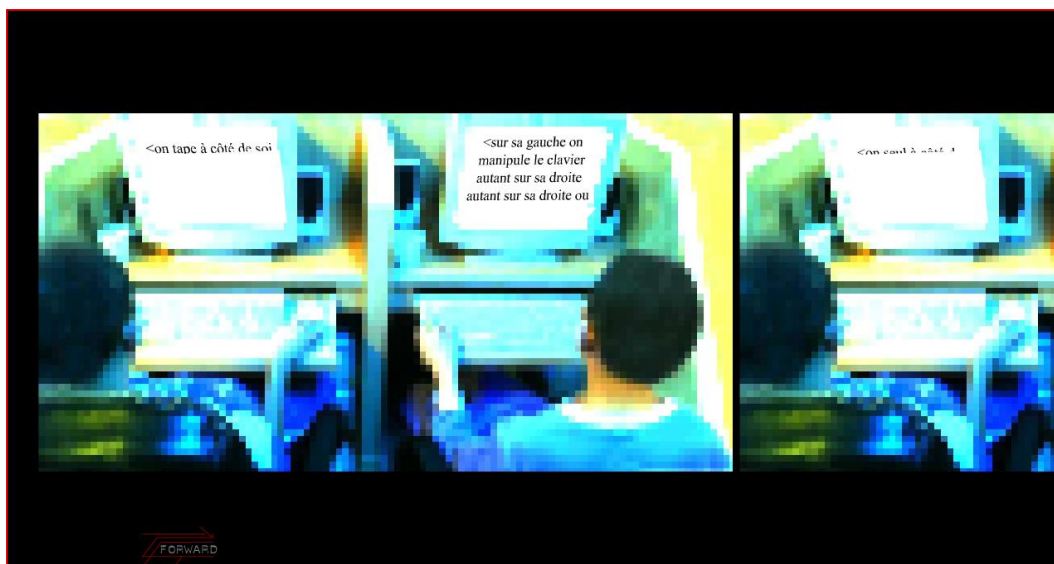


Figure 58: Module Internetcafe, TOKYO_REENGINEERING <http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/interkf.html>, consulté le 22 décembre 2011.

Sur l'image pixellisée, une personne tape à l'ordinateur, à la place de l'écran des mots s'affichent « <on frappe le séjour se passe bien l'hôtel confortable> » «< on se sent seul on revient là plus ou moins seul avec sa souris> », « <on seul à côté de on plus ou moins proche en connexion avec on> ». Le texte est animé et imite l'apparition des lettres à l'écran lorsqu'on écrit sur un clavier d'ordinateur. Il y a aussi une mise en abyme, puisqu'une image d'écran apparaît dans l'écran de l'internaute, qui se trouve dans une position similaire à celle des jeunes hommes à l'image : seuls derrière leurs ordinateurs. Seuls, quand bien même assis les uns à côté des autres, préférant communiquer avec une personne lointaine à travers l'interface technologique. L'absurdité de cette situation de communication apparaît alors. On observe dans ce texte, comme dans tous les textes, une abondance de *on*, pronom personnel impersonnel s'il en est. Un *on* indéfini, de généralité. Un *on* qui exprime la masse et la désindividualisation de chacun au profit de cette masse. Le *on* est aussi présent dans le texte du livre correspondant à ce module de l'œuvre hypermédiatique. Le régime de ponctuation y est cependant différent, le tiret-bas (_) est utilisé en lieu et place des chevrons (>).

on se lève on règle pour 26 minutes pour trois heures ou on s'assied sur le poste #7 au milieu d'écran on au milieu de on_dans la rumeur des claviers ou presque en silence_on écrit ici là on relit_on tape à côté de soi on clique ou derrière soi on pleure ou on sourit_on frappe le séjour se passe bien l'hôtel confortable⁸²

On retrouve à peu près les mêmes phrases que dans l'hypermédia, excepté celles qui ont trait à la retranscription des bruits. TOKYO_REENGINEERING n'a pas besoin que de telles données soit textuellement inscrites puisque l'aspect synesthésique peut y être exprimé plus directement. Le texte cependant produit le même environnement sensoriel saturé mais de manière textuelle et plus métaphorique.

Dans le dispositif transmédiatique, le livre est branché à l'écran comme l'homme est continuellement branché aux écrans dans l'espace urbain.

– on découvre la météo sur un des écrans de la voiture du métro – on considère la toile ou quelques précisions sur le cartel écran – on suit le match dans le stade ou sur l'écran du stade – dans la cabine d'essayage on enlève sa culotte devant l'œil du viseur ou le miroir écran –on apprécie le concert sur la scène ou derrière la scène sur l'écran – (...) (p. 34)

Des phrases syncopées où l'écran est omniprésent, sans cesse démultiplié ainsi que le souligne le pendant hypermédiatique (<http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/ecrans.html>) qui fait apparaître un peu plus d'écran (à l'écran) à chaque clic de l'internaute.

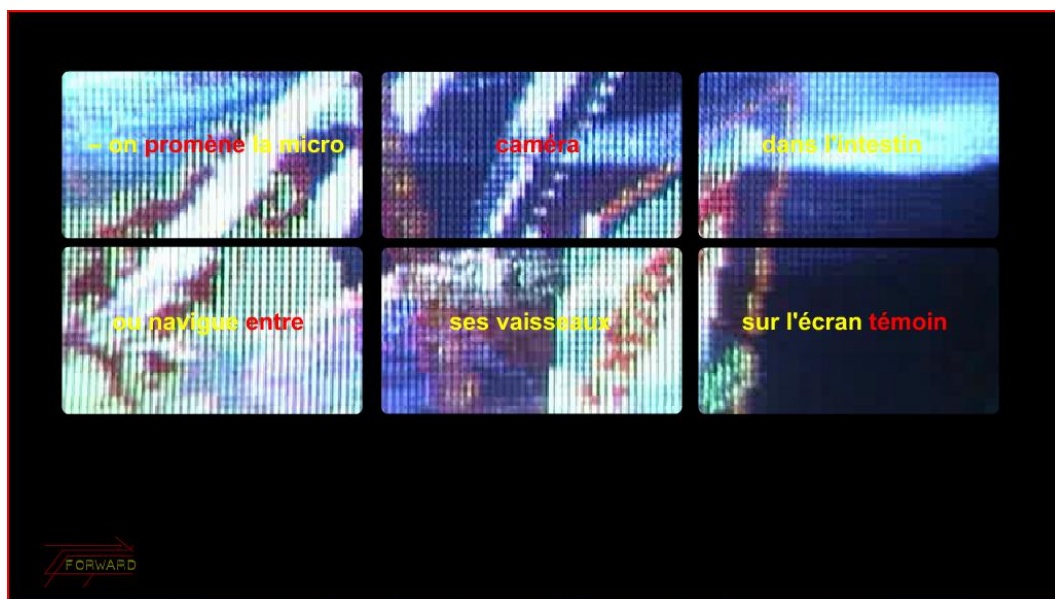


Figure 59: Module écrans, TOKYO_REENGINEERING, <http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/ecrans.html>, consulté le 22 décembre 2011.

Du texte à l'écran, des écrans dans le texte, les effets de contamination, de circulation et d'hybridation médiatique se jouent dans la lecture augmentée, c'est-à-dire transmédiatique, qui a été effectuée. Le projet *Tokyo* témoigne de l'écologie médiatique contemporaine. Il

⁸² Sadin, Éric. *Tokyo. Op. cit.*, p. 81.

appartient à la cyberculture, qui propose un langage propre, tel que Pierre Lévy l'explique dans son article pour la revue *Ec/arts* dirigée par Sadin :

L'écriture, l'alphabet, l'imprimerie, le cyberspace : chaque étape, chaque niveau intègre le précédent et mène à une nouvelle diversification de l'univers culturel. Plus il y'a de communication et d'interconnexion, plus la vie culturelle devient riche et mute rapidement, en élargissant la variété des « genres ». ⁸³

Dans le projet *Tokyo*, Sadin poursuit la réflexion qu'il avait engagée dans *7²* (2002) où il s'intéressait déjà au « passage différentiel » entre plusieurs médias :

Avec "7²", l'objectif consiste à explorer les "passages différentiels" entre l'inscription du texte dans le cadre de l'objet livre et un autre cadre d'inscription, sur Internet, en explorant des effets de modalités spécifiques et différentielles. Un des enjeux majeurs de notre présent, regarde selon moi, notre capacité à pouvoir explorer les jeux de différences entre les multiples outils technologiques contemporains, à développer ce que j'appelle des "logiques circulatoires". ⁸⁴

Un des enjeux est d'observer les glissements qui s'opèrent au niveau du texte dans le passage d'un média à un autre. Les codes circulent dans l'œuvre à l'image du foisonnement des signes dans la ville. Il s'agit de s'appropriier ces codes et ces signes pour ne pas se laisser déborder, il faut les transformer en un champ ouvert et complexe d'exploration ⁸⁵. Le livre est relié à l'hypermédia. Les textes, au sein du livre, sont reliés entre eux comme dans un hypertexte. Toutefois, comme le fait remarquer Sadin lui-même, « L'enjeu ne consiste pas à relier les parties d'un texte par des clics, mais de mettre la langue "sous clics" » ⁸⁶, faire de la langue le point focal afin de rendre compte des mutations qui s'y jouent. C'est pourquoi la langue, chez Sadin, est souvent syncopée ; tour à tour fluide par son accumulation et figée dans des slogans commerciaux énoncés comme des *ready-made* verbaux. Les textes du projet *Tokyo* sont à la fois minimalistes, frôlant l'abstraction et l'illisibilité, et narratifs, ainsi que le remarque Jan Baetens et Jan Van Looy dans « E-Poetry Between Image and Performance: A Cultural Analysis » :

What is striking in *Tokyo* however is the extreme minimalism of text and lay-out. (...) This minimalism is in complete opposition to the new doxa of postmodern typography, which promotes maximalism, i.e. systematic changes of forms and shapes not only between semantic units but within these units as well (see Peter Lunenfeld's collaboration with Mieke Gerritzen in *User*, 2005). We will not insist too much on this distinction as we know how unpredictable the relationship between minimalism and maximalism can be (Dawans 2004). It should be clear, however, that one of the great advantages of any minimalist

⁸³ Lévy, Pierre. « L'hypertexte : une nouvelle étape dans la vie du langage ». *Op. cit.*, p. 106.

⁸⁴ Sadin, Éric. « Complexification contemporaine », entretien avec Pierre Robert. *Archée*, décembre 2000. <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=143>. Consulté le 14 décembre 2011.

⁸⁵ Cf. Sadin, Éric. « DATA_ALL_OVER. » entretien avec Philippe Franck. *Mouvement*, octobre 2001.

⁸⁶ Sadin, Éric. « Complexification contemporaine ». *Op. cit.*

approach is that it helps to focus as well as to avoid useless side-effects. This is of course true both for the maker and the public of the work (...).⁸⁷

Cependant ce minimalisme n'exclut pas que le texte ait aussi une dimension narrative. Le *on* qui hante de manière quasiment obsessionnelle le texte, est un personnage indéfini à travers le regard duquel sont abordés le monde et le cheminement dans la ville. Le *on* ne désigne personne, en même temps qu'il évoque tout le monde et qu'il raconte chacun. C'est au lecteur de relier les textes et les modules entre eux afin de faire émerger une dimension narrative :

Soon, however, temporal and narrative effects start appearing, and their growing impact is part of the literary program of the book. The reader is invited to discover the narrative by linking non contiguous elements, for instance snapshots of the progress of the Football World Championship projected on big screens throughout the city. On a microscopic level, once the global perception of a basic narrative is established, the reader can develop an increased sensibility to the narrative virtualities of the very succession of words and sentences, a mechanism described by Jean Ricardou in his analysis (1967: 56-68) of the famous New Novel descriptive techniques of the 1950s and 1960s, where totally plotless descriptions eventually produced, by the very potentialities of the strings and sequences of words, a purely verbal narrative.

Baetens et Van Looy restreignent au livre seulement cette capacité narrative, l'opposant ainsi à l'hypermédia, voyant dans l'aspect narratif du livre une déclaration d'indépendance vis-à-vis de TOKYO_REENGINEERING. Une telle analyse évacue la complémentarité d'une lecture transmédiatique ; les auteurs de l'article opposent les deux médias au lieu d'y circuler. Les différences entre le livre et l'hypermédia sont le témoignage de leurs spécificités matérielles et de leur complémentarité, non une « déclaration d'indépendance »⁸⁸. Elles illustrent, les notions de circulation, de prolifération et de multiplicité chers à Sadin :

L'extension conjointe du numérique et des réseaux de télécommunication favorise la production sans cesse croissante d'objets et de protocoles inédits, dont il se confirme qu'ils ne substituent pas à des configurations déjà existantes, mais se développent à l'intérieur d'un environnement technico-culturel caractérisé par les concepts de *prolifération* et de *multiplicité*.⁸⁹

La cyberculture, à laquelle nous appartenons aujourd'hui, doit produire des objets « inédits » à l'ordre desquels le corpus de notre thèse appartient sans aucun, compte tenu de la diversité des hybridations qu'il propose entre le livre et l'hypermédia.

⁸⁷ Baetens, Jan et Van Looy, Jan. "E-poetry : Between Image and Performance -- A Cultural Analysis." *Journal of e-Media Studies* 1.1, 2008. En ligne : <http://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/2/xmlpage/4/article/288>, consulté le 13 novembre 2012.

⁸⁸ « This gradual shift toward narrative, in a globally non-narrative environment, is an important device in the "declaration of independence" of the book, which increasingly diverges from its digital starting point. », *Ibid.*

⁸⁹ Sadin, Éric. « Édito. » *Éc/arts* 3, 2002, p. 2.

On aura vu, chapitres I et II, que la cybernétique est basée sur la notion de *feedback*, les œuvres transmédiatiques étudiées procèdent de la même manière, en adaptant l'adage cybernétique au champ poétique. Les médias en jeu dans ces œuvres se font sans cesse écho. Ils se nourrissent les uns des autres afin de produire des œuvres complexes, quasiment organiques, au sens où elles constituent un ensemble dont les parties (modules/fragments/organes) fonctionnent en interrelation et forment un tout. Toute amputation d'un de ses éléments dénaturerait l'œuvre et détruirait son équilibre. Les œuvres transmédiatiques sont ainsi révélatrices de l'écologie médiatique qui est au cœur de cette thèse. Dans une même journée, nous passons du téléphone portable, à l'écran d'ordinateur et/ou de télévision, lisons des livres et des journaux : la grande majorité d'entre nous avons l'habitude de passer d'un média à l'autre, notre expérience quotidienne est transmédiatique. Toutefois, en ce qui concerne la littérature, la lecture (intensive) sur écran reste encore assez marginale, quand bien même l'usage des tablettes se répande. La lecture littéraire n'est pas encore familière avec l'alternance des supports médiatiques et encore moins avec la transmédiatisation au sein d'une même œuvre. Le lecteur, pourtant confronté quotidiennement à une pluralité d'usages médiatiques, reste encore réticent à la lecture d'une œuvre littéraire distribuée sur divers médias. Il en est d'ailleurs de même à l'autre bout de la chaîne du livre : encore peu d'écrivains maîtrisent les outils informatiques. Les auteurs cités dans ce chapitre sont pour le moment des exceptions, en même temps que des précurseurs, en matière de transmédiatisation littéraire. Il ne fait cependant nul doute que la situation soit rapidement amenée à changer.

Les motivations quant à la transmédiatisation de la littérature sont différentes selon les auteurs, il est important de nuancer. Si les projets de Camus et de Sadin sont des expérimentations poétiques des plus fascinantes, la dimension commerciale et, il faut le dire, racoleuse de la transmédiatisation est aussi un risque : *Level 26*, à l'image de toutes les franchises, en aura été l'exemple. Dans la transmédiatisation, on assiste à une sorte de gadgétisation des contenus qui ne va pas sans poser problèmes. Si les dispositifs médiatiques sont au cœur de l'attention de cette thèse, il s'agit aussi de prendre une position de recul. Le dispositif médiatique seul ne fait pas l'œuvre littéraire. L'œuvre est une alchimie complexe dont le matériau n'est qu'un élément. Les œuvres construites toutes entières autour de leurs dispositifs matériels posent le plus souvent la question de leur vanité : un art pour l'art adapté à la cyberculture, où le dispositif technique supprime la

poétique. Le travail effectué par les Éditions volumiques, dont Étienne Mineur (designer graphique) et Bertrand Duplat (concepteur de jeux vidéo) sont les fondateurs (Cf. <http://www.volumique.com/fr/>), pourrait illustrer ce problème. Le duo, à l'imagination débordante, crée des prototypes de livres augmentés, littéralement branchés. Leur « bibliothèque » est alors pleine de livres qui tournent leurs pages seuls, qui recèlent de codes que l'on peut déchiffrer grâce à un *Iphone*, des livres possédant des capteurs de positions ou dont le texte disparaît quelques temps après leur ouverture⁹⁰.

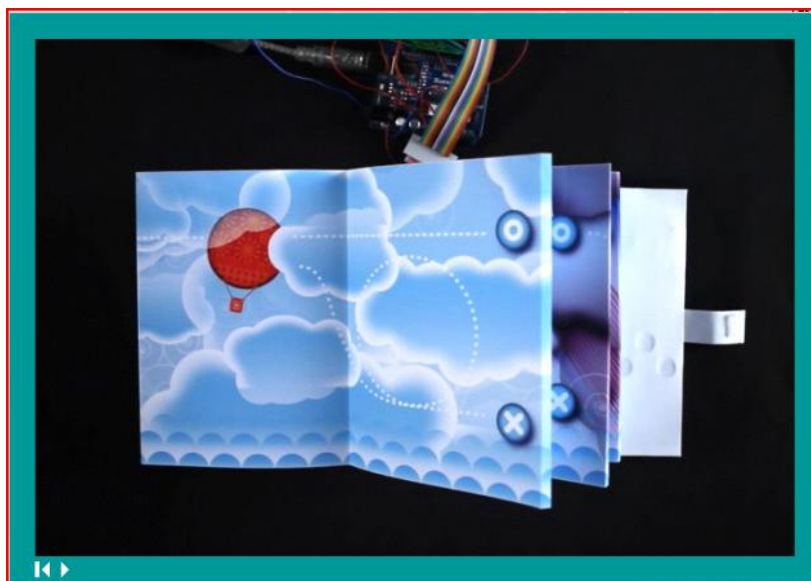


Figure 60: Le livre qui tourne ses pages tout seul, Éditions volumiques, <http://www.volumique.com/fr/>, consulté le 17 novembre 2011, (capture d'écran).

Si ces prototypes de livres branchés sont totalement fascinants et regorgent de possibilités poétiques, la plupart du temps, ils sont vides de contenu textuel. C'est pourquoi les Éditions volumiques sont aujourd'hui à la recherche de collaborations avec des auteurs afin que le jeu avec la matérialité du livre ne soit pas une simple performance technique. La complexité des dispositifs créés par les Éditions volumiques ne peut avoir de sens littéraire sans un contenu textuel (de qualité), en dehors duquel nous n'aurions affaire qu'à une coquille vide. Le livre branché est une sorte de fantôme qui trouve avec Étienne Mineur et Bertrand Duplat une illustration des plus physiques, mais dont le potentiel littéraire n'est qu'à l'état embryonnaire. Le corpus aura montré quelques pistes quant au potentiel poétique de la transmédiatisation, qui seront sans aucun doute amenées à se développer littérairement dans les années à venir. Une trop grande attention au dispositif au détriment du texte, est un des risques de la transmédiatisation : aux auteurs contemporains de ne pas tomber dans le piège et de relever encore une fois le défi.

⁹⁰ Pour accéder à une navigation filmée dans le site des éditions volumiques voir la page –Éditions volumiques–

CHAPITRE VI.

FIGURATION (1) : INTEGRATION DE L'HYPERMEDIA AU SEIN DU LIVRE

Le dernier volet de la typologie des modes d'hybridation médiatique du texte littéraire a trait à sa figuration, soit à la manière dont certaines œuvres intègrent, thématiquement et sémiotiquement, les aspects problématiques de leur statut médiatique. Alors que nous nous intéresserons dans le prochain chapitre à l'intégration du livre en hypermédia, ce sont dans un premier temps les œuvres éditées qui assimilent l'hypermédia, qui feront l'objet de notre analyse.

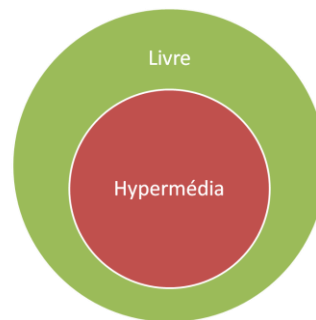


Figure 61: Figuration de l'hypermédia dans le livre.

L'intégration peut adopter la forme d'une simulation et/ou d'une thématisation. Il s'agit, dans ce chapitre, de considérer l'hypermédia comme une figure dans le livre :

Une figure désigne tout objet de pensée doté, pour un sujet, de signification et de valeur. C'est une entité complexe, intégrée dans un processus sémiotique qu'elle dynamise et dont elle oriente le cours. Constitué de traits, qui permettent de l'identifier, et d'une logique de mise en récit, qui sert à son déploiement, la figure n'est pas une entité statique, mais dynamique. On s'en fait une idée et on s'en sert aussi pour comprendre. La figure n'est donc jamais neutre ou objective, mais focalisée, investie, elle résulte d'un processus d'appropriation. En ce sens la figure est une construction, celle d'un sujet synthétisant en un seul objet, présent à la conscience –même si toujours sur le point d'y échapper-, un large faisceau de signification.¹

L'hypermédia et l'hypertexte sont, en effet, des figures de notre imaginaire culturel. Ils se voient alors parfois insérés dans des livres : entre paradoxe et réconciliation médiatique. À l'instar de Bertrand Gervais, l'imaginaire sera conçu comme une interface qui permet de se représenter le monde :

¹ Gervais, Bertrand. *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire T. I. Op. cit.*, p. 87.

Chapitre VI. Figuration (1) : intégration l'intermédia au sein du livre

L'imaginaire est l'interface par laquelle un sujet a accès aux éléments de la culture et se les approprie. Il est une médiation dont le travail transparaît dans des figures. Celles-ci sont découvertes au contact des textes (...), mais leur rôle n'est pas qu'un simple révélateur de la présence de l'imaginaire. Elles suscitent des interprétations ; elles servent de fondement à des quêtes, qui tournent parfois à l'obsession, et à des processus de création littéraire et artistique.²

La cyberculture et son écologie médiatique doivent être conçues comme des interfaces culturelles, dont l'hypermédia est une figure. Pour analyser comment les textes abordent de l'intérieur leur statut médiatique, nous nous intéresserons aux cas particuliers des textes imprimés où les formes de l'hypermédiatisation et de l'hypertextualité sont omniprésentes.

La science-fiction a, depuis ses débuts, abordé les enjeux de la technique et des médias, et le Cyberpunk et le Steampunk ont interrogé leurs effets et dérives. Mais, aujourd'hui, une littérature apparaît qui ne tient ni de l'anticipation ni de l'utopie ou de la dystopie et qui aborde dans une perspective inédite la question de la médiatisation littéraire. Dans ces œuvres, la cyberculture devient une source d'inspiration. Pour étudier cette intégration thématique et figurale de l'hypermédia dans le livre, deux textes feront l'objet d'une lecture croisée : *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski³ et *Le Décodeur* de Guy Tournaye. Les deux romans proposent une intégration de plusieurs médias, sous forme d'ekphrasis, grâce à un procédé de remédiatisation original, différent de celui explicité dans le premier chapitre, puisque les médias qui y sont remédiatisés sont fictifs. Ainsi, la remédiatisation est feinte, simulée. Ce jeu conduit paradoxalement à repenser le livre et à réinterroger nos modes d'accès à la connaissance. L'analyse de la simulation de l'hypertextualité par le livre sera parachevée par l'étude de *Coming Soon!!! A NARRATIVE* de John Barth. Ce roman, résolument postmoderne, propose une figure du conflit médiatique qui est au cœur de cette thèse : celui de l'hypermédia face au livre. Dans le cadre de ces trois romans, il s'agira pour le livre de relever le défi de l'hypermédiatisation, ainsi que le remarque Bolter dans *Writing Space* : « Print today is continuing to remake itself in order to maintain its claim to represent reality as effectively as digital and other visual media. »⁴

Les productions littéraires contemporaines imprimées sont influencées par l'écologie médiatique dans laquelle elles évoluent. Par exemple, Twitter n'est plus seulement un réseau social d'écriture, il est devenu un symbole des modes de

² *Ibid.* p. 35.

³ L'étude des relations entre *House of Leaves* et l'hypermédia était l'objet de notre mémoire de deuxième année de Master –Master 2–

⁴ Bolter, Jay David. *Writing Space : The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale (N.J.) : L. Erlbaum Associates, 1991, p. 47.

communication contemporains. Dans l'impertinent livre, *Twitterature : The World's Greatest Books Retold Through Twitter*, publié chez Penguin Books en 2010, Alexander Aciman et Emmet Rensin réadaptent les grands classiques de la littérature mondiale et proposent un monde où Julien Sorel, Ulysse, le Dr Faust et Candide ont des comptes Twitter. Aucun auteur majeur n'est épargné puisque plus de quatre-vingt titres y sont parodiés. Hamlet écrit donc :

@Hamlet: WTF IS POLONIUS DOING BEHIND THE CURTAIN???

La démarche se veut volontairement irrévérencieuse. La revue de presse de *Twitterature* a été catastrophique et elle est mise en exergue sur le site de l'éditeur, ainsi qu'au début du livre :

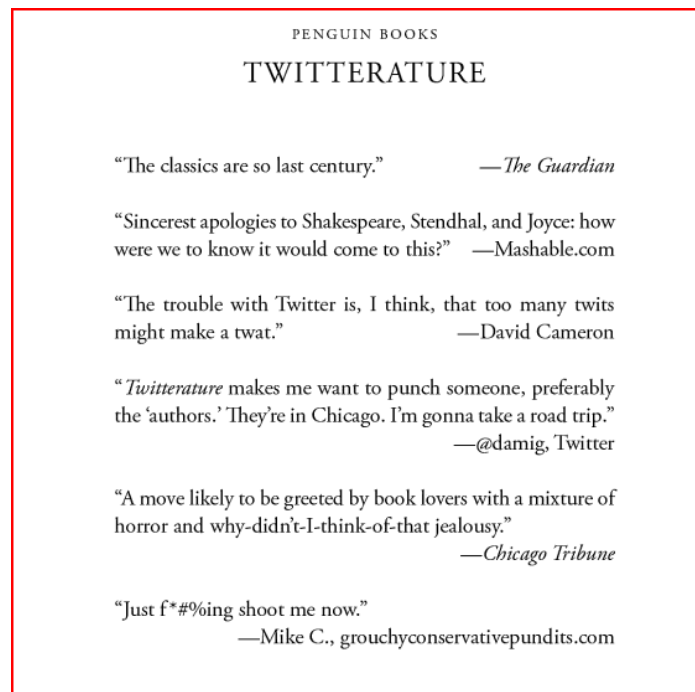


Figure 62: Aciman, Alexander et Rensin, Emmett. *Twitterature : The World's Greatest Books Retold Through Twitter*, Londres : Penguin Books, 2009, p. i.

La subversion des « classiques », qui fait dire à certains critiques que « Shakespeare se retourne dans sa tombe », est un jeu de potache qui trouve ses lettres de noblesse dans de nombreux exemples. Alfred Jarry a écrit des pièces de théâtre comme *Les polonais*, première version d'*Ubu roi*, l'étudiant contemporain fait twitter Anna Karenine. Toutefois au contraire d'Alfred Jarry, rien n'est moins certain, et sans doute moins souhaitable, que

le passage des auteurs de *Twitterature*⁵ à la postérité littéraire. Seul le fait que le texte n'ait jamais paru sur Twitter semble intéressant dans leur démarche. En effet, *Twitterature* ne propose à ses lecteurs que de faux tweets, des simulations. Il ne s'agit donc pas d'un rapport de remédiation du réseau social par le livre mais d'une imitation, sous forme d'intégration et de simulation du site par le livre. Un jeu fictionnel que l'on retrouve dans *Le Décodeur* de Guy Tournaye et dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski. Ces romans imprimés ont la particularité d'être deux remédiations fictives, deux ekphrasis médiatiques, respectivement, celle du site Web d'une série télévisée et celle d'un film.

I. L'hypermédia dans le livre : une lecture croisée du *Décodeur* de Guy Tournaye et d'*House of Leaves* de Mark Z. Danielewski

A. L'hypermédiatisation au service de la matérialité du livre

1. Des ekphrasis médiatiques fictionnelles

Selon Bolter, avec l'avènement de l'hypermédia, l'imprimé s'est transformé afin d'intégrer de plus en plus d'éléments visuels et sensoriels, dans un mouvement qu'il appelle « reverse Ekphrasis », soit l'incarnation des mots par le langage visuel. Si cela est sans doute vrai pour les journaux (Bolter donne l'exemple de *USA Today snapshot*), pour les jeux vidéo (*World of Warcraft* et *Dungeon & Dragon*) et pour tout un pan de la littérature éditée aujourd'hui (on pensera aux romans ayant fait l'objet d'une adaptation filmique et dont la page de couverture est remplacée par l'affiche du film⁶), les livres étudiés dans ce chapitre ne procèdent pas tout à fait de même. Puisque, pour relever le défi de la cyberculture, notre corpus ne remplace pas tant les mots par des images qu'il fait des mots des images. L'ekphrasis, dans un premier temps, n'aura donc rien d'inversée puisque *Le Décodeur* de Tournaye peut être bel et bien considéré comme l'ekphrasis d'un site Web et *House of Leaves* de Danielewski comme l'ekphrasis d'un film. On pourrait ainsi croire que ces deux romans ont sacrifié les mots des livres aux médias visuels. Or, il n'en est rien, puisque leurs ingénieux auteurs ont tâté fait de saboter les remédiations au cœur de leur texte : Tournaye en révélant, à la fin de l'ouvrage, que la plupart des textes qui le composent sont des extraits d'œuvres littéraires connues ou d'écrits critiques de penseurs marquants (de Paul Auster à Georges Didi-Huberman, en passant par Gille Deleuze et

⁵ La *Twitterature* est aujourd'hui aussi pratiquée, comme exercice à contrainte entre maximes et Haïkus, dans des cadres plus sérieux. Elle a notamment fait l'objet d'un festival à Québec le 16 octobre 2012 (Bibliothèque Gabriel Roy), organisé par l'Institut de *Twitterature Comparée*. Pour en savoir plus sur l'ITC voir –*Twitterature*–

⁶ Bolter, Jay David. *Writing Space Computers, Hypertext, and the Remediation of Print*. *Op. cit.*, p. 57.

Jules Verne) ; et Danielewski en créant une fiction complexe sur un film dont les seuls témoins sont un aveugle sénile et un junkie, personnages principaux d'un récit où la multiplication des notes de bas de pages et des références produit un texte à la structure qui frôle l'absurde. Les deux auteurs jouent avec le défi posé au livre et, en son sein, construisent et déconstruisent les figures de l'hypertexte et de l'hypermédia. Ils suivent les deux stratégies, paradoxalement complémentaires, utilisées par l'imprimé face aux nouveaux médias que Hayles décrit dans *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* : « (...) imitating electronic textuality through comparable devices in print, many of which depend on digitality to be cost effective or even possible ; and intensifying the specific traditions of print in effect declaring allegiance to print regardless of the availability of other media. »⁷ Les formes et le propos de ces stratégies métatextuelles seront interrogés.

Le Décodeur de Guy Tournaye est présenté, sur la quatrième de couverture, comme la retranscription, ou plutôt la remédiatisation, d'un site Web.

Le site dont nous présentons ici le fac-similé a été fermé le 4 juillet 2002 sur injonction du FBI. Motif : plusieurs messages suspects, dissimulés dans les images, les bandes-son et les forums de discussion, auraient été interceptés par les systèmes d'espionnage Carnivore et Magic Lantern. Notre contre-enquête, réalisée dans le cadre de l'université George Mason (Virginie), révèle qu'il s'agit en fait d'une pure machination.⁸

Il s'agit du site d'une série télévisée policière américaine intitulée *Street Hassle*. Le site est suspecté de diffuser de manière encryptée des informations terroristes pour une organisation dénommée « La base », référence explicite au nom arabe Al-Qaïda. Le narrateur, journaliste ayant travaillé à l'instar de Guy Tournaye pour le magazine *Multimédia stratégies*, est chargé par des universitaires menant une enquête indépendante (en désaccord avec le FBI), de traduire et de retranscrire la version décodée du site Web, à partir d'une copie DVD-ROM. Le narrateur est, en effet, convaincu qu'un livre serait le meilleur moyen pour mettre à plat cette intrigue et « en révéler la trame cachée. »⁹ Dès cette description de l'intrigue, on note la diversité des médias convoqués et l'omniprésence de l'acte de remédiatisation. Une multiplication que l'on retrouve aussi dans le roman de Mark Z. Danielewski.

House of Leaves s'ouvre sur les confessions de Johnny Truant, tatoueur à Los Angeles, un antihéros que le hasard va faire entrer en possession de l'héritage littéraire d'un

⁷ Hayles, Katherine N. *Electronic Literature : New Horizons for the Literary*, Op. cit. p. 163.

⁸ Tournaye, Guy. *Le Décodeur*. Paris : NRF Gallimard. 2005, quatrième de couverture.

⁹ *Ibid.*, p. 17.

vieil original du nom de Zampano. Ce lègue se résume en un interminable essai, très prodigieusement annoté, qui ne porte que sur un seul et unique film : le *Navidson Record*. La figure centrale de ce long documentaire est William Navidson, photo reporter. Lui et sa famille décident de quitter New York pour s'installer en Virginie. Navidson filme leur installation dans la nouvelle maison. Très vite, d'étranges phénomènes se produisent : la maison semble changer, s'agrandir, des placards apparaissent, puis des portes et des couloirs. Lorsque Navidson entreprend de mesurer la maison il ne peut que constater que celle-ci est plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur. Il décide alors d'en entreprendre l'exploration. C'est le vieux Zampano qui décrit l'exploration des couloirs, en même temps qu'il tente d'expliquer les conséquences qu'une telle incongruité physique peut avoir sur les protagonistes. Pour ce faire, il ne se privera d'aucune des sources à sa disposition et reprendra toutes les thèses défendues depuis la sortie du film par les plus diligents exégètes. Seul problème à ce tableau, et non des moindres, comme va le constater Johnny Truant, le *Navidson Record* n'existe pas. De fait, toutes les notes de Zampano s'y rapportant, de même que les innombrables références citées, sont totalement inventées. Ce qui ne va toutefois pas empêcher Truant de mener à terme la reconstitution minutieuse du manuscrit original, qu'il va à son tour largement annoter de manière très personnelle. Truant sombre alors dans une folie paranoïaque et impose à son lecteur, à travers son délire, le spectacle de sa descente aux enfers. Celle-ci accompagne en contrepoint l'exploration de la maison des Navidson devenue labyrinthe. Dans *House of Leaves* tout est acte de remédiatisation. Zampano remédiatise le film de Will Navidson. Truant remédiatise le texte de Zampano. À chaque niveau de narration s'exerce l'acte d'interprétation lié à la remédiatisation. Il s'agit toujours d'un travail d'adaptation qui conduit à s'interroger sur les capacités des différents médias en jeu.

Ainsi, *Le Décodeur* est une ekphrasis du site Web d'une série télé et *House of Leaves* est la remédiatisation par Johnny Truant de l'ekphrasis du *Navidson Record* effectuée par Zampano. L'essai de Zampano, lui aussi intitulé *House of Leaves*, possède, en effet, toutes les caractéristiques de l'ekphrasis telles que Liliane Louvel a pu les énumérer dans *Texte/Image : images à lire, texte à voir*¹⁰. Si l'on se penche sur l'ekphrasis de « The Five and a Half Minute Hallway »¹¹, court métrage réalisé lors d'une des premières explorations de Navidson, on peut aisément voir comment se construit la remédiatisation de l'image filmique par le texte.

¹⁰ Louvel, Liliane. *Texte/Image : images à lire, texte à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

¹¹ Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. New York : Pantheon Books, 2000, p. 4-5.

In one continuous shot, Navidson (...) momentarily focuses on a doorway on the north wall of his living room before climbing outside of the *House* through a window to the east of that door, where he trips slightly in the flower bed, redirects the camera from the ground to the exterior white clapboard, then moves right, crawling back inside the *House* through a second window, this time to the west of that door, where we hear him grunt slightly as he knocks his head on the sill, eliciting laughter from those in the room (...) before finally returning us to the starting point, thus completely circling the doorway and so proving, beyond a shadow of a doubt, that insulation or siding is the only possible thing this doorway could lead to, which is where all laughter stops, as Navidson's hand appears in frame and pulls open the door, revealing a narrow black hallway at least ten feet long, prompting Navidson to re-investigate, once again leading us on another circumambulation of this strange passageway, climbing in and out of the windows, pointing the camera to where the hallway should extend but finding nothing more than his own backyard (...) in essence an exercise in disbelief which despite his best intentions still takes Navidson back inside to that impossible hallway, until as the camera begins to move closer, (...) Karen snaps, "Don't you Dare go in there again Navy," (...) ¹²

Le vocabulaire cinématographique est présent à travers les termes: « continuous shot », « focuses » « redirects the camera », « frame », « short ». L'ekphrasis du film nécessite de retranscrire non seulement l'image mais aussi le mouvement et le son qui sont alors décrits de manière prégnante. On remarque ainsi la présence de plusieurs verbes de mouvement et d'une accumulation de formes en -ing, qui, selon Liliane Louvel sont symptomatiques de l'ekphrasis, tout comme peut l'être la répétition du verbe « see », fondamental en mode descriptif¹³. Le court-métrage est un plan séquence, traduit textuellement par la présence d'une seule et longue phrase. Chaque partie de phrase entre virgules pourrait correspondre à une image, et la phrase dans son unité constituer un plan. Le texte se fait mimétique. Danielewski ne se contente pas seulement de décrire le film, il cherche, comme il le dit lui-même dans un entretien conduit par Larry McCaffery, à adapter la grammaire cinématographique au texte : « At the outset all I had was a wild array of ideas and impulses –characters, dialogue, a bunch of essays concerning how cinematic grammar might be applied to text. »¹⁴

Guy Tournaye fait de même avec le site mis en scène dans *Le Décodeur*. Le champ lexical du site Web y est très présent. Ainsi, on trouve à la page 19 : « écran », « image », « page », « accueil », « plan du site ». Les verbes sont ceux de la description : « apparaît » (p.19), « on peut lire » (p.19), « s'affichent » (p.20) etc. Le roman est une longue ekphrasis des éléments du site. Par exemple, les pages 64 et 65 sont consacrées à la description d'une pièce musicale :

¹² *Ibid.*, p. 4.

¹³ Louvel, Liliane. *Texte/Image : images à lire, texte à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.

¹⁴ Danielewski, Mark Z. "Haunted House—An Interview with Mark Z. Danielewski." Entretien avec Larry McCaffery et Sinda Gregory. *Critique* 44. 2, 2003.

[**Audio + texte en incrustation**] Le thème de huit mesures exposé au pédalier en début d'ouvrage contient en germe tout le matériau musical de la pièce. (...) la pièce se compose de vingt et une variations (thème initial compris), avec une première gradation jusqu'à la treizième variation, puis un intermède détendu sans pédalier, et enfin une seconde vague montante (de la variation 17 à la variation 21), sorte de réexposition variée et concentrée de la première.¹⁵

La description est extrêmement précise, les variations, les rythmes, et même les notes y sont donnés. Si le lecteur ne peut entendre la passacaille évoquée ici, par le travail de description, le texte parvient tout de même, métaphoriquement, à se faire multimédia. Le texte met en abyme à plusieurs reprises les processus de remédiatisation dont il est l'objet. Au début du roman, le narrateur explicite les différents procédés utilisables afin de dissimuler un message :

Avec l'informatique, les techniques de camouflage ont considérablement gagné en efficacité. Réduits à une succession de 0 et de 1, les images et les sons numérisés constituent par nature d'excellents supports pour la dissimulation. (...) Toutes les combinaisons sont possibles : un texte peut être caché dans une image ; une image dans un document audio ; un document audio dans une séquence vidéo, etc.¹⁶

De même, un livre peut contenir un site Web qui contient des images, du texte et des vidéos, dans lesquelles se trouvent des messages cachés. La farce étant, dans *Le Décodeur*, que le livre, au final, ne contient pas tant un hypermédia qu'un ensemble de citations tirées d'autres livres.

2. Une célébration de la matérialité du livre

Dans *Le Décodeur* et *House of Leaves*, les médias ne sont pas seulement une influence, ils sont une partie intégrale du texte et ils sont simulés. Les deux romans témoignent de la culture médiatique qui est la notre, ainsi que le dit Danielewski :

Whether it's dealing with magazines, newspapers, radio, TV, and of course the Internet, most people living in the 90s have no trouble multi-processing huge sums of information. They may not know it but they're doing it. It's the same as walking or looking for movie times, we're all involved –for the most part unconsciously– in a massive, usually successful, mental juggling act, simultaneously sorting national stories, shopping lists, the sounds of a neighbour speaking a language we don't understand, music we'd like to understand better, the image on a poster, and all this mixed in with our appetites, emotional murmurs, and frequently the sudden appearance of a seemingly random recollection.¹⁷

La particularité des textes du *Décodeur* et de *House of Leaves* est de s'appropriier les médias récents qui sont censés supplanter leur support : le livre. Comme le remarquent Bolter et Grusin :

¹⁵ Tournaye, Guy. *Le Décodeur. Op. cit.*, p. 64-65.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷ Danielewski, Mark Z. "A Conversation with Mark Danielewski." Entretien avec Sophie Cottrell, 28 avril 2002. <http://www.randomhouse.com/boldtype/0400/danielewski/interview.html>. Consulté le 28 janvier 2007.

No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, anymore than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenge of new media.¹⁸

Nul doute que nos deux romans font partie de ces livres qui cherchent à relever le défi proposé par l'hypermédiatisation. Hayles dans « Saving the subject: remediation in *House of Leaves* » ajoute :

The computer has often been proclaimed the ultimate medium because it can incorporate every other medium within itself. As if learning about omnivorous appetite from the computer, *House of Leaves*, in a frenzy of remediation, attempts to eat all the other media.¹⁹

Et *Le Décodeur* est tout aussi omnivore. Les romans de Tournaye et de Danielewski rivalisent en effet d'inventivité pour intégrer l'hypermédiatisation dans le livre et le faire entrer dans la cyberculture.

Ces textes, qui multiplient les remédiatisations, montrent une forte conscience de leur statut imprimé. Ce sont les propriétés du livre, en tant que média, dans ses capacités jusque-là insoupçonnées, qui sont révélées par l'hypermédiatisation. Le lecteur, dans nos deux romans, est sans cesse ramené à la présence physique du support. Le livre, par contraste, n'est plus perçu comme « une interface transparente »²⁰. *Le Décodeur* et *House of Leaves* peuvent être considérés comme des métaphores matérielles ainsi que le propose Hayles dans *Writing Machines* : « Material metaphors, a term that foregrounds the traffic between words and physical artifacts. »²¹ Sur ce point cependant, les stratégies de Tournaye et de Danielewski divergent de façon significative. *Le Décodeur* procède d'une mise en page des plus simples, voire minimaliste, selon le souhait de son auteur :

Opter pour une facture résolument classique en évitant tout artifice avant-gardiste de typographie ou de mise en page ; filer la métaphore du site Web, non pour faire « hypermoderne », mais pour revisiter la tradition des arts de la mémoire, en composant un texte à travers lequel le lecteur peut déambuler à sa guise et naviguer d'un document à l'autre comme dans un rêve. Combiner diverses formes d'écriture (scénaristique, télévisuelle, journalistique, publicitaire, etc.), non pour les échantillonner et les remixer à la manière des « text-jockeys » à la mode, mais pour faire advenir à la surface un précipité aussi organique que possible. Fragmenter le livre, non dans une logique fractale ou holographique, mais à la manière d'un bélinogramme. Boucler ainsi la boucle, en revenant

¹⁸ Bolter, Jay David et Grusin, Richard. *Remediation : Understanding New Media*. Op. cit., p. 15.

¹⁹ Hayles, Katherine N. "Saving the Subject : Remediation in *House of Leaves*." *American Literature* 74.4, 2002, p. 781.

²⁰ Hayles, Katherine N. *Writing Machines*. Op. cit., p.43.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

aux sources mêmes de l'imagerie télévisuelle, dont le principe dérive directement du procédé mis au point par Edouard Belin au début du siècle dernier.²²

Édouard Belin (1876-1963) est un ingénieur français, inventeur du Béliographe, un système de transmission à distance des photographies, il est aussi considéré comme le père de la télévision. Comme le Béliographe ou la télévision, le livre de Tournaye transmet d'autres médias, mais à travers une mise en page livresque classique qui s'oppose à celle employée dans *House of Leaves*.

En effet, Danielewski effectue, quant à lui, un travail d'épuisement des possibilités offertes par la mise en page. Il suffit de feuilleter le livre pour reconnaître à quel point la spatialité du texte est importante dans le roman. Ainsi que le remarque Hayles : « The most significant influence digital technology has made on print culture allows for the re-emergence of the physical page »²³. On retrouve des pages à la conception ordinaire, comme les pages 74 et 75, puis des pages blanches sur lesquelles seul un extrait de note de bas de page est présent (page 79). Un peu plus loin, le texte est abondant et distribué en différents blocs de texte sur la page. On observe aussi une note de bas de page dans la marge de gauche puis une autre en bas ; à droite se situe le texte, au milieu duquel un carré voit l'apparition d'une troisième note de bas de page en registre (page 120).

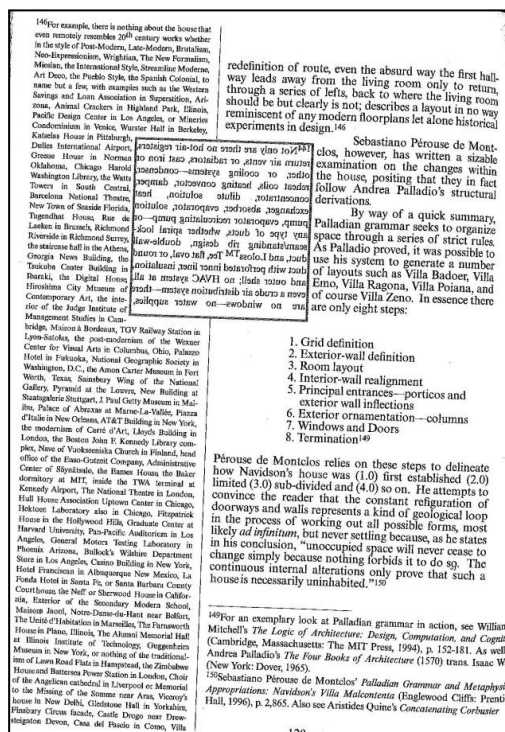


Figure 63: Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000, p. 120.

²² Tournaye, Guy. « Le livre, interface ultime ? » *Ecrire après le krach*, août 2007. <http://chroniques-cabanon2.blogspot.fr/2007/08/le-livre-interface-ultime.html>. Consulté le 7 janvier 2012.

²³ Hayles, Katherine N. *Writing Machines*. *Op. cit.*, p. 23.

Encore quelques pages plus loin, on découvre des pages quasiment blanches, ornées de quelques mots parsemés (pages 194 à 245). Ces jeux, que tout lecteur de *House of Leaves* expérimente dès qu'il ouvre le livre, révèlent à quel point la mise en page est digne d'attention. Elle conduit à concevoir le livre comme un objet, que l'on regarde et feuillette, avant même de le lire. Le roman rejette la mise en page usuelle et sa transparence afin de rappeler la dimension matérielle de tout texte. Ainsi, Danielewski joue avec la vitesse de la lecture. Les pages 119 à 137, par exemple, sont très denses et longues à déchiffrer, alors que les pages 217 à 238 ne présentent que quelques mots : le lecteur avance très vite dans le livre et prend conscience de ce fait élémentaire, mais souvent oublié, qu'un livre est une succession de pages. Cela n'est pas sans rappeler le titre du roman, symbolique de cette métaphore matérielle : *House of Leaves*, une maison de feuilles, c'est-à-dire un livre. Le roman revendique, dès son titre, son statut médiatique. Dans cette même volonté de porter attention à la matérialité de la page, de manière tout à fait inédite, Danielewski a recours à l'écriture en registre dans le chapitre IX (Cf. figure 63). Une autre évidence s'impose : la page est un objet opaque. Le jeu entre les mots, le texte et leurs propriétés physiques exploite la matérialité du livre de façon à ce que celui-ci fonctionne comme un miroir de la maison. Cette dernière, paradoxalement, n'obéit à aucune loi physique et en tant qu'objet fictionnel n'a aucune matérialité. La matérialité du livre est donc renforcée par cette opposition avec l'espace de la maison de Navidson. Dans le roman de Danielewski, « the medium constructs the work and the work constructs the medium. »²⁴ La matérialité devient le lieu privilégié où le texte change sous l'impact de son hybridation. Danielewski n'est pas le premier à proposer une mise en page originale et un livre-objet romanesque, mais les jeux avec l'espace du livre sont le reflet d'une expérience visuelle contemporaine configurée grâce à la mise en relation du roman avec l'hypermédiatisation.

B. Le collage de Babel

La primauté de la volonté de transparence n'a été remise en question que très récemment. Selon Bolter et Grusin²⁵, ce n'est qu'avec l'avènement de la culture moderniste que l'aspect problématique que pouvait recouvrir le média a été souligné. Les artistes s'intéressent alors particulièrement aux processus de création artistique, l'attention est plus souvent portée sur la question du média. Le collage est une des formes artistiques symboliques de cette nouvelle interrogation médiatique. On l'aura déjà retrouvé dans

²⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁵ Bolter, Jay David et Grusin, Richard. *Remediation : Understanding New Media. Op. cit.*, p. 38.

l'adaptation de Tom Drahos du *Journal d'un fou* (chapitre III), mais cette pratique est aussi très présente dans les romans de Tournaye et de Danielewski.

1. *House of Leaves* : “a endless snarls of words”

Dans *House of Leaves*, on retrouve le collage, non seulement au niveau esthétique mais aussi thématique. En effet, au début du roman, Johnny Truant se voit confronté à une multitude de papiers sur lesquels Zampano a rédigé son *House of Leaves*, il doit alors rassembler ce « endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all, frequently breaking apart, always branching off into other pieces [...] »²⁶, et reconstruire le texte. Le caractère fragmentaire et reconstitué du texte de Zampano annonce la poétique de Danielewski et la rapproche de celle de l'hypertexte telle que la décrit Bolter : « An hypertext is like a printed book that the author has attacked with a pair of scissors and cut into convenient verbal sizes. »²⁷ Ce découpage du texte au moyen de ciseaux trouve son expression littérale dans la manière dont Truant découvre le texte de Zampano. Mais le collage est aussi présent de manière directe et illustrative dans l'annexe C :



Figure 64: Collage #1, Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000, p. 582.



Figure 65: Collage #2, Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000, p. 582.

Le premier collage est un pêle-mêle représentant les yeux de Borges, des allumettes Swann (les allumettes employées par Navidson alors qu'il se trouve perdu dans la *maison* pour lire

²⁶ Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. *Op. cit.*, p.xvi.

²⁷ Bolter, Jay David. *Writing Space : The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. *Op. cit.*, p. 24.

un roman intitulé *House of Leaves*), une étiquette de whisky, un mégot, une citation de Cicéron dont on ne voit que les mots de la fin mais qui forment cependant une phrase signifiante : « books a body without a soul. » On retrouve aussi un extrait de l'échelle des phobies de Sheehan, un prospectus sur la Virginie (capitale de la cacahuète), une feuille gravée en latin, des boutons en métal, deux timbres, etc. Il s'agit d'un collage des plus éclectiques. Chacun des éléments peut être relié à un épisode, à une allusion ou à un personnage du roman. Ces collages représentent la quintessence des thématiques de l'œuvre et prennent alors la forme d'un manifeste esthétique. Le collage en tant que tel peut être perçu comme un point de convergence qui crée des réseaux d'associations et de compréhension : c'est un nœud dont on ne cesse de tirer les fils. En cela, *House of Leaves* peut être rapproché de la méthode du « cut-up » de William Burroughs telle que la définissent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie 2 : mille plateaux* :

Soit la méthode du « cut-up » de Burroughs : le pliage d'un texte sur l'autre, constitutif de racines multiples et même adventices [...] implique une dimension supplémentaire à celle des textes considérés. C'est dans cette dimension supplémentaire du pliage que l'unité continue son travail spirituel. C'est en ce sens que l'œuvre la plus résolument parcellaire peut être aussi bien présentée comme l'œuvre totale ou le grand Opus.²⁸

Le fragment collé possède son propre sens, mais une fois inséré dans une plus vaste composition, le tout ajoute à sa signification et la change. L'élément seul possède des potentialités virtuelles dont certaines sont actualisées dans le contexte du collage. Si l'on interroge les grands maîtres du collage que sont Picasso et Braque, on se rend compte que ce mode de création artistique leur permettait d'explorer la représentation et la signification en mettant en opposition le réel et la représentation ou ce que nous appellerions, à l'ère numérique, le réel et le virtuel²⁹. En cela, le collage incarne la rencontre de plusieurs médias aux potentialités multiples qui, en se réunissant, créent un objet nouveau, un hybride tels que *House of Leaves* ou *Le Décodeur*. Le collage est une forme « hyperconsciente » du média, comme le font remarquer Bolter et Grusin :

Greenberg sees collage as an expression of the tension between the modernist emphasis on the surface of the painting and the inherited tradition of three dimensional representation. When Braque and Picasso took pasting scraps of newspaper and wallpaper on their canvases, they created a hypermediated experience in which the viewer oscillates between seeing the pasted objects as objects and seeing them as part of the painted scene. The

²⁸ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : mille plateaux*. Paris : Ed. de Minuit, 1980, p. 12.

²⁹ Cf. Landow, George P. *Hypertext 2.0 –The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Op. cit., p. 170.

viewer is constantly reminded of the materials, the surface, and the mediated character of this space³⁰.

Avec l'hypermédia, ainsi qu'avec le collage, le spectateur doit à la fois regarder l'œuvre (look at) et l'inspecter dans le détail des éléments qui la composent (look through³¹). Le collage est une forme artistique qui s'approprie d'autres médias. Grâce à lui, le lecteur prend conscience qu'il a affaire à un objet médiatisé. C'est ce travail hybride, d'hypermédiatisation qui le rend intéressant aux yeux de Tournaye et de Danielewski.

2. *Le Décodeur* : un collage de citations

Comme on le découvre à la fin, *Le Décodeur* n'est rien d'autre qu'un collage de citations. En matière de messages cachés, le texte du terroriste littéraire Tournaye est tout aussi miné que le site Web de *Street Hassle* :

La plupart des textes contenus dans cet ouvrage, à commencer par la présente note, ont été publiés sous d'autres noms par d'autres éditeurs, le plus souvent, ils ont été recopiés respectueusement, c'est-à-dire sans altérations, quoique sans vergogne, puisque le nom de l'auteur n'a jamais été cité. Mais il est aussi arrivé que le démarrage se double d'un détournement.³²

Le roman s'avère ainsi être constitué d'une série d'extraits de différents auteurs. La liste se trouve à la fin du livre (p. 110-114). Les emprunts ne sont pas seulement livresques, ils renvoient également à de la musique (Mariane Faithfull, J.S. Bach) et à des images (le film *Pandora*). Tournaye, ainsi que l'étudie Bertrand Gervais dans son article « Des hypertextes de papier : *Le Décodeur* de Guy Tournaye », reprend des techniques employées avant lui par Jean-Jacques Schuhl et Patrick Bouvet par exemple³³ : celles du collage et de l'échantillonnage de textes pouvant provenir de sources extrêmement variées. Comme le texte de Tournaye l'explique lui-même, à moins que ce soit le texte de Pierre Ménard (*Double certitude*), de Paul Auster (*Cité de verre*) ou de Jean-Jacques Schuhl (*Telex n°1*) ! :

La citation était chez lui une seconde nature. Il la pratiquait de façon systématique, non pour donner de l'autorité à ses propos, encore moins pour faire étalage de son érudition – « Mon ignorance est encyclopédique », ironisait-il -, mais au contraire pour s'effacer et se dissoudre dans la voix des autres. Il n'y avait là aucune coquetterie de sa part. Juste une forme supérieure de tact : « Le monde est plein au point qu'on y suffoque. L'homme a mis sa marque sur chaque pierre. Chaque mot, chaque image est louée, hypothéquée. A quoi

³⁰ Bolter, Jay David et Grusin, Richard. *Remediation : Understanding New Media*. Op. cit., p. 38.

³¹ La distinction entre « look at » et « look through » est élaborée par Bolter et Grusin dans *Remediation : Understanding New Media*, Op. cit.

³² Tournaye, Guy. *Le Décodeur*. Op. cit., p. 109.

³³ Jean-Jacques Schuhl est l'auteur de récits-collages comme *Telex n°1* (1972), *Rose poussière* (1972) ou *Ingrid Caven* (2000). Il aime à produire des textes délinéaires, remplis d'allusions et de citations. Patrick Bouvet est un poète qui applique à son écriture les principes de sample qu'il a d'abord développés en tant que musicien. Il aime aussi à opérer des hybridations médiatiques, par exemple, dans *In situ* (1999), il s'intéresse à la vidéo et dans *Chaos boy* (2004) il se confronte au jeu vidéo.

bon en rajouter une couche ? » Expert dans l'art du montage, Charles était avant tout un ébéniste hors pair. Avec lui, la citation savait se faire marqueterie, hologramme, anamorphose. Rien à voir avec la prose en kit, 100% contre-plaquée, distillée par les scripts DJs en vogue...

Voyez-vous, disait-il –mais sans doute ses propos n'étaient-ils pas de lui–, il est temps d'inventer un nouveau langage. Les mots que nous employons ne correspondent plus au monde. Lorsque les choses avaient encore leur intégrité, nous ne doutions pas que nos mots puissent les exprimer. Mais, petit à petit, ces choses se sont cassées, fragmentées, elles ont sombré dans le chaos. Et malgré cela nos mots sont restés les mêmes. Ils ne sont pas adaptés à la nouvelle réalité. Par conséquent, chaque fois que nous essayons de parler de ce que nous voyons, nous parlons à faux, nous déformons cela même que nous voulons représenter. Ce qui fait un gâchis terrible. C'est pourquoi seule me plaît maintenant une écriture anonyme, fragmentée. Ni centre, ni centres, ni histoire, ni personnages, ni sens vectoriel, flux impersonnel, multitudes d'éclats, évidé, criblé, atone, suspendu, miroir prismatique ne se fermant sur rien –pas d'univers de l'auteur–, multiplicité de traces aussitôt recouvertes : comment produire un tel langage, un langage qui ne sorte pas de la tête de quelqu'un (ni de sa plume) mais qui soit immanent, qui sourde du sol à la façon d'une momie exhumée ?³⁴

À la suite de la crise de la modernité, telle que décrite par Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne*³⁵, il semble que chez Tournaye tout ait déjà été dit, si bien que l'on ne puisse que répéter. Seule la citation et le collage (comme recyclage) sont encore possibles dans ce contexte. Toutefois, ceux-ci se doivent d'être accompagnés d'une certaine forme de remaniement personnel. Face au déclin des grands récits et des idéologies, on assiste selon Lyotard à une prolifération des récits dont le but n'est plus de dire notre rapport au réel mais d'analyser des fonctionnements et d'en créer de nouveaux par juxtaposition. Il ne s'agit plus d'ajouter quelque chose au monde, mais de trouver de nouveaux « coups à jouer », des formes hybrides à partir d'éléments déjà connus. *Le Décodeur* s'inscrit résolument dans cette pensée où le dénouement est toujours incertain et où il n'y a pas de solution ni de sens final. Guy Tournaye crée un roman dont l'hybridité ludique est celle du récit postmoderne. On se rappelle que pour Lyotard, il s'agit de créer du nouveau avec de l'ancien afin de se libérer du passé, alors que chez Tournaye en revanche, il semble que la tâche soit plutôt de faire du nouveau avec de l'ancien pour mieux retrouver la culture du livre et la littérature qui lui est attachée. Tournaye, sous le couvert de la cyberculture, parle en fait d'une littérature sinon classique, disons livresque.

Je renvoie dos à dos la posture qui consiste à réduire le roman au rôle de sous-produit audiovisuel (« L'écrivain de nos jours est-il condamné à n'être qu'un vulgaire fournisseur de scripts » ?) et celle qui l'envisage comme un acte de résistance face aux autres médias supposés nous aliéner. C'est pourquoi *Le Décodeur* emprunte résolument à toutes les formes d'écriture (scénaristiques, télévisuelles, journalistiques, multimédia et même publicitaires), mais sans jamais s'inscrire dans un rapport de mimétisme ou de critique frontale. Il s'agit plutôt d'opérer une sorte de passage à la limite et d'inventer une forme

³⁴ *Ibid.*, p. 79-80.

³⁵ Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Ed. de Minuit, 1979.

romanesque singulière, en faisant émerger une autre logique à partir de la juxtaposition de ces matériaux composites³⁶.

D'abord ancré dans la culture Web par les différentes remédiatisations du site, jusqu'à la page 109, *Le Décodeur* apparaît comme un symbole de l'ère contemporaine. Puis, en l'espace d'une page, d'un « générique » qui est en fait une bibliographie, le roman sabote ses fondations numériques pour mieux célébrer le livre et sa culture. Le roman de Tournaye est à l'image de cet art contemporain que décrit Yves Michaud dans *L'art à l'état gazeux* :

Il n'y a même plus de sens à parler de second degré, de citation ironique ou de mise en abyme : il s'agit en réalité d'un échange et d'un recyclage sans fin des mêmes thèmes dans un monde devenu indissociable des médias qui le représentent (et en réalité le constituent). Notre culture est une culture de la copie ; le médium est le message et le message est le médium.³⁷

De l'hommage cyberculturel à sa dénonciation, Tournaye fait fi de l'anxiété de l'influence, décrite par Harold Bloom dans *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*³⁸. Dans le cas du *Décodeur*, l'influence est assumée au point de devenir une citation, affleurant toujours la question du plagiat, mais interrogeant surtout la notion d'intertextualité. Comme le fait remarquer Gervais dans son article, « Julia Kristeva nous avais déjà avertis, dès 1969, que 'tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte'. »³⁹

3. L'ère du copier-coller

En matière d'absorption littéraire et d'intertextualité, le roman de Danielewski est tout aussi vorace. La structure de *House of Leaves* multiplie les notes de bas de page et les allusions à d'autres textes. Ainsi les notes de Zampano à vocation érudite peuvent citer John Milton : « John Milton's *Paradise lost*, IX, 653-54 »⁴⁰ ou John Hollander, « See John Hollander's *Figure of Echo* (Berkeley : University of California press, 1981) »⁴¹. Si Tournaye crée une fiction à partir de citations réelles, Danielewski pousse le jeu un peu plus loin en fictionnalisant aussi les références : les occurrences d'auteurs réels côtoient

³⁶ Tournaye, Guy. « Interviews Matricule Des Anges & Chronicart. » Entretien avec Lise Beninca et Cyril De Graeve. *Ledecodeur.blogspot.fr*, juillet 2007. <http://ledecodeur.blogspot.fr/2007/07/interview-matricule-des-anges.html>. Consulté le 14 janvier 2012.

³⁷ Michaud, Yves. *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Op. cit., p. 39.

³⁸ Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford : Oxford University Press, 1973.

³⁹ Gervais, Bertrand. « Des hypertextes de papier. *Le Décodeur* de Guy Tournaye. » *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*. Ed. Barbara Jane Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau. Québec : Éd. Nota bene, 2010, p. 154.

⁴⁰ Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. Op. cit., p. 44 (note 55).

⁴¹ *Ibid.*, p. 43 (note 52).

des œuvres inventées. À la note 53 de la page 43 : « Kelly Chamotto, makes mention of Hollander in her essay: « Mid-Sentence, Mid-Stream » in *Glorious Garrulous Graphomania* ; ed. T.N. Joseph Truslow (Iowa City : University of Iowa Press 1989), p 345. » La citation est précise, on retrouve une date, un éditeur et même un numéro de page, mais cette œuvre, au titre farfelu, sorte de parodie de latin, n'existe pas et l'on peut se demander qui est le véritable graphomane dans cette histoire ! Cette note n'a donc aucun renvoi réel, il s'agit d'une impasse dont le but ne peut être qu'ironique ou parodique. Ce genre de note, chez Danielewski, procède d'une critique de l'érudition poussée jusqu'à l'absurde. En témoigne aussi certaines notes de Zampano qui forment de longues accumulations. La note 146 s'étend des pages 120 à 134, et énumère les bâtiments auxquels la [maison](#) ne ressemble pas :

For example there is nothing about the [House](#) that even remotely resembles 20th century work wether in the style of Post-Modern, Late-Modern, [...] to name but a few, with examples such as the Western Savings and Loan Association in Superstition, Arizona, Animal Crackers in Highland park, [...] the Lascaux cave, the Laussel pre-historic rock-cut Venus, or the notion of the Terra Armata Hut which is also a good place to end though of course it cannot end there either⁴²

Cette liste, par sa longueur et sa forme négative, est aberrante. Il est difficile pour le lecteur de la lire, il ne peut connaître tous ces noms. La note ne forme qu'une énorme masse abstraite. Le paradoxe étant que ces noms sont, malgré tout, réels. Les noms de ces bâtiments, par leur juxtaposition, basculent dans la fiction et contribuent à fabriquer la tour de Babel rêvée par Zampano, ce personnage avide de connaissance et en quête de vérité absolue. Il est aussi aisé d'imaginer que Danielewski ait eu recours au Web et à ses moteurs de recherches pour élaborer une telle liste. Il aura certainement fallu à l'auteur une recherche booléenne sur Google, avec des termes comme « Architecture + XX^{ème} siècle » pour obtenir un aussi grand nombre de références. Un tel usage pose la question de la valeur de cette liste générée par une succession de « copier-coller » depuis le Web. Doit-on la lire ? Le lecteur peut, en effet, se satisfaire de sa seule présence, significative et critique d'une érudition facile, et ainsi se dispenser de la parcourir du début à la fin, ou bien il peut faire l'effort de lire chacun des mots. Un lecteur appliqué trouvera forcément quelques monuments qu'il connaît (la gare de Montpellier par exemple). La liste est un mode d'écriture très courant sur le Web, car elle multiplie les liens, elle permet de juxtaposer des éléments autonomes et d'offrir au lecteur un large panorama de possibilités. Cependant, ainsi que le remarque Christian Vandendorpe, la liste, dans sa forte discontinuité, apparaît

⁴² *Ibid.*, p. 120-134.

comme le « degré zéro du texte », dans le sens où elle ne contraint pas la lecture et ne la « porte pas comme peut le faire la syntaxe textuelle »⁴³. La liste reste sur le plan informatif et non cognitif car elle n'utilise aucune coordination de subordination. Il s'agit donc, pour le lecteur, de reconsidérer sa vision de l'érudition, ainsi que de la connaissance en général : grâce au Web, toute information est à portée de clic et la connaissance n'est qu'une succession infinie de liens. Le livre de Danielewski témoigne de ce chamboulement. L'intertextualité est au bout des doigts, encore plus aisée que la lecture d'une note de bas de page. Danielewski mêle des citations des Beatles et de Virgile, des allusions à Derrida et à Norbert Schulz, dans un jeu intertextuel qui est proche de celui du *Décodeur*. Quand bien même Tournaye s'en défende⁴⁴, il y a quelque chose de la culture du *sample* et du *remix*, telle que nous l'avons abordée dans le chapitre III, dans le jeu référentiel de nos deux auteurs. La différence est sans doute que, chez Tournaye, le zapping est exclusivement littéraire, alors que chez Danielewski il n'y a plus de culture lettrée ou de culture populaire, tout est pure information qui circule. Selon Ollivier Dyens,

Notre ère est marquée par le chevauchement, le métissage, l'intertextualité, et l'intermédialité : la connaissance n'étant plus possible que dans la création de liens (de contamination), seules les affinités infectieuses permettent les nouveaux entendements.⁴⁵

Grâce à leur intertextualité, les romans de Danielewski et Tournaye dépassent les limites qui sont les leurs, pour pousser le lecteur à élargir son champ de connaissance. Les deux romans, à l'image de la *maison* de Navidson, sont alors plus grands à l'intérieur qu'à l'extérieur. Qu'il s'agisse d'informations données en note dans le roman de Danielewski ou du jeu de citation de Tournaye, la question de l'autorité et du plagiat se pose de façon précise. Quelle attitude doit prendre le lecteur ? Lui, qui est pris au piège de l'intertextualité, comme l'écrit Tiphaine Samoyault,

(...) engagé, dans un immense jeu interactif qui l'oblige à revenir sur ses pas, qui teste sa sagacité et mesure son humour. Ce n'est plus le repérage des intertextes précédemment voilés qui importe ici, mais la réflexion menée sur l'exhibition même des références, sur le sens à donner à l'intertextualité : la subtilité demandée au lecteur est moins mémorielle

⁴³ Vandendorpe, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris : la Découverte, 1999, p. 128.

⁴⁴ « Combiner diverses formes d'écriture (scénaristique, télévisuelle, journalistique, publicitaire, etc.), non pour les échantillonner et les remixer à la manière des « text-jockeys » à la mode, mais pour faire advenir à la surface un précipité aussi organique que possible. », Tournaye, Guy. « Le Livre, Interface Ultime ? ». *Op. cit.*

⁴⁵ Dyens, Ollivier. « Le Web et l'émergence d'une nouvelle structure de connaissance. » *Les défis de la publication sur le Web : hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*. Ed. Jean-Michel Salaün et Christian Vandendorpe. Villeurbanne : Presses de l'Esssib, 2004, p. 212.

qu'interprétative, tant l'auteur se divertit avec la tradition et sème le doute sur les sources de sa propre culture.⁴⁶

Pour Danielewski et Tournaye, tout n'est que réécriture. C'est ainsi que Tournaye, tel Pierre Ménard, héros de la nouvelle de Jorge Luis Borges « Pierre Ménard, auteur du Quichotte »⁴⁷, peut recopier mot pour mot des textes déjà écrits et produire tout de même une œuvre foncièrement nouvelle. Recopiés, compilés par un autre, lus dans un temps distinct et par un lecteur différent, le sens des textes s'en trouve changé. Ainsi, le *Quichotte* de Pierre Ménard, bien que reproduisant les mots de Cervantes, parce qu'il est lu comme provenant de Ménard ne forme pas le même livre. De même, les citations de Tournaye, les copier-collers en listes absurdes et les collages de Danielewski voient leur sens changer selon le nouveau contexte dans lequel ils sont placés. Pour Tournaye, comme pour Danielewski et Borges, grands artisans de machinations fictionnelles, tout texte n'est que réécriture. Par ailleurs, tout a déjà été écrit et pourrait être contenu dans cette extraordinaire bibliothèque de Babel décrite par Borges. « La bibliothèque de Babel »⁴⁸ fait imaginer une bibliothèque totale contenant un nombre infini de livres, en apparence tous plus incohérents les uns que les autres. Chaque livre renvoie à une infinité d'autres livres, tel un jeu de miroir, dans une intertextualité jamais interrompue. La bibliothèque de Babel est une métaphore de l'univers, aux dimensions mystérieuses, inépuisables, et elle est à jamais irréductible à une saisie totale, ainsi que peuvent être considérés *House of Leaves* et la *maison* des Navidson, mais aussi *Le Décodeur* et le Web.

C. L'hypertexte papier : entre figure de l'hypermédia et figure du livre

1. Figures et absence

Dans *Le Décodeur* et *House of Leaves*, les médias sont représentés par le biais d'une intégration mimétique. En même temps, les deux romans deviennent eux-mêmes, par le procédé d'hypermédiatisation, des figures de livre. Ainsi que l'écrit Gervais :

Toute figure se déploie sur une absence, sur un vide qu'elle vient combler. Elle permet de rendre présent, sous forme de signe ce qui est absent. Les textes-figures viennent signaler la perte appréhendée du livre. Le texte s'y absente. Le texte y est déjà absent. Il est présent, en tant que signe complexe qui se donne à contempler, mais absent en tant que texte à lire.⁴⁹

⁴⁶ Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, 2001, p. 66.

⁴⁷ Borges, Jorge Luis. « Pierre Ménard, auteur du Quichotte ». *Fictions*. Trans. Veuve de Joaquín Ibarra et P. Verdevoye. Paris : Gallimard, 1967.

⁴⁸ Borges, Jorge Luis. « La bibliothèque de Babel ». *Fictions*. *Op.cit.*

⁴⁹ Gervais, Bertrand. « Des hypertextes de papier. *Le Décodeur* de Guy Tournaye ». *Op. cit.*, p. 160-161.

Pour qu'une figure se construise, quelle qu'elle soit, il faut que son contenu sémiotique soit dans un premier temps effacé, il faut que le sens premier de l'objet soit annihilé afin de créer un vide. C'est le travail de citation, l'accumulation des listes et l'hypermédiatisation, entre autres, qui obligent les lecteurs de *House of Leaves* et du *Décodeur* à déplacer leur regard du texte vers le livre, rompant ainsi avec leurs habitudes de lecture.

Il en résulte, dans tous les cas, un livre qui est une pure figure du livre. Il ne se lit plus, il se donne en spectacle. Nous sommes déportés aux limites de la textualité, là où nos habitudes de lecture perdent pied. Le texte est intégré à un signe plus complexe, qui ne se donne plus à lire, mais à regarder, à contempler comme une figure. Les mots n'y ont plus valeur de signes linguistique, mais d'image ou d'icônes. Ce sont leurs aspects formels, leur disposition sur la page, leur accumulation ou le traitement qui leur a été accordé qui deviennent signifiants. C'est la figure qu'ils constituent dans leur totalité qui est au centre de notre attention.⁵⁰

Tournaye et Danielewski doivent saboter leur texte, le complexifier jusqu'aux limites de la lisibilité. Ils le font par la simulation d'un autre média au sein du livre. Selon Jean Baudrillard dans *Simulacres et Simulation*, « simuler c'est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas »⁵¹, ce qui renvoie à une absence que la notion de figure semble partager. *House of Leaves* et *Le Décodeur*, en tant que textes devenus signes, proposent des simulacres de médias et non des représentations. Les médias qui y sont figurés n'appartiennent pas au réel mais à un *hyperréel* : la simulation de quelque chose qui n'a jamais réellement existé ; alors que la représentation, elle, tient lieu de quelque chose appartenant au réel. La représentation est réflexive, illusoire certes, mais elle se pose en relation ou en opposition avec ce deuxième pôle qu'est le réel. La simulation, quant à elle, liquide tous les référentiels :

Le réel est produit à partir de cellules miniaturisées, de matrices et de mémoires, de modèles de commandement – et il peut être reproduit un nombre indéfini de fois à partir de là. Il n'a plus à être rationnel, puisqu'il ne se mesure plus à quelque instance, idéale ou négative. Il n'est plus qu'opérationnel. En fait, ce n'est plus du réel, puisqu'aucun imaginaire ne l'enveloppe plus. C'est un hyperréel, produit de synthèse irradiant de modèles combinatoires dans un hyperespace sans atmosphère.⁵²

Lorsque Baudrillard écrit *Simulacres et Simulation* en 1981, la réalité virtuelle n'en est qu'à ses prémices, c'est pourquoi il parle plutôt d'hologramme, mais ses propos restent pertinents en ce qui concerne tout objet de simulation. Le double possède quelque chose de mortifère. Il est une projection fictionnalisée qui cache le réel et, d'une certaine manière, l'annihile. Vivre dans une projection, c'est vivre dans l'hyperréel où le réel et la fiction

⁵⁰ Gervais, Bertrand. *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire T. I., Op. cit.*, p. 159.

⁵¹ Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation. Op.cit.*, p. 11.

⁵² *Ibid.*, p. 11.

sont inextricablement mêlés. Cette disparition des barrières entre réel et fiction est un des enjeux centraux de nos deux romans. En détruisant leurs référents, ils deviennent figures. On assiste à une figuration du même type dans les ciné-romans d'Alain Robbe-Grillet (*L'année dernière à Marienbad*, *Glissements progressifs du plaisir*), ou dans les romans hybrides de Marguerite Duras (*India Song*, *L'Eden cinéma*). Ces romans jouent sur la simulation d'un autre média, le cinéma, dont la figure souligne au sein du livre, l'absence de l'image mobile.

Le paradoxe de ces textes, et leur intérêt, consiste à déplacer l'effet de mimésis : il ne s'agit pas de donner l'illusion du réel, mais l'illusion de sa transposition préalable dans un système de représentation iconique. C'est-à-dire que l'illusion joue sur un premier degré de réalité qui est lui-même un jeu illusoire, un reflet trompeur. Ce n'est donc plus à l'épaisseur du réel que renvoie le récit, mais à un agencement de signes eux-mêmes chargés d'ambiguïtés. D'autre part l'omniprésence de métadiscours technique vient constamment rompre l'illusion mimétique.⁵³

Comme dans les hypertextes de papier qui, en tâchant de s'emparer de l'hypermédia, ne font que souligner son absence et accentuer, par opposition, leur statut de livre.

En effet, dans un second temps, *House of Leaves* et *Le Décodeur* effectuent eux aussi un retour au réel, au matériel, celui du livre. Par l'hypermédiatisation, ils valident leur statut de représentation et sapent leur travail de simulation qui, par définition, renie et cache leur nature représentationnelle. Les médias, quels qu'ils soient, sont capables de fiction, qu'il s'agisse d'un site Web, d'une série télévisée, d'un film, d'un manuscrit ou d'un livre. Autant de lieux de communication mixtes qui diffusent alternativement fictions et faits réels, et qui parfois mélangent les deux sans que nous en ayons conscience. Ainsi, les deux romans poussent le lecteur à interroger les notions de fiction et de réel, leurs limites, leurs points de friction, ce qu'elles signifient à l'heure de l'hypermédiatisation. C'est grâce à des projets hybrides tels que ceux de Danielewski et Tournaye que se révèlent les vrais enjeux de l'usage des médias. Comme le remarque McLuhan :

The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born (...) the moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses.⁵⁴

House of Leaves et *Le Décodeur* sont les témoins de la période de transition médiatique qui est la nôtre, marquée par une fascination pour les médias et par notre appréhension de la disparition du livre. Les deux romans réalisent cependant le tour de force d'inclure la

⁵³ Clerc, Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire, Monique. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Op. cit., p. 15.

⁵⁴ McLuhan, Marshall. *Understanding Media : The Extension of Man*. Op. cit., p. 55.

cyberculture tout en affirmant les potentialités du livre par une conscience exacerbée de sa matérialité. Ainsi que l'écrit Hayles :

Engaged in Robust conversation with digital textuality, the print novel discussed here both acknowledge their position within the print tradition and reproduce on their surfaces the mark of digital processes that engendered them as material artifacts.⁵⁵

Dans le cadre d'une écologie médiatique hybride, *House of Leaves* et *Le Décodeur* révèlent la nécessité pour le livre d'évoluer. Ils apparaissent comme les représentants de ce que le livre peut être à l'heure du numérique. En multipliant les remédiatisations, Danielewski et Tournaye repoussent les limites attribuées au livre et démontrent son actualité. Par l'hybridation, ils déjouent le piège du technonarcissisme et remettent en question les discours sur la mort du livre. Il s'agit avant tout d'abolir la hiérarchie des médias. Les nouveaux ne pallient pas tant les failles des anciens qu'ils proposent une autre dynamique. Les univers syncrétiques du *Décodeur* et de *House of Leaves* portent en eux les germes d'une nouvelle écriture, en même temps qu'ils procèdent d'une réflexion sur les enjeux littéraires actuels. Ces romans apparaissent comme les témoins d'une culture en mutation, contrainte à interroger ses propres modèles à l'heure de l'hypermédia.

2. Pour une hypertextualité de papier

Les textes qui simulent d'autres médias peuvent être considérés comme des hypermédiats ou des hypertextes de papier. *House of Leaves* et *Le Décodeur* sont alors doublement hypertextuels. D'abord, au sens métaphorique de simulacre de l'hypertexte (informatique), mais aussi au sens élaboré par Genette. L'hypertexte et l'hypermédia deviennent l'hypotexte de *House of Leaves* et du *Décodeur* qui sont alors des hypertextes genettiens. Les blogues et les œuvres hypermédiatiques édités, étudiés dans le chapitre III peuvent aussi être considérés comme des hypertextes de papier. Si la remédiatisation qui y est effectuée n'est pas fictionnelle, au contraire des romans de Danielewski et Tournaye, on assiste dans le livre remédiateur (l'hypertexte au sens genettien) à une simulation du blogue ou du site Web. Que l'hypotexte soit fictif ou non, on retrouve des effets de surface similaires : ce qu'on aura appelé l'effet blogue ou l'effet hypertexte et qui constituent une simulation d'éléments propres au Web sur support livresque. Ainsi, *Les chroniques d'une mère indigne*, avec ses menus en marges et ses commentaires publiés, peut être aussi considéré comme un hypertexte de papier ; de même que *P.A.* dont le texte remédiateur la

⁵⁵ Hayles, Katherine N. *Electronic Literature : New Horizons for the Literary*. Op. cit., p. 161.

petite annonce du minitel-rose et dont la structure, par l'enchâssement des notes de bas de page, n'est pas sans rappeler celle du labyrinthe de note de *House of Leaves*.

Comme notre corpus le démontre, l'hypertextualité et l'hypermédiatisation ne sont donc pas l'apanage du Web. Si l'expression « hypertexte papier » pourrait sonner comme un oxymore aux oreilles de Landow et des autres tenants de la doxa hypertextuelle, elle ne fait finalement que révéler la tension entre le texte et l'hypertexte discutée dans le chapitre II. Le corpus d'hypertextes de papier présenté ici démontre que bon nombre de caractéristiques de l'hypertexte sont présentes dans le livre. Ainsi, on oppose très souvent la linéarité et la stabilité du texte imprimé à la non linéarité et à la fragmentation de l'hypertexte, mais cette opposition aura été rejetée dès le début de notre réflexion. Le texte du livre sait se faire fragmentaire et tabulaire, l'usage des notes de bas de pages dans *House of Leaves* peut en témoigner, tout comme celui des index dans *P.A.*, de la bibliographie dans *Le Décodeur* ou des menus marginaux dans *Les chroniques d'une mère indigne*. Et, il est important de rappeler que l'hypertexte, à l'image du livre, possède aussi une forme de stabilité. Archibald écrit à ce sujet :

Envisagés sous l'angle de leur matérialité, de leur substrat médiatique, ni *Ulysses* de Joyce, ni un hypertexte de fiction comme *Victory Garden* de Stuart Moulthrop ne peuvent s'altérer d'eux-mêmes. La page 164 de l'œuvre de James Joyce demeurera toujours pareille à elle-même dans la bibliothèque, tout comme les nœuds de l'hypertexte dans le disque dur. (...) hors de son utilisation, qui relève de la lecture, le caractère dynamique du média ne modifie en rien le caractère statique de l'œuvre. Le livre permet même d'avoir accès à tout moment à n'importe laquelle de ses pages, ce qui n'est pas nécessairement le cas de l'hypertexte.⁵⁶

Donc, d'un point de vu lectural, tout texte est susceptible d'être lu sur un mode hypertextuel. Selon Archibald, on introduit une « dichotomie artificielle entre lecture discontinue non-linéaire et souvent associative et, d'autre part, une lecture continue, littéraire et syllogistique »⁵⁷. L'hypertexte n'a pas le monopole de la discontinuité, tout comme le livre n'a pas le monopole de la linéarité. Les hypertextes papier effectuent une déstabilisation de la notion d'hypertexte même, en tant que concept aussi bien qu'en tant que dispositif. À l'instar du travail d'Olivier Ertzscheid dans *Le lieu, le lien, le livre : les enjeux cognitifs et stylistiques de l'organisation hypertextuelle*, il s'agit ultimement d'élargir la notion d'hypertextualité :

Poser une nouvelle fois dans ce travail la question essentielle du support, c'est poser la question liée de la transcendance du texte. L'hypertextualité n'appartient pas plus au numérique, à l'informatique, à l'électronique, ou au digital que le texte n'appartient en

⁵⁶ Archibald, Samuel. *Le texte et la technique*, *Op. cit.*, p. 58.

⁵⁷ Archibald, Samuel. « Sur la piste d'une lecture courante. » *Hypertextes : espaces virtuels de lecture et d'écriture*. Ed. Christian Vandendorpe et Denis Bachand. Québec : Ed. Nota Bene, 2002, p. 119.

priorité au livre, au journal ou au panneau publicitaire. Même la distinction établissant que le texte se donne à lire sous une forme matérielle – quelle qu'elle soit – et que l'hypertexte est d'abord une forme immatérielle nous paraît inadaptée.⁵⁸

Dans cette reconsidération de l'hypertextualité, on voit clairement apparaître les enjeux de la relation du texte imprimé avec le texte numérique. Les œuvres que l'on aura qualifiées d'hypertextes de papier proposent une vision du livre à l'aune de l'hypertexte, qui, *a contrario* des discours sur le protohypertexte étudiés dans le chapitre III, ne se place pas dans une volonté anachronique de légitimation. *House of Leaves*, *Le Décodeur*, *Les chroniques d'une mère indigne*, *La malédiction du parasol*, ou encore *P.A.* intègrent de différentes manières des caractéristiques propres à l'hypertexte dont ils sont les contemporains. On doit ainsi faire la différence entre les œuvres hypertextuelles pré-informatiques, qui sont qualifiées de protohypertextes, et ces œuvres contemporaines qui peuvent être considérées comme des hypertextes de papier. Entre une projection en regard de l'histoire par le prisme déformant de l'hypertexte et une recherche littéraire ancrée dans l'écologie médiatique actuelle. La création contemporaine à laquelle nous nous attachons, et telle que l'illustre notre corpus, refuse la hiérarchie des médias et met à mal toute logique substitutive. Il s'agit de distinguer l'assimilation des textes canoniques à l'hypertexte, d'une interpénétration remédiatrice contemporaine des œuvres imprimées et numériques.

L'hypermédiatisation et l'hypertextualité, dans leur figuration par les œuvres imprimées du corpus, ne sont pas l'objet d'un rapport seulement métaphorique, mais, ainsi que l'écrit Jacques Fontanille :

Le comble de la sophistication n'est-il pas atteint quand le texte littéraire nous plonge dans les labyrinthes d'un hypertexte purement conceptuel et verbal, sans hardware ni software ? Et ce d'autant plus que le principe selon lequel il fonctionne alors n'a rien de métaphorique : la structure du texte n'est pas une métaphore de l'hypertexte informatique ; elle est intrinsèquement réticulaire, cybernétique.⁵⁹

C'est à l'aune de son hybridation qu'une véritable réflexion sur le livre en tant que média semble pouvoir s'opérer. Il rompt ainsi avec cette tradition critique dont Paul Delany fait le constat : « Depuis cinq cents ans, les critiques littéraires ont profondément intériorisé le

⁵⁸ Ertzscheid, Olivier. *Le lieu, le lien, le livre : les enjeux cognitifs et stylistiques de l'organisation hypertextuelle*. *Op. cit.*, p. 73.

⁵⁹ Fontanille, Jacques. « Critique de la lecture informatique », (1999) 2003. <http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/articles/art0034.htm>. Consulté le 29 Mai 2008.

livre imprimé comme contenant neutre et non problématique du texte. »⁶⁰ La mise en regard du livre à travers la question de l'hypermédia implique des distorsions qui montrent à la fois les contraintes inhérentes au format papier et les capacités jusque là inexploitées qui sont les siennes. Il s'agit de repenser le livre à travers le prisme de la cyberculture pour découvrir que ce média peut s'y adapter. Les œuvres du corpus incarnent cette possibilité d'évolution et répondent aux mêmes réflexions que celles de Danielewski à propos de *House of Leaves* :

Really the only thing challenging about my book is the idea of a book itself. Older generations [...] have been taught what a book should look like and how it should be read. Ruler-wielding didacts, have instilled in them the notion that a book must start here, move along like this, and finish over there. But books don't have to be so limited. (...) But somehow the analogue powers of these wonderful bundles of paper have been forgotten. Somewhere along the way, all its possibilities were denied. I'd like to see that perception change. I'd like to see the book reintroduced for all it really is. Not impossible. We just have to do it.⁶¹

La relation d'hybridation médiatique des textes littéraires est thématifiée, elle devient figure, au sein même de certains romans contemporains. Dans cette dernière citation, Danielewski souhaite que les limites attribués au livre soient bousculées. Il implique une opposition qui est de l'ordre du conflit générationnel, entre une vision institutionnalisée de ce à quoi un livre doit ressembler et une nouvelle façon de l'aborder, spécifiquement contemporaine et résolument influencée par l'hypermédia. Le propos de Danielewski est particulièrement pertinent dans le cadre de cette thèse car il n'oppose pas catégoriquement le livre, qui serait déjà d'un autre âge, à la contemporanéité de l'hypermédia, mais déplore une vision éculée de sa textualité. La nouvelle génération, influencée par l'hypermédia, si elle lit et écrit toujours des livres, ne peut le faire sans tenir compte de l'écologie médiatique dans laquelle elle évolue⁶². Cette bascule de la perception du livre, dans sa dimension générationnelle, est aussi un des enjeux de l'œuvre de John Barth, *Coming Soon !!! A NARRATIVE*. Dans ce roman, l'auteur américain oppose un écrivain de roman traditionnel à un jeune écrivain d'hypertexte fictionnel. Notre période de transition des paradigmes médiatiques est la toile de fond de ce récit postmoderne où la joute littéraire des deux protagonistes tourne en bataille des anciens et des modernes 2.0.

⁶⁰ Delany, Paul. « L'ordinateur et la critique littéraire : du Golem à la textualité cybernétique. » *Littérature* 96, 1994, p. 15.

⁶¹ Danielewski, Mark Z. *A Conversation with Mark Danielewski*. *Op. cit.*

⁶² De même que les générations précédentes ne pouvaient pas, elles non plus, écrire sans tenir compte de l'importance du cinéma, puis ensuite de la télévision qui influençaient leurs créations et leurs représentations du monde.

II. La bataille des anciens et des modernes revisitée : *Coming Soon !!! A NARRATIVE* de John Barth

Dans *Coming Soon !!! A NARRATIVE*, John Barth reprend un des thèmes de son premier roman : l'opéra flottant. En effet, *The Original Floating Opera II* est la source d'inspiration de deux romanciers, personnages principaux du roman, dont les pratiques d'écriture sont pour le moins opposées. Le premier, « Novelist Emeritus », est un professeur d'université à la retraite, essayant de concevoir ce qui pourrait être son ultime roman. Le second est un jeune aspirant écrivain qui tâche de créer un hypertexte sur le même sujet. Au cours du récit, tous deux vont revisiter l'œuvre inaugurale d'Edna Farber, *Show Boat*, qui était déjà au centre du premier opus de Barth. Les deux écrivains mènent une compétition sans répit. Entre conflit de générations et conflit de création, Barth réalise un roman où différentes facettes de sa personnalité pointent.

A. De l'icônicité hypertextuelle au livre

La narration débute « officiellement » en page 1, avec une petite icône représentant une disquette.

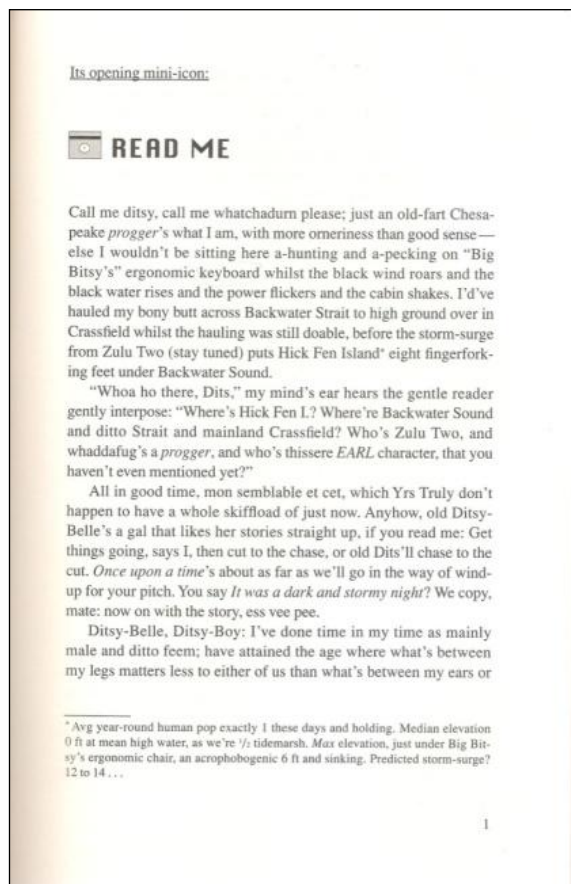


Figure 66: Barth, John. *Coming Soon !!! A NARRATIVE*. Boston et New York : Houghton Mifflin Company, 2001, p. 1.

« READ ME », le lecteur entre dans le récit comme on clique sur une icône, c'est une figure de l'hypertexte qui lui est proposée dès les premières pages. Avec ce « READ ME », le champ lexical de la lecture, appliqué depuis ses débuts à l'informatique (lecture, page, etc.), prend un nouveau sens : on lit un logiciel comme on lit un livre. Cette injonction « LIS-MOI » est tout à fait performative puisque le lecteur la lit en effet, comme il lira, à sa suite, le récit qu'elle engendre. L'usage de cette image représentant une disquette inaugure aussi la forte iconicité de *Coming Soon !!! A NARRATIVE*, où l'on peut trouver des captures d'écran, des boutons, des mots surlignés tels des hyperliens. Si le style de ces icônes possède aujourd'hui un côté désuet, c'est que Barth est avant tout inspiré par la première génération d'auteurs d'hypertextes⁶³ tels que Stuart Moulthrop ou Michael Joyce. Fasciné par l'hypertextualité, il avait déjà publié une nouvelle sur le sujet, intitulée « Click », parue en décembre 1997 dans *The Atlantic Monthly*⁶⁴.

Dès les premières pages de *Coming Soon !!! A NARRATIVE*, le vocabulaire informatique est présent : « progger », « keyboard » (p.1), « downloaded » (p.3), « (...) but a Zip drive here, a modem there, here a keyboard, there a 17'' color monitor and a laser printer and a CD-ROM gizmo and a hutch-topped workstation » (p.6). Barth aime recourir à l'argot dans son texte. Il y a aussi des abréviations « ess vee pee » (p.1) et des langues étrangères : « Que Quiere decir ? Qu'est-ce que ça veut dire, Was bedeutet ein *progger*, prithee » (p.2). En plus d'utiliser du vocabulaire propre à l'informatique, Barth réalise à l'occasion, comme Danielewski et Tournaye, une ekphrasis du site Web imaginaire de *TOFO II* :

We do however click up <http://www.tofo2.org> that evening on our vintage, tortoise-paced Macintosh, just to have a look, and in time's fullness find a not-badly-put-together homepage (...) featuring side-by-side photos of the showboat (L) snug in Snug Harbor in calmer days, and (R) bashed by Zulu-waves on Ararat Shoal. Beneath them, exclamatory hot-links to such topics as

- *The News from Ararat!*

- *Chesapeake Showboats: A Historical Overview!*

- *COMING SOON !!! THE MUSICAL (CS!!!TM)*

And

- *From 9/9/99 to Y2K –and beyond!*

Scrolling down, we find at the page's foot the enigmatic credit line Homepage by Ditsy@BigBitsy.HFI. (...) Experimentally, we click on *CS!!!TM* and, as is the way with

⁶³ Nous entendons principalement par cette première génération, les auteurs de chez Eastgate System. Pour plus d'informations sur cette maison d'édition et pour accéder à son catalogue complet voir –Eastgate–

⁶⁴ Pour lire la nouvelle de John Barth –Click–

websites, are offered more menu-menus (*Previews, Postviews, Reviews, Over & Underviews*).⁶⁵

Le Web et ses sites sont donc cités de manière très directe dans *Coming Soon !!! A NARRATIVE*. Les structures hypertextuelles et leurs hyperliens sont aussi un objet d'inspiration. On trouve à plusieurs reprises, en fin de chapitre, des embranchements en forme de simulation d'hypertexte (p. 8, 23, 40). Par exemple, trois boutons sont illustrés en page 8. Ils représentent autant de possibilités de parcours pour le lecteur. Avec le premier bouton, qui possède la forme d'un cercle, le lecteur peut continuer l'histoire ou il peut choisir « less » ou « something ». Des alternatives pour le moins vagues. Le premier bouton est sélectionné, ce qui tombe bien puisque le livre compte encore trois-cent-quatre-vingt-dix pages ! L'embranchement hypertextuel n'est qu'un effet de surface, le lecteur n'a pas vraiment de choix à sa disposition, sinon peut-être celui de d'interrompre sa lecture et de refermer le livre. Le texte ne fait que feindre des possibilités puisque l'auteur, dont la présence démiurgique est omniprésente, a déjà tout prémédité : le lecteur continuera de lire. En page 251, trois autres boutons sont proposés, le lecteur est sommé, en ancien anglais, de choisir entre les dates 1996, 1997 et 1998.

Click were thou wilt, Mate

“Will not!”

Amen, Allow me, then [Narrator “clicks” on “1996”, where upon these materializes “onscreen” a tricolunar Virtual Chronomenu:]⁶⁶

Encore une fois, le choix du lecteur est nul et c'est le narrateur qui décide et clique. Évidemment, dans un livre, il n'y a rien à cliquer. Ces boutons, proposés dans un texte imprimé, apparaissent comme une impasse, mais il reste à savoir, s'il s'agit d'une impasse pour l'hypertextualité, pour le livre ou pour la littérature contemporaine ?

B. La mise en abyme et la conscience médiatique

Le récit de Barth multiplie les jeux référentiels et métafictionnels, enchâssant les mises en abyme du livre, de l'hypertexte et de leur lecture. Dans cette optique, au début du roman, le texte met en scène sa réception par un narrateur qui découvre une disquette dans un sac en plastique :

⁶⁵ Barth, John. *Coming Soon !!! A NARRATIVE*. Boston et New York : Houghton Mifflin Company, 2001, p. 327-328.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 251.

And here (some page past) is where I came in: booted up Big Bitsy, unzipzip zipped and slugged in its slot that progged program, then open-sesame'd with mouseclicks twain its triply exclamatoried icon. Found in the window thus 4squared upon my monitor one of those Start-Here mini icons called READ ME; clicketyclick and what to my wandering eyes should appear but the text you've just read (if you've read it my dear) –I mean Read Me, Call me Ditsy”, et cet –(...).⁶⁷

La mise en abyme du livre et de sa lecture est totale : comme le narrateur sur son écran, le lecteur de *Coming Soon !!! A NARRATIVE* a vu cette icône dans son livre. Le glissement de l'hypertexte au livre s'opère dans cette spécularité. Le roman de Barth et celui trouvé sur la disquette se superposent, ils se replient l'un sur l'autre. Barth met en scène un roman hypertextuel qui ressemble à son roman imprimé. Ainsi, en plus de représenter le duel médiatique contemporain entre livre et informatique à travers l'opposition de ses personnages, il l'incarne dans une mise en abyme de la médiatisation du texte de *Coming Soon !!! A NARRATIVE* : entre le texte trouvé par le narrateur sur disquette et le texte lu dans le livre de Barth par le lecteur. Au-delà de l'homonymie entre l'œuvre de Barth et la disquette, elle aussi intitulée *Coming Soon !!!*, les deux médias proposent des textes débutant sur la même icône injonctive : « read me ». Le livre, tel qu'il est présent entre les mains du lecteur, fait donc une apparition fictionnelle dans l'univers diégétique, mais sous une forme médiatique différente. *Coming Soon!!!* est mis en abyme dans un spécularité que Lucien Dällenbach, dans *Le récit spéculaire : contribution à l'étude de la mise en abyme*, qualifierait de *réduplication simple*. Lucien Dällenbach identifie trois figures essentielles de la mise en abyme :

qui sont la *réduplication simple* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la *réduplication à l'infini* (fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la *réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut).⁶⁸

C'est à partir de ces figures qu'il élabore une définition plurielle de la mise en abyme dont l'objectif est de les inclure toutes les trois : « [...] est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par *réduplication simple*, *répétée* ou *spécieuse*. »⁶⁹ *Coming Soon !!! A NARRATIVE* nous met bel et bien face à un objet réflexif puisque le roman offre à l'intérieur de son récit principal un autre *Coming Soon !!!*, une œuvre en miroir. Toutefois la similitude entre les *Coming Soon !!!* n'est pas totale puisqu'un changement de média est effectué, on passe du livre à la disquette. Et c'est dans ce va-et-

⁶⁷ *Ibid.*, p. 6-7

⁶⁸ Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Éd. du Seuil, 1977, p. 51.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 52

vient médiatique, opéré dans le roman à travers les mises en abyme, que s'élabore la réflexion sur l'hybridation médiatique du texte littéraire.

D'un point de vue narratologique *Coming Soon !!! A NARRATIVE* est composé d'une pluralité de récits enchâssés dont il n'est pas toujours aisé d'identifier le narrateur : entre Aspirant, Emeritus et un étrange narrateur se présentant au tout début du roman comme « (The Phantom ;-) »⁷⁰. Toutefois, le lecteur réalise rapidement que ce-dernier possède bien des points communs avec John Barth puisqu'il s'avère être lui aussi l'auteur d'un *COMING SOON !!! A NARRATIVE*. Le roman du fantôme ne diffère d'avec celui que possède le lecteur, que par la police de caractère de son titre, intégralement en majuscules.

So : There remains but to pen this closing sentence of (my part) Part III of *COMING SOON!!! A NARRATIVE* and then to bid adios for good and all to my trusty pen.

Sentence done

Trusty pen!

Faithful pen, I say! Unfailing instrument!

Yo, pen !...

Pen?

[icône] THE END⁷¹

Nous pouvons douter de la fiabilité du narrateur et de son identité, comme du crayon avec lequel il écrit. La fiction peut être créée sur n'importe quel support d'écriture, livre ou hypertexte, par n'importe quel outil, crayon ou informatique. Chez Barth, les pratiques d'écriture romanesque, mises en abyme, multiplient les supports médiatiques. Il y a *Coming Soon !!! A NARRATIVE* de Barth qui est un livre et il y a la disquette intitulée *Coming Soon !!!*, comme il y a Aspirant auteur d'hypertextes et Emeritus auteur de livres.

Notons que la mise en abyme, ainsi que le remarque Anne-Marie Boisvert, est un topos récurrent dans les hypertextes. Ceux-ci possèdent souvent, en effet d'« une conception de l'écriture comme autoréflexive. Raconter une histoire, cela passe au second plan : plutôt que de tendre un miroir au monde, l'écriture se regarde et se raconte elle-même en train de se faire, si on peut dire. »⁷² L'hypertexte n'a pas inventé la mise en abyme, cependant, il semble qu'il y ait recours de manière quasiment systématique. L'œuvre de Stuart Moulthrop, *Victory Garden*⁷³, pourrait en être l'exemple, puisqu'elle thématise le labyrinthe en même temps qu'elle reproduit sa forme. Et, au jeu de la mise en

⁷⁰ Barth, John. *Coming soon!!! A NARRATIVE*. *Op. cit.*, p. 23.

⁷¹ *Ibid.*, p. 344.

⁷² Boisvert, Anne-Marie. « Littérature électronique et hypertexte ». *Auradigital*, 24 octobre 2002. <http://www.auradigital.net/web/Escriptions-hipertextuals/Documents/litterature-electronique-et-hypertexte-anne-marie-boisvert.html>. Consulté le 10 septembre 2006.

⁷³ Moulthrop, Stuart. *Victory Garden : A Fiction*. Watertown (Mass.) : Eastgate systems, 1991.

abyrne, mais aussi de la métafiction, on sait que Barth, auteur phare du postmodernisme, est passé maître. Il joue même, ironiquement, de cette tendance métafictionnelle à travers le discours du personnage d'Emeritus :

Finally (anyhow next), I have reason to question the depth and seriousness of the Applicant's commitment –not to his art, (...), to Storytelling As We Know It, even to what has by now become the tradition of the Postmodernist novel, (I mean those smoke-and-mirror tricks aforesaid, (...)) –devices that can make one long for Jane Austen, Charles Dickens, even Trollope and Henry James, anyone who'll just tell us a good story without forever reminding us that *it's only word on paper*. Even those devices –which for Hop Johnson are ironic quotations less from such playful proto-moderns as Laurence Sterne and Denis Diderot, Edgar Poe and Jan Potocki, than from contemporary Postmodernists who themselves are ironically reorchestrating those pioneers –the Applicant deploys with a kind of impatience like a bored virtuoso illusionist warming up for the main event, the Real Action.⁷⁴

Les *proto-modernes* cités ici sont des auteurs de « protohypertextes », comme certains critiques auront pu les appeler, mais surtout des écrivains hyper-conscients du média sur lequel ils s'exercent (Cf. Chapitre III). Une conscience que le roman de John Barth possède résolument. Dès ses premières pages, les aspects médiatiques spécifiques du livre sont mis en valeur. Ceci s'effectue notamment grâce à l'explicitation des différents seuils, en haut à gauche de chaque page : « Its title page, title, subtitle: » (p.iii), « Its copyright info, ISBN, whatever: » (p.iv), « Its dedication: » (p.v). Dans ces exemples, « Its » désigne le livre, dont la présence physique est alors soulignée. En même temps, ces interventions parfois désinvoltes font entrer le péri-texte éditorial dans la fiction élaborée par John Barth. La page vii est le sommaire de *Coming Soon!!! A NARRATIVE* présenté par « You Are Here: Its tentative: ». Cette phrase propose une adresse au lecteur assez incongrue dans un roman. Celui qui lit ces mots se trouve en effet sur cette page vii, une évidence qui ramène l'attention vers le volume du livre comme espace et porte à considérer la page de sommaire comme un plan de cet espace. Le sommaire, à l'instar de tout le roman, propose une pluralité de polices de caractères, on trouve des mots en gras, en italique, soulignés, en majuscules, etc. Encore une fois, c'est l'attention à la matérialité qui est au centre de *Coming Soon!!! A NARRATIVE* et celle-ci se révèle par opposition avec l'hypertexte, dans un duel qu'Aspirant et Emeritus personnifient.

C. La fin du livre et la littérature de l'épuisement

Si l'hypertextualité dont parle Barth dans *Coming Soon!!! A NARRATIVE* est aujourd'hui dépassée par l'hypermédia, il n'en reste pas moins que le conflit générationnel

⁷⁴ Barth, John. *Coming soon!!! A NARRATIVE*. Op. cit., p. 13.

et technologique qui est au cœur du roman est encore tout à fait révélateur. Ce qu'Emeritus reproche à Aspirant c'est son postmodernisme, son amour des labyrinthes et de la métafiction :

For J. Hopkins Johnson, by his own acknowledgement, that action is elsewhere than on printed page. Provisionally, at least, it is in the do-it-yourself labyrinths of "e-fiction", where the traditional job-descriptions of "author" and "reader" (or, one might say of Daedalus and Theseus) are up for grabs; where narrative order deliquesces into virtual anarchy; where Beginnings, Middles, and Endings lose their longstanding sense and sequence, and such old standbys as plot-foreshadowing and reprises, climax and cathartic resolution, give way to ad-libitum jiggery-pokery: to "freedom from the tyranny of the line" –which, to some of us, is tantamount to freeing Theseus from Ariadne's indispensable yarn⁷⁵.

Barth reprend les caractéristiques de l'hypertexte tel qu'il est décrit par Landow, Joyce et Moulthrop : un texte labyrinthique, fragmentaire, offrant la « liberté » au lecteur et où ce dernier devient lui-même écrivain par sa participation⁷⁶, un texte rhizomatique selon Deleuze et Guattari⁷⁷. Il oppose, avec beaucoup d'ironie, l'hypertexte à la narrativité qu'on pourrait qualifier de classique. Pour Emeritus, l'e-fiction est la sirène du cyberspace (« cyberspatial siren » p.13), traîtresse qui vous endort de sa belle voix avant de vous mener à votre perte. Emeritus qualifie Aspirant de virus prêt à corrompre la littérature dans l'e-fiction :

(...) in Applicant's opinion, electronic fiction itself is but the transitional medium between printed literature (also theatre, cinema, television, drama, perhaps lived life itself) and the New Jerusalem of Electronic Virtual reality. Enough said ?⁷⁸

Et d'ajouter que John Hopkins (Aspirant) appelle la fiction imprimée, « old moribund medium »⁷⁹. John Barth met non seulement en scène le débat sur la substitution des médias anciens par les nouveaux, mais aussi, et surtout, il décrit la peur de la mort tant de fois annoncée du livre. L'hypertextualité et par extension la technologie, idéologiquement et de manière sous-jacente, imposent une menace sur une certaine forme d'humanité (prise ici dans sa polysémie, celui des sciences-humaines, comme par extension de l'humain). Barth, dans *Coming Soon!!! A NARRATIVE*, joue de manière très pertinente avec cette polémique et ce débat. Emeritus incarne cette crainte :

P-fiction. I happen to believe, as you may have heard, that the 300-year Golden Age of Bourgeois literacy, epitomized by the ascendancy of The Novel as a medium of entertainment and art, peaked somewhere in the neighborhood of 1895 and has been

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Cf. Chapitre II, le « wreader » tel qu'il est défini par Landow.

⁷⁷ Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : mille plateaux*. Op. cit.

⁷⁸ Barth, John. *Coming soon!!! A NARRATIVE*. Op. cit., p. 14.

⁷⁹ *Ibid.* p. 15.

inexorably petering through the century since, its market-share of audience attention reduced first by the movies and broadcast radio, then by television and the VCR, more recently by interactive computer networking, and down the road by Electronic Virtual Reality. I happen to believe, not that The Novel is dead (an overstatement by self-titillating Modernists in the century's first half), but that it is destined to become, with the rest of p-lit, ever more a pleasure for special tastes, like poetry, archery, opera-going, equestrian dressage.⁸⁰

Si, pour le professeur, le chant du cygne du roman est une exagération, il n'en reste pas moins que la fiction et la littérature, tout comme le livre, sont à un point charnière de leur Histoire. Le texte de Barth paraît en 2001 et son action se situe au moment symbolique du passage à l'an 2000. Une fin de millénaire qui a suscité un grand nombre de discours apocalyptiques, tous plus farfelus les uns que les autres, mais qui reste le berceau d'un imaginaire de la fin auquel la littérature contemporaine ne peut que se confronter. C'est ce que font John Barth et tous les auteurs de notre corpus.

Il est cependant important de noter que, dans *Coming Soon!!! A NARRATIVE*, le conflit semble se régler quand Aspirant finit par produire un roman intégrant sous forme d'imitation des boutons et des formes hypertextuelles : un « faux-electronic novel » (p.255). Un livre qui ressemble à un hypertexte, un livre qui ressemble indéniablement à celui que le lecteur tient entre ses mains.

(...) the version being distributed and critiqued in seminarial instalments was in workaday printed pages, conventionally formatted except for occasional, not-unclever imitations of whatchacallems –option buttons? –and suchlike computerish gizmos here and there in the text(...) he judged them to be, on the whole, more of an amusing enhancement of the narrative than a distraction from it –reminiscent of the early Modernists' linear simulations of nonlinear effects.⁸¹

L'imprimé et la fiction, pour Barth, ne sont pas vraiment menacés de mort. Il s'agit pour l'auteur contemporain de relever le défi, tout en tenant compte de l'histoire littéraire (désignée dans la citation par ces textes modernes comme *Tristram Shandy* de Sterne ou *Jacques le fataliste* de Diderot). C'est ce que Barth explique lui-même dans « The Literature of Exhaustion » :

By « exhaustion » I don't mean anything so tired as the subject of physical, moral or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the *felt* exhaustion of certain possibilities –by no means necessarily a cause for despair.⁸²

La littérature de l'épuisement n'est pas de l'ordre de la mort du littéraire, mais de la reconnaissance de ce qui a déjà été fait et ne peut donc plus être réalisée de nouveau sans

⁸⁰ *Ibid.* p. 21-22.

⁸¹ *Ibid.* p. 237.

⁸² Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Friday Book : Essays and Other Nonfiction*. New York : Putnam Publ, 1984, p. 64.

impliquer une répétition qui tiendrait de l'absurde. Dans son article Barth, fait tout particulièrement l'éloge de Jorge Luis Borges et de Samuel Beckett :

One of the modern things about these two writers is that in an age of ultimacies and « final solution » -at least *felt* ultimacies, in everything from weaponry to theology, the celebrated dehumanization of society and the history of the novel –their work in separate ways reflects and deals with ultimacy, both technically and thematically, (...).⁸³

La littérature de l'épuisement n'est donc pas la fin de la littérature, mais une littérature qui traite de sa fin. Voilà justement le propos de *Coming Soon!!! A NARRATIVE*. Il s'agit pour l'auteur contemporain d'avoir conscience de tout ce qui a été fait en littérature et en art, et d'en prendre acte, tout comme il doit tenir compte de sa propre société. Selon Barth, la création doit s'effectuer à partir de ce savoir. L'auteur postmoderne est caractérisé par son hyper-conscience mais aussi, au vu de notre corpus, par ses capacités à intégrer l'hypermédia, quand bien même il ne produit que des textes imprimés.

Dans son article, Barth critique par ailleurs les arts intermédiaiques. Il rejette tout particulièrement la définition de l'intermédialité que donne Dick Higgins dans « Intermedia » (Cf. Chapitre V). Selon Barth, les œuvres intermédiaiques ne reconnaissent pas leur dette à l'art passé et ne font que reproduire sous le couvert de la nouveauté ce qui a déjà été fait.

However, art and its forms and techniques, live in history and certainly do change. I sympathize with a remark attributed to Saul Bellow, that to be technically up-to-date is the least important attribute of a writer –though I would add that this least important attribute may be nevertheless essential. In any case, to be technically out of date is likely to be a genuine defect: Beethoven's Sixth Symphony or the Chartres cathedral, if executed today, might be simply embarrassing (...).⁸⁴

Nul ne doute que les travaux listés dans le catalogue de *Something Else Press*, entrent pour Barth dans la catégorie « embarras ». *Coming Soon!!! A NARRATIVE*, en tant que livre écrit à l'heure de l'hypermédia, est techniquement *out of date*, mais conscient, grâce à son jeu avec l'hypertextualité (*up to date*), de ce paradoxe. Et c'est en cela qu'il est postmoderne selon Barth et qu'il appartient à la littérature de l'épuisement. Il témoigne de la culture contemporaine, de la cyberculture, dans lesquelles le livre possède une place. Barth reprend alors l'exemple de la sixième symphonie de Beethoven⁸⁵, son exécution à l'heure actuelle pourrait ne pas être embarrassante si elle était réalisée avec ironie. C'est l'ironie, le recul, ou encore la mise en abyme et la métatextualité qui sauvent du psittacisme. *Le*

⁸³ *Ibid.*, p. 67.

⁸⁴ Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *Op. cit.* p. 66.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 69.

Décodeur de Guy Tournaye et *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski appartiennent eux aussi à cette littérature de l'épuisement. De même que le livre, dans *Coming Soon!!! A NARRATIVE*, l'opéra flottant est un « média » menacé, il ne remporte plus le succès qu'il a connu auparavant. Pour pallier cet échec, les spectacles du *showboat* se font postmodernes :

“So are we Postmodern, or what?” Sher asked somewhere along the way. For we were using the performer's real names on stage, and directly posing the question to the audience whether a showboat show could be floated successfully in the age of electronic digitality, and if so, whether via the nostalgia route (couple of *Show Boat* take-offs here) or high-tech special effects, as best we could mount them. In short, we were talking and singing about what we were doing as we did it, as well as about the history of our medium, and making that metanarrative and metacommentary part of the entertainment.⁸⁶

Coming Soon!!! A NARRATIVE n'est donc pas tant un roman de la fin du livre qu'une méditation sur cette fin et la peur qu'elle engendre. Le roman en cela est une figure de l'imaginaire de la fin :

Parler d'imaginaire implique que la fin doive être conçue avant tout comme une pensée, une représentation. Si certains discours l'inscrivent comme un événement (...), elle n'est jamais qu'un fantasme, constituée de figure et d'une logique de mise en récit, fondée sur des scénarios catastrophe (...).⁸⁷

Cette définition rejoint ce que Barth entend par littérature de l'épuisement. Non pas une littérature sur sa fin mais une littérature sur la fin. *Coming Soon!!! A NARRATIVE* à l'image du roman de Novelist Emeritus, est censé être le dernier de John Barth, mais il ne s'agit pas pour autant d'un requiem. D'ailleurs, le texte se clôt sur une figure d'espoir et de renouveau. De manière très freudienne, les parents d'Aspirant meurent (p.393), il peut entrer dans l'âge adulte, libéré aussi de son rival de professeur. Hopkins est avec Sher qui est enceinte. L'an 2000 est arrivé sans « bugs » majeurs et la vie continue inexorablement. Le roman se termine sur la décision d'Aspirant de réécrire TOFO II :

I had already a New Idea for the novel's opening: Old-fart Hick Fen progger of uncertain age and gender –a sort of sub-sea-level Tiresias with the twangy drawl of the lower Shore - finds Ziploc™'d diskette labeled *COMING SOON!!!* A-bob like baby Moses in the marsh grass after Hurricane Zulu.⁸⁸

C'est ainsi que commence le *Coming Soon!!! A NARRATIVE* de John Barth. On retrouve encore une fois l'icône inaugurale READ ME. La boucle est bouclée, tout peut recommencer.

⁸⁶ Barth, John. *Coming soon!!! A NARRATIVE*. *Op. cit.*, p. 169.

⁸⁷ Gervais, Bertrand. *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*. Montréal : Le Quartanier, 2009, p. 13.

⁸⁸ Barth, John. *Coming soon!!! A NARRATIVE*. *Op. cit.*, p. 374.

Coming Soon!!! A NARRATIVE, *House of Leaves* et *Le Décodeur* sont ainsi trois œuvres romanesques qui proposent un discours sur l'hybridation médiatique du texte littéraire et la situation de transition des paradigmes médiatiques que nous vivons actuellement. À l'image de ce qu'écrit Philippe Ortel, dans nos œuvres, le dispositif d'hybridation « (...) se réfléchit trois fois sous nos yeux : une première fois, de manière fantomatique et intermittente, à travers son utilisation ; une seconde fois dans l'espace de la représentation offert par les médias d'une part, les œuvres artistiques et littéraires d'autre part ; une troisième fois enfin, à travers la réflexion critique des théoriciens. »⁸⁹ C'est une véritable poétique de la médiatisation qui est élaborée par nos textes cyborgs. En intégrant des figures de l'hypermédia dans le cadre d'un texte imprimé, Barth, Danielewski et Tournaye font entrer le livre dans la cyberculture. Ils actualisent, par leur créativité et par l'hybridation avec l'hypermédia, les capacités formelles, structurelles et esthétiques du livre. Ils créent une poétique de l'hypermédiatisation qu'ils expriment, avec tout l'esprit et l'espièglerie qui les caractérisent, dans un livre. Ils révèlent que, si l'on ne peut ignorer l'importance de l'hypermédia aujourd'hui, le constat de sa prégnance n'empêche en aucun cas la pérennité du livre. Bien au contraire, à l'heure où le livre ne possède plus le monopole du texte, écrire un livre devient un choix esthétique et les spécificités matérielles du média s'en trouvent soulignées. Nous pourrions alors nous aussi nous essayer au mix et au recyclage et citer/transformer le propos d'Yves Michaud dans *L'art à l'état gazeux* :

Dès lors que la littérature n'a plus le monopole du texte, qu'elle a des rivaux (l'hypermédia), se pose la question de ce que les écrivains font avec les textes et des raisons qu'ils ont de les utiliser. Intervient alors une gamme d'usages « réfléchis », au sens propre comme au sens figuré, que nous connaissons bien : la citation critique, la citation ironique, la citation de révérence, la déconstruction analytique, l'emprunt, le recours au pur prétexte, la simulation, l'appropriation, le détournement. Des avant-gardes du XX^{ème} siècle jusqu'aux pratiques citationnelles des écrivains postmodernistes, toutes ces modalités ont été utilisées, souvent d'ailleurs simultanément. Plus personne d'ailleurs n'est naïf en matière de texte. Même le public non spécialisé, le grand public maîtrise parfaitement la rhétorique du second degré.

Dès lors que l'art n'a plus le monopole de l'image, qu'il a des rivaux (la photographie, le cinéma, la vidéo, la télévision), se pose la question de ce que les artistes font avec les images et des raisons qu'ils ont de les utiliser. Intervient alors une gamme d'usages « réfléchis », au sens propre comme au sens figuré, que nous connaissons bien : la citation critique, la citation ironique, la citation de révérence, la déconstruction analytique, l'emprunt, le recours au pur prétexte, la simulation, l'appropriation, le détournement. Du pop art jusqu'aux pratique citationnelle des artistes postmodernistes, toutes ces modalités ont été utilisées, souvent d'ailleurs simultanément. Plus personne d'ailleurs n'est naïf en matière d'images. Même le public non spécialisé, le grand public comme on dit, a appris à se débrouiller dans le monde des images et maîtrise parfaitement la rhétorique du second degré.⁹⁰

⁸⁹ Ortel, Philippe. « Vers une poétique des dispositifs. » *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Ed. Philippe Ortel. Paris, 2008, p. 39.

⁹⁰ Michaud, Yves. *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Op. cit., p. 88.

Toutes nos œuvres cyborgs possèdent une dimension métamédiatique, dans le sens où elles procèdent d'une réflexion sur leur statut médiatique hybride. Le terme « métamédiatique » désigne, pour nous, ces textes conscients d'être le fruit d'une médiatisation et qui interrogent leurs relations aux médias. Nous transposons ainsi la définition que donne Waugh de la métafiction à l'étude du média: « *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. »⁹¹ L'enjeu de la métamédiatisation est de développer une théorie de la médiatisation à travers une pratique d'écriture littéraire.

Notre corpus cyborg démontre que le livre demeure un média pertinent à l'heure de l'hypermédia et qu'il peut évoluer avec l'écologie médiatique contemporaine. Le livre n'est pas rendu obsolète par l'hypermédia, tel est le message de ces œuvres fictionnelles où l'hypermédia devient figure dans le texte imprimé. Telle est aussi la signification des figures du livre que l'on retrouve de manière fréquente sur le Web et dans les œuvres hypermédiatiques. En effet, si certains romans contemporains imprimés savent tenir compte de l'hypermédia, parallèlement, le Web n'efface pas si aisément le modèle du livre. La figure du livre en hypermédia sera l'enjeu du chapitre suivant, mais qu'il s'agisse de l'inclusion du livre dans l'hypermédia ou de l'intégration de l'hypermédia dans le livre, l'hybridation médiatique du texte littéraire devient figure et se fait thématique, synthétique et symbolique.

⁹¹ Waugh, Patricia. *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres ; New-York : Routledge, 1984, p. 2.

CHAPITRE VII.

FIGURATION (2) : INTEGRATION DU LIVRE DANS L'HYPERMEDIA

Dans ce second chapitre sur la figuration, nous nous intéresserons à la manière dont les hypermédias à leur tour intègrent en leur sein le livre, comme modèle et figure.

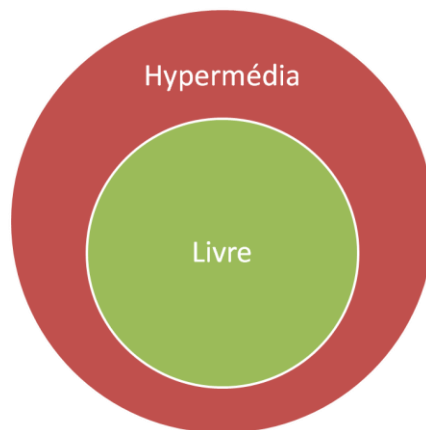


Figure 67: Figuration du livre dans l'hypermédia

Avec l'avènement d'Internet et de la cyberculture, on aurait pu croire, sinon à la disparition du livre, du moins à son usure en tant que modèle. Ce n'est pas le cas. Le livre n'est pas mort et conserve indéniablement ses lettres de noblesse ; il reste un modèle influent et omniprésent sur le Web. À ce titre, par exemple, il semble encore difficile de penser la chaîne éditoriale ou la littérature hors de ce paradigme culturel incontournable. Ainsi, nous parlons de livres numériques ou d'*ebook* pour désigner les nouveaux lecteurs de textes électroniques. Or, ceux-ci n'ont fondamentalement rien de livres, du moins au sens premier, celui que lui donne le dictionnaire¹. Il s'agit plutôt de petits ordinateurs pourvus d'écrans à la lisibilité de plus en plus remarquable. Les « bureaux », sur nos écrans d'ordinateurs, sont constellés de « corbeille », de « dossiers », d'icônes représentant des pages. On y fait des « copier-coller ». Le champ lexical lié au livre et au papier est omniprésent comme le remarque Jacques Donguy :

L'ordinateur, aujourd'hui, est obsédé par le livre, avec ses dispositifs de 'lecture' en amont, avec ses 'imprimantes' en aval, avec ses 'livres électroniques' sur disquettes ou sur disques

¹ La première définition du *Petit Robert* est la suivante : « Assemblage d'un assez grand nombre de feuilles (...), portant des signes destinés à être lus », *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2004.

compacts désormais, qui transforment cet instrument de mémorisation et de classement en une 'machine' à entrées multiples, productrices de 'textes', au sens étymologique de ce terme (ce qui est tissu de mots).²

Nous n'assistons sur le Web, contre toute attente, ni à un affranchissement de la culture du livre et de son format ni à un affaiblissement de son pouvoir symbolique, mais plutôt à une prolifération des figures du livre. On retrouve ainsi le livre, en tant que signe et symbole, dans des sites d'édition numérique comme *Calaméo* (fr.calameo.com/) ou *Vook* (vook.com). La figure du livre y est utilisée comme mode de visualisation d'abord, mais elle se retrouve aussi dans la rhétorique du discours d'escorte des sites. Le livre est également très présent dans les œuvres hypermédiatiques. On le retrouve en effet, au cœur de *Principes de gravité* de Sébastien Cliche, tout comme de *The Rut* d'Andy Campbell.

I. Persistance de la figure du livre sur le Web éditorial

La persistance du livre chez les éditeurs et créateurs de textes sur le Web n'est pas dénuée d'ambivalence. Comme le remarque Olivier Ertzsheid :

Si le retour au livre – aussi contradictoire qu'il puisse apparaître dans le siècle du virtuel et du numérique – semble aujourd'hui aussi logique que nécessaire, ce n'est pas tant pour des raisons de commodité cognitive ou de massification commerciale que parce qu'il est une entité pérenne à ce point inscrite dans notre environnement et dans notre « capital » cognitif qu'il détermine dans une certaine mesure la configuration des outils destinés à le remplacer ou à le supplanter.³

En effet, il s'agit de penser cette figure dans son aspect rassurant pour les lecteurs confrontés à une période de transition des paradigmes médiatiques, dont la pratique de lecture quotidienne oscille entre livre et écran. Deux phénomènes très contemporains apparaissent comme les parfaits exemples de cette ambivalence : *Vook*, (<http://vook.com>)⁴ et *Calaméo* (<http://fr.calameo.com>), dont l'objectif est de diffuser et créer des publications interactives sous forme de « livres numériques » disponibles à la lecture sur écran. Les éditeurs sur Internet ont recours au livre en tant qu'objet culturel afin d'obtenir une certaine légitimité, on le verra à travers l'étude de leurs péri-textes éditoriaux. Ainsi, ils ne déstabilisent pas les lecteurs conditionnés par des années de lecture sur papier et ils les attirent vers leurs produits. Ces deux plateformes numériques ont recours de

² Donguy, Jacques. « Poésie et ordinateur. » *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*. Ed. Alain Vuillemin et Michel Lenoble. Arras : Artois presses université, 1995.

³ Ertzsheid, Olivier. *Le lieu, le lien, le livre : les enjeux cognitifs et stylistiques de l'organisation hypertextuelle*. *Op. cit.*, p. 16.

⁴ A l'heure de l'édition de cette thèse le site vook.com n'est plus consacré à la vente des Vooks mais à l'autoédition d'ebooks. Les Vooks ont été bradés et relégués à une sous partie du site de Simon & Schuster : <http://promo.simonandschuster.com/vook/>, consulté le 27 juillet 2012.

manière problématique à la figure du livre. Sous la bannière de la nouveauté en matière de lecture et d'édition, elles imposent une forme de nostalgie envers le livre, en même temps qu'elles semblent résulter d'une méconnaissance de l'hypermédia.

A. Les *Vooks* : coup marketing ou nouvelle voie éditoriale ?

Bradley Inman, chef d'entreprise sur Internet, en partenariat avec des maisons d'édition telles que Simon & Schuster, Atria Books, Harper Collins Publisher et Filipacchi Publishing, s'est lancé depuis 2008 dans la publication de textes accompagnés de vidéos, surnommés *Vook*, mot né de la contraction des mots *video* et *book*⁵. Ils sont ainsi présentés sur le site :

A *Vook* is a new innovation in reading that blends a well-written book, high-quality video and the power of the Internet into a single, complete story. You can read your book, watch videos that enhance the story and connect with authors and your friends through social media all on one screen, without switching between platforms.⁶



Figure 68: Le logo de *Vook* et son slogan.

Alors que le marché des *ebooks* est en pleine expansion, les maisons d'édition regorgent d'inventivité pour renouveler les pratiques de publication et tâcher de séduire le lecteur contemporain. Ces *Vooks* peuvent être téléchargés dans plusieurs formats différents, pour Ipod Touch, Ipad et Iphone (via l'*Itunes store*) ou pour lecture dans un navigateur Internet. Les œuvres coûtent 6,99\$ pour la version en ligne et 4,99\$ pour l'application sur Ipod. Simon & Schuster propose une soixantaine de *Vooks*, principalement des manuels (de beauté, de cuisine et d'exercices sportifs), mais aussi des fictions.

Prenons, à titre d'exemple, *Embassy* de Richard Doetsh⁷. Le roman est un court thriller traitant d'une sombre histoire d'enlèvement à l'ambassade de Grèce, à New York. Les vidéos enchâssées dans le texte, réalisées par Michael Franchetti et Adad Warda, sont au nombre de treize, pour vingt et un chapitres, et durent en moyenne une minute. L'Ipod offre la possibilité de lire le roman chapitre par chapitre avec les vidéos insérées dans le

⁵ Pour visionner la vidéo de présentation du projet, se rendre sur la page –Vook–

⁶ *Vook*. <http://Vook.com/what-is-a-Vook.html>, consulté le 25 novembre 2010.

⁷ Doetsh, Richard. *Embassy*. Simon and Schuster/Atria Books. 2009. <http://books.simonandschuster.com/Embassy/Richard-Doetsch/9781439177297>. Nous avons fait l'expérience d'*Embassy* dans sa version sur *Ipod Touch*.

texte, mais on peut aussi les voir séparément les unes après les autres. La section « *connect* » propose des informations sur l'auteur, les réalisateurs, des liens vers leur site personnel et le site de l'éditeur, ainsi que vers la page Twitter de *Vook*. La dernière section, « *about* », donne des renseignements sur la maison d'édition et les copyrights. Le roman s'avère assez facile à découvrir grâce à l'ergonomie de l'Ipod Touch et à la qualité de l'image. Le lecteur avance dans les pages de texte en les faisant aisément glisser et déclenche les vidéos d'une simple pression⁸.

Le récit s'ouvre sur une vidéo permettant de découvrir l'ambiance du roman : une femme et un homme marchent à vive allure dans les rues de New York qui s'éveille. Le bruit de leurs pas est accompagné d'une musique aux connotations inquiétantes. Advient alors un gros plan sur les menottes qui relient les deux individus. La lecture du texte peut alors débiter. Une lecture qui s'avère très vite laborieuse, et ce nullement en raison du dispositif multimédia, mais bien à cause du manque de qualité littéraire de l'œuvre. Au-delà du style médiocre, l'intrigue s'enlise rapidement dans une accumulation de situations stéréotypées et rocambolesques : la jeune fille enlevée (Kate) se révèle être la fille du maire, le policier en charge de l'affaire (Ryan) est le petit ami de celle-ci, le kidnappeur (Jack) est le frère de Ryan, leur sœur (mourante) est sur un bateau où une bombe menace d'exploser, tenue en otage par un magicien, ersatz houdinien. Ajoutez à cela des politiciens véreux et une antique pierre grecque aux pouvoirs surnaturels qui soigne le cancer, et vous aurez tous les éléments, sinon d'un succès commercial, assurément d'un échec littéraire. Toutefois, au-delà de cette contre-performance artistique, le dispositif ne s'avère pas complètement inintéressant. D'un point de vue technique, l'enchâssement des vidéos et le confort de lecture est remarquable. Le format court des vidéos est tout à fait approprié. Si leur insertion au sein de l'intrigue mériterait parfois d'être travaillée de manière plus subtile, elles offrent pourtant de belles possibilités. On concèdera à *Embassy* quelques trouvailles sympathiques comme l'extrait de journal télévisé introduit dans le texte au chapitre 6 ou la vidéo du preneur d'otage insérée de manière intradiégétique au chapitre 2 :

Jack just smiled as he reached in his pocket and withdrew a DVD, holding it out to Pappas:
"what the hell is that ?"

"Pop it in, take a look."

Papas walked over to the TV in the corner, turned it on, and inserted the DVD in the player.⁹

⁸ Pour voir une navigation filmée de l'œuvre de Doetsh, se rendre sur la page –Embassy–

⁹ Doetsh, Richard. *Embassy*. *Op. cit.*

Les vidéos, à l'image des cyber bridges de *Level 26*, ne sont plus des illustrations redondantes au texte, simples enluminures high-tech, mais participent véritablement à la narration, à sa progression tout comme à l'immersion du lecteur dans le dispositif.

Le style des vidéos mérite lui aussi quelques réflexions. Il est en effet frappant de constater que le gros plan est omniprésent et que la plupart du temps, les acteurs se trouvent soit dans la pénombre ou en contre-jour, soit filmés de dos, si bien qu'on ne peut jamais véritablement les voir de face. Pourquoi une telle approche filmique ? La volonté de la part des réalisateurs de laisser au lecteur la liberté d'imaginer les personnages, ce qui est le propre de la lecture de roman (du moins ceux qui ne sont pas illustrés), en est certainement la principale explication. La pertinence de tels procédés est cependant contestable, particulièrement dans la mesure où l'auteur a dès le départ choisi d'insérer dans son texte des vidéos. Ces procédés filmiques semblent alors paradoxaux par rapport au média vidéo, dont la propriété principale est bel et bien de montrer. La vidéo se met alors à imiter l'écriture dans ce qu'elle permet d'imagination visuelle et est ainsi volontairement amputée de la stimulation complète du sens qui la caractérise : la vue. Les images aussi ont un pouvoir de suggestion, bien entendu, mais quel est véritablement l'intérêt d'hybrider le texte à la vidéo si les deux médias sont en charge des mêmes procédés et s'imitent plutôt que de dialoguer ou de se compléter ? Voilà de quoi lancer le débat sur les possibilités de rendre plus efficace à la fois médiatiquement et littérairement le *Vook*, qui est, dans un premier temps, moins un échec technique et médiatique qu'un échec artistique.

Il s'agit alors de reprendre l'idée générale énoncée par l'entreprise *Vook* : viennent d'être achetés puis lus, ce que les créateurs du site nous ont annoncé être des *video-books*. S'il y a certes des vidéos, on peut s'interroger sur la partie livre du produit. En effet, un *Vook* n'est pas un livre, il n'a rien de ce qui caractérise ce média. Un *Vook* est une œuvre textuelle numérique, hypermédiatique, qui, si elle reprend certains codes propres au livre comme la typographie et la mise en page, n'en est pas un pour autant. La conservation de certains traits du livre, la figuration du livre ou la transformation du livre en figure, possède un intérêt évident pour la maison d'édition, qui ne peut être dupe de ses propres procédés. En effet, ceci aura indéniablement une portée rassurante pour le lecteur non initié à l'hypermédia ou, plus largement, à la lecture à l'écran. Le public cible du *Vook* reste le grand public, à qui on propose une nouvelle expérience, ou du moins une expérience annoncée sous les couleurs de la nouveauté. Mais pour un lecteur d'hypermédia, le *Vook* n'est pas révolutionnaire, bien au contraire, il constitue un support hypermédiatique des

plus rudimentaires. Les œuvres qu'il présente ne profitent des avantages de l'hypermédia qu'en surface et leur interactivité s'avère très limitée. Le *Vook* représente en somme, pour le numérique, un pas en avant, deux pas en arrière : un pour la littérature, deux pour l'attachement, qui paraît ici absurde, à la forme du livre. La seule chose qui pourrait différencier le *Vook* des œuvres hypermédiatiques (au-delà de la question de la qualité) réside sans doute dans les 6,99\$ qu'il est nécessaire de dépenser pour se connecter et enfin lire. Si cette critique du *Vook* peut sembler acerbe, il est toutefois nécessaire de lui concéder les avantages de son statut de médiateur vis-à-vis d'un public confronté à la transition des paradigmes médiatiques de diffusion des textes, notamment avec le passage d'une culture du livre à une culture de l'écran. Cependant, remise dans le contexte de la création hypermédiatique, l'entreprise *Vook* a peu de sens. Il s'agit d'une fausse révolution éditoriale dont on comprend cependant les intérêts commerciaux. Des problématiques tout à fait similaires se retrouvent sur le site de publication en ligne *Calaméo*, où la figure du livre hante plus que jamais la production des textes numériques.

B. *Calaméo* et ses publications interactives

Calaméo, créé par Jean-Olivier de Bérard et Mathieu Quisefit en 2008, est un site Internet qui propose à la fois de diffuser mais aussi, ce qui n'était pas le cas de la plateforme *Vook* à son origine, de créer des publications interactives. Leur slogan : « Calaméo. Publish. Share. Browse »¹⁰.



Figure 69: Capture d'écran de la page d'accueil de *Calaméo* : <http://fr.calameo.com/>, consulté le 9 novembre 2011.

¹⁰ Pour visionner la vidéo de présentation du projet, se rendre sur la page –Calaméo–

Il est très facile d'y produire des textes visuellement réussis, on peut exporter des fichiers PDF, Word, Excel, PowerPoint ou provenant d'OpenOffice et ainsi constituer des documents flash aux formats variés : des magazines, des brochures, des catalogues de vente, des rapports, des plaquettes de présentation, des livres d'art, des bandes dessinées mais aussi des romans et des partitions. Le document est publié sous la forme d'un livre numérique que l'on peut feuilleter, annoter et dans lequel on peut insérer des marque-pages.



Figure 70: Capture d'écran d'une publication sur Calaméo : <http://fr.calameo.com>, consulté le 9 novembre 2011.

Les ouvrages disponibles sont consultables depuis n'importe quel navigateur. Il existe différents paramètres de personnalisation : il est possible de sélectionner la dimension, de choisir à quel endroit seront redirigés les clics effectués sur le lecteur et d'ajuster le défilement automatique des pages. L'utilisateur peut zoomer sur les documents, les télécharger, les imprimer, commenter et noter les publications. Le lien du document peut aussi être transmis aux lecteurs et être archivé dans le site. De plus, Calaméo offre un lecteur exportable qui permet d'intégrer les documents en version miniature dans tout blogue ou site Web. Il est disponible en plusieurs langues, à l'origine en français, anglais et espagnol, il s'est étendu aux domaines allemand, italien, portugais, japonais, et dernièrement au chinois, russe et coréen. Si, à l'origine, Calaméo a été inventé pour permettre aux scientifiques de partager leurs données, il est aujourd'hui accessible à tous les utilisateurs. Il s'agit avant tout d'un site participatif qui, à la différence des services de Google Books et de Gallica, propose des œuvres exclusivement apportées par les utilisateurs. Les internautes doivent donc s'abstenir de diffuser des ouvrages protégés par le droit d'auteur sous peine de désactivation de leur compte. Un des objectifs est de

créer une bibliothèque libre. Les utilisateurs doivent être enregistrés sur le site afin de pouvoir publier leurs documents, ils peuvent alors aussi constituer une bibliothèque personnelle de leurs publications préférées. Ils ont le choix de souscrire à un abonnement payant pour avoir accès à plus de fonctionnalités. Les objets produits dans *Calaméo* ont un rendu excellent, la lecture en est fluide et confortable. La possibilité d'insérer des images, des liens et même des vidéos rend le projet particulièrement efficace. L'interface est facile d'accès du point de vue de la création comme du point de vue de la lecture.

Ainsi, si le *Vook* n'avait du livre que ses dernières lettres, *Calaméo* nous met face à d'autres enjeux. Le site propose des « livres » dont nous pouvons tourner les pages, entendre le froissement du papier et auquel il ne semble manquer que l'odeur de l'encre fraîche. Cependant *Calaméo* ne propose qu'une image numérique du livre, une figure de livre. Il s'agit d'un autre symbole de notre période de transition médiatique : le livre à l'écran, comme objet transitoire entre la culture du livre et celle de l'écran. Ce qui conduit à interroger le statut livresque des objets créés dans *Calaméo*. Curieusement, dans le péri-texte éditorial du site, il n'est question nulle part de « livres », sont plutôt proposées des « publications numériques interactives ». S'il est vrai que la forme du livre peut apparaître tacitement à travers le mot « publication », l'absence de référence directe au livre dans le petit guide d'introduction (<http://fr.calameo.com/>, visite guidée) semble une piste intéressante. Contrairement à *Vook*, *Calaméo* ne joue pas de manière frontale sur la nostalgie du livre ; s'il en découle indéniablement, il ne l'énonce pas directement. *Calaméo* crée une forme de livre high-tech qui intègre images, textes, sons et vidéos : une dimension multimédia propre à Internet mais étrangère au livre en tant que tel. Ce contenu interactif, pour fonctionner, pourrait se passer de la figure du livre, qui n'est qu'un gadget dans le contexte de la publication numérique. Pour valoriser les œuvres et informations publiées, il n'apparaît en effet aucunement nécessaire de mettre en scène des pages qu'on peut feuilleter du bout du curseur. Si la figure du livre subsiste ici, c'est qu'elle appartient de manière indiscutable (et non discutée dans le cadre de *Calaméo*) à l'imaginaire et à la tradition de la publication. Toute publication semble encore sans valeur si elle n'aboutit pas à la production d'un livre, fût-il numérique. Cette logique est, dans le cadre de *Calaméo*, si tacite, si intégrée, que les concepteurs du site ne semblent pas avoir ressenti le besoin de faire de références au livre. Les éditeurs du site parleront donc de « feuilleté interactif » ou de « lecture numérique ». Il s'agit finalement, et au dire des tenants de *Calaméo*, de « publier avec classe » ou plus véritablement de produire un livre augmenté du clinquant technologique.

Calaméo et *Vook* entretiennent des relations ambiguës à l'objet-livre, une ambiguïté symptomatique de la période dans laquelle nous nous trouvons. Avec le *Vook*, les éditeurs produisent des œuvres hypermédiatiques non assumées et revendiquées comme livres, tandis qu'avec *Calaméo*, les créateurs Web produisent des figures de livres mais ne revendiquent que leur statut numérique. Reprenons la définition de la figure selon Bertrand Gervais :

Elle [la figure] ressemble à quelque chose que le sujet reconnaît d'emblée, elle a donc une dimension mimétique, que cette ressemblance soit d'origine iconique dépend de conventions. (...) Elle est pour le lecteur, pour tout sujet, un objet d'investissement et le résultat d'un processus d'appropriation. Elle existe uniquement intégrée à une dynamique où elle est à la fois foyer de l'attention et principe permettant à des significations de s'imposer et à des interprétations de se déployer.¹¹

La dimension mimétique de la figure déployée est d'autant plus forte dans le cadre de *Calaméo* que l'on a affaire à une simulation de livre. La figure et la simulation se superposent encore une fois. Simuler c'est feindre, adopter les attitudes et les comportements d'un être ou d'une chose. Il s'agit résolument d'une forme d'imitation, ici réalisée par un processus de modélisation numérique. *Calaméo* produit des figures du livre, par le recours à l'imaginaire du livre qui est présent du point de vue des éditeurs du site comme de celui des utilisateurs, mais il crée aussi une simulation de son objet. Simulation et figure ont des points communs dans la mesure où toutes deux font appel à l'imaginaire et sont fondées sur une absence. En effet, la figure reste toujours ancrée dans un imaginaire de la perte, qui est celle de l'objet qui la fonde. Une figure est un objet du monde dont la valeur sémiotique a été déplacée et réinvestie afin de refléter un travail de reconstruction. Si, chez *Vook*, on retrouvait une figure du livre, il ne s'agissait pas d'une simulation du livre, contrairement à *Calaméo*. *Vook* faisait appel au livre, à sa figure, à son imaginaire, ou à son aura et se cachait derrière cela pour produire de l'hypermédia. La plateforme *Calaméo*, elle, simule le livre. Ce faisant, elle joue aussi de l'imaginaire du livre mais sa démarche possède d'autres implications : elle ne revendique pas directement la culture du livre, mais elle la numérise, joue de ses qualités. Baudrillard, dans *Simulacres et Simulation*¹², dirait qu'elle annihile la « réalité » du livre. Par la simulation du livre, *Calaméo* propose en effet un double, tel que Baudrillard peut le théoriser dans ses analyses du clonage ou de l'hologramme :

¹¹ Gervais, Bertrand. *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire t. I. Op. cit.*, p. 165.

¹² Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation. Op. cit.*, 1981.

De toutes les prothèses qui jalonnent l'histoire du corps, le double est sans doute la plus ancienne. Mais le double n'est justement pas une prothèse : c'est une figure imaginaire qui, telle l'âme, l'ombre, l'image dans le miroir hante le sujet comme son autre, qui fait qu'il est à la fois lui-même et ne se ressemble jamais non plus, qui le hante comme une mort subtile et toujours conjurée.¹³

Le double, la simulation de l'objet, est une figure de l'imaginaire, ce qui rejoint l'hypothèse d'une superposition de la figure et de la simulation dans le cadre de *Calaméo*. Les figures du livre, selon Bertrand Gervais, « (...) viennent signaler la perte anticipée du livre. Le livre s'y absente. Le livre y est déjà absent. »¹⁴ Si l'on met côte à côte la figure du livre et la simulation du livre comme un double dans *Calaméo*, les mots de Baudrillard prennent alors une grande résonance :

Ainsi partout nous vivons dans un univers étrangement semblable à l'original – les choses y sont doublées par leur propre scénario. Mais ce double ne signifie pas, comme dans la tradition, l'imminence de leur mort – elles sont déjà expurgées de leur mort, et mieux encore que de leur vivant ; plus souriantes, plus authentiques, dans la lumière de leur modèle, tels les visages des *funerals homes*.¹⁵

Il s'agit aussi de penser *Calaméo* comme quelque chose de *plus souriant, plus authentique, dans la lumière de son modèle*. *Calaméo* présente des livres augmentés du clinquant technologique : des livres presque plus vrais que nature et dont les pages produisent plus de bruit en se tournant que ne le font normalement celles des livres de papier. Nous avons affaire à des simulacres de livre qui interrogent la disparition de leur objet fondateur. Si *Calaméo* produit des simulations, on peut se demander toutefois dans quelle mesure il s'agit d'un simulacre. Le procédé du simulacre est en effet différent de la simulation, d'abord parce qu'il ne copie pas l'original à l'identique, mais aussi parce qu'il s'en détache pour finalement le remplacer et en proposer une forme altérée. L'existence de ce double, de cette simulation, est indéniablement le symptôme d'un bouleversement actuel du statut social et médiatique du livre, mais il semble, du moins pour le moment, prématuré d'en faire sonner le glas. Si ce double appartient à un imaginaire de la fin, tel que la figure du livre le sous-tend, ceci n'implique pas que cette fin se réalise. D'autant que nos sociétés ont connu d'autres périodes de transition médiatique, qui n'ont pas vu les anciens médias disparaître complètement. Tous les maillons de la chaîne du livre, notamment édition et publication, se trouvent aux prises avec cette double culture¹⁶, qui, au regard du pan de la

¹³ *Ibid.*, p. 145.

¹⁴ Gervais, Bertrand. *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire t. I. Op. cit.*, p. 159.

¹⁵ Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation. Op. cit.*, p. 24.

¹⁶ Au sujet de cette double culture, lire l'article sur la collection de textes édités en petit format « Point 2 » qui parodie le marketing de l'IPod. Voir la page –Point deux–

production littéraire contemporaine étudiée dans cette thèse, ne sont pas autant en compétition qu'il pourrait le paraître.

Il n'y a cependant pas que les sites Web d'édition en ligne qui sont hantés par la figure du livre, il existe parmi les œuvres hypermédiatiques tout un corpus qui joue de la présence simulée du livre à l'écran, un peu comme chez *Calaméo*, mais où les figures sont travaillées dans un but poétique. On retrouve une telle pratique, entre autres, chez Nick Montfort dans *Trade Names* (2001) (<http://www.wordwork.org/tradenames/index.html>) ou Zoé Beloff dans *The Influencing Machine of Miss Natalija A* (2001) (www.zobeloff.com). Mais c'est *Principes de gravité* (2005) de Sébastien Cliche qui sera étudié précisément ainsi que *The Rut* (2005) (<http://www.dreamingmethods.com/therut/>) d'Andy Campbell.

II. *Principes de gravité* de Sébastien Cliche: le dilemme à l'œuvre

L'œuvre hypermédiatique de Sébastien Cliche, *Principes de gravité* (<http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html>) permettra d'analyser plus précisément la figure du livre à l'écran. *Principes de gravité* est un recueil d'aphorismes qui se présente sous la forme d'une simulation numérique de livre. Dans la lignée de François De La Rochefoucauld, de Blaise Pascal ou de Friedrich Nietzsche, Cliche offre une œuvre hypermédiatique où chaque pensée est mise en scène et accompagnée d'animations, d'images et de sons. Les thématiques de l'œuvre, toujours pessimistes, sont celles de la perte, de la ruine et de la désolation. Six chapitres sont proposés au lecteur : « abandon », « futur », « loisir », « paresse », « réussite », « vie en société ». Chacun est consacré à un sujet spécifique, quand bien même tous ont en commun la volonté d'enseigner au lecteur qu'il faut éviter les pièges de la réussite et accepter l'échec comme seule issue possible.

A. Du livre à l'hypermédia : entrer dans *Principes de gravité*

Sur l'écran d'accueil, l'œuvre s'ouvre sur une figure du livre, sur la remédiatisation du codex. Dès que le lecteur bouge la souris, une main fait surface, elle clignote, un petit bruit métallique est audible.



Figure 71: Capture d'écran de la page d'accueil de *Principes de gravité* de Sébastien Cliche, <http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html>, consulté le 10 février 2012.

Cette main fantomatique conduit le lecteur à cliquer sur la page de couverture du livre numérique, ce qui déclenche une courte séquence d'animation¹⁷. Le livre s'ouvre pour montrer une page de titre, où, sur du papier jauni, s'étale « Principes de gravité ». Puis, rapidement, une table des matières au format classique apparaît dans un fondu. L'écriture est jaune pâle sur fond noir et chaque nom de chapitre se révèle être un hyperlien. Quand le curseur passe sur le lien, grâce aux capteurs de positions, il devient surligné en rouge. Une note est émise, d'une tonalité différente pour chaque élément du sommaire.

| | |
|--|-----------------------------|
| Avant-propos | |
| N'espérez pas de résultats spectaculaires dès la première lecture de ce livre. Envisagez-le plutôt comme un guide pour apprendre à éviter les pièges du succès et de la réussite. | |
| Vous remarquerez que les choix proposés pour progresser à l'intérieur des différents chapitres se font aux dépens de la chronologie habituelle. Ne vous inquiétez pas, cette démarche vise à confronter le lecteur au principe fondateur de ce livre : choisir c'est perdre quelque chose. | |
| Quand vous aurez accepté cette fatalité, vous profiterez des bienfaits de ce parcours personnalisé. À la fin d'un chapitre, vous pourrez toujours consulter l'index qui donne accès à toutes les pages et présente un profil à l'image de vos choix. | |
| | PRINCIPES DE GRAVITÉ |
| | Table des matières |
| | Avant-propos 1 |
| | Abandon 2 |
| | Futur 11 |
| | Loisirs 19 |
| | Paresse 26 |
| | Réussite 35 |
| | Vie en société 45 |

Figure 72: Capture d'écran de la table des matières de *Principes de gravité* de Sébastien Cliche, <http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html>, consulté le 10 février 2012.

¹⁷ Pour voir une navigation filmée dans l'œuvre de Sébastien Cliche voir la page –*Principes de Gravité*–

Cette première entrée dans *Principes de gravité* s'effectue à travers un dispositif hypermédiatique qui reproduit les codes du livre. De prime abord, l'œuvre de Cliche est structurée comme un livre classique, avec ses cinquante-cinq pages numérotées, son avant-propos, sa table des matières et son index. Mais, dans l'introduction de l'œuvre, ces caractéristiques disparaissent une fois le livre ouvert au profit d'une animation textuelle, visuelle et sonore qui s'étale en son milieu. Après cette animation en forme de transition, il n'y a plus de double page, plus de marges, seul persiste, en une légère ombre, le contour du livre fondu dans l'hypermédia. Cette première animation pourrait thématiquer la période de transition des paradigmes médiatiques, puisque *Principes de gravité* interroge le dilemme désormais quotidien, entre page et écran. Il pose la question du livre à l'heure du numérique. Dans le livre, tel que l'œuvre le simule, le lecteur est contraint à s'adapter. Sa première action en entrant dans l'œuvre est familière : il y a un livre à l'écran et il s'agit de l'ouvrir, tel un réflexe, quand bien même cette action ne se produit pas comme à l'ordinaire par un geste de la main vers la couverture cartonnée, mais par un clic (un geste tout de même). Déjà se joue une tension duelle entre familiarité du code lectural : ouvrir le livre, lire la table des matières ; et le moyen de le faire : cliquer. Le clic est un geste usuel pour le contemporain, mais il reste encore inhabituel en régime de lecture littéraire. Quoique simulés, les codes de la lecture sur support imprimé sont dans un premier temps reproduits dans *Principes de gravité*. Toutefois, ce sentiment de familiarité est vite interrompu. Les contours du livre s'effacent, la table des matières tinte selon les mouvements de la souris, les noms de chapitres se soulignent de rouge et s'avèrent cliquables. Le lecteur doit se confronter à un autre mode de lecture : celui de l'hypermédia. Ainsi, dans *Principes de gravité*, le lecteur/internaute fait l'expérience simultanée de la culture du livre et du numérique. Le passage de l'un à l'autre implique une certaine défamiliarisation grâce à laquelle les deux cultures sont à la fois mises en valeur et interrogées. Dans son article sur l'œuvre de Cliche, Xavier Malbreil relevait déjà cette tension :

Nous sommes donc à un moment de tension entre la tradition multiséculaire du livre et les efforts des fabricants de matériel, qui se verraient bien mettre la patte sur le gros gâteau des contenus écrits. Mais ce moment de tension, du côté de la création elle-même est, on peut le dire, dépassé. Dorénavant, les auteurs savent qu'écrire pour un éditeur papier, et écrire pour une mise en ligne ou en CD-Rom, ce n'est tout simplement pas la même chose.

Il ne faut pas donc voir dans la page d'accueil de l'œuvre de Sébastien Cliche une quelconque tentative de « simuler » le livre. Si la couverture d'un livre est bel et bien

reproduite en frontispice de cette œuvre électronique, c'est bien davantage par esprit de jeu, un jeu avec les référents du livre et de la chaîne éditoriale.¹⁸

En effet, la figure du livre dessinée par Cliche est une figure poétique et critique, *a contrario* de celles déployées par *Calaméo* et *Vook*. Le livre y est donc moins un objet de référence qu'il est l'objet d'une citation comme l'écrit Malbreil¹⁹. Avec *Principes de gravité*, le lecteur est contraint à laisser ces habitudes de lecture au seuil de l'œuvre, imposant déjà une première perte pour le lecteur. La perte et l'échec sont les thèmes centraux de l'œuvre. Tout est de l'ordre du dualisme chez Cliche : gain et perte, réussite et échec. L'œuvre en cela répond au dualisme du cyborg et le lecteur est sans cesse confronté à des dilemmes, il doit choisir entre page et écran, livre ou hypermédia.

B. Une œuvre pessimiste

L'œuvre joue en effet sur des jeux de dichotomies, sur le décalage et une ironie qui tend à l'humour noir. Ainsi, on retrouve de manière fréquente dans les aphorismes des figures oxymoriques. Le module 12 illustre à ce titre l'atmosphère post-apocalyptique et pessimiste de l'œuvre. Au milieu des feuilles mortes, se trouvent une vieille chaussure et une étoile de sapin de Noël et ses diodes lumineuses éteintes. L'aphorisme qui accompagne cette photographie énonce : « L'attente prend tout son sens quand elle culmine dans la déception. » Il est fait référence à l'espoir enfantin du passage du père Noël et l'attente que les souliers sous le sapin soient remplis de cadeaux. Or, dans l'image, les attributs symboliques de Noël ne sont que des objets mis au rebut, des déchets. Dans l'aphorisme, le mot « culmine » entre en opposition avec le mot « déception ». Le lecteur, habitué aux discours plus positifs, n'attend pas une telle chute pour la phrase. Ce genre de procédé de rupture crée l'ambiance dépressive de l'œuvre. Les champs lexicaux positifs et négatifs s'opposent quasiment à chaque phrase. Ce que le lecteur considère être négatif : l'échec (4, 18, 19, 23, 25, 21, 31, 34, 38), l'abandon (2, 30), la tristesse (7), la catastrophe (15, 20), la disparition (15) etc. est encensé par les aphorismes. Une forme d'ironie, sinon d'humour noir règne dans ce jeu d'opposition et de déception des attentes du lecteur.

Le module 7 représente l'image d'un homme au milieu d'un pont suspendu. Elle est accompagnée de l'aphorisme : « La chute est un moment de grâce. » Rien n'apparaît moins positif au lecteur que la possibilité que cette silhouette sur ce fragile pont puisse tomber.

¹⁸ Malbreil, Xavier. « Œuvre 17 : Principes de gravité de Sébastien Cliche ». *Magazine électronique du CIAC* 32, 2008. En ligne : http://magazine.ciac.ca/archives/no_32/oeuvre17.htm, consulté le 20 avril 2012.

¹⁹ *Ibid.*

S'il choisit de cliquer, le personnage disparaît, laissant le pont vide et un sentiment de tristesse et de désespoir que le fond sonore oppressant ne fait qu'accentuer. Ironie et forme antithétique se retrouvent aussi dans le module 38 : « Heureusement, bien des choses sont susceptibles de faire avorter les plans les mieux organisés. » Un tel constat n'est pas habituellement précédé de l'adverbe « Heureusement ». De même, dans le module 24, la pyromanie est associée à une pratique positive : « La pyromanie est le loisir de celui qui n'arrive plus à se satisfaire des petits malheurs quotidiens. » On retrouve une opposition entre satisfaction et malheur, pyromanie et loisir. Dans ce module se trouve une animation qui représente une flamme dont on entend le bruit de crépitement, accompagné d'un cri de mouette, du son d'une respiration haletante et d'un fond musical rythmique. Grâce à un capteur de position, la flamme se transforme en tête de mort lorsque le lecteur passe le curseur dessus. Ce crâne est une vanité, un *memento mori*, révélé dans une anamorphose numérique qui n'est pas sans rappeler le célèbre tableau de Hans Holbein le Jeune, *Les ambassadeurs*. La tête de mort évoque le caractère transitoire de la vie humaine et appartient résolument au registre pessimiste de l'œuvre de Sébastien Cliche. Le lecteur doit admettre qu'il est mortel, comme il doit admettre que chacune de ses décisions ne peut être que vouée à l'échec.

C. Un parcours fait de choix

Cependant l'œuvre oblige son lecteur, à chaque module, à effectuer de nouveaux choix. *Principes de gravité* n'est alors qu'une succession de dilemmes, une accumulation de décisions auxquelles le lecteur doit se confronter afin de configurer son parcours de lecture. L'importance de la notion de choix se révèle dès l'avant propos :

N'espérez pas de résultats spectaculaires dès la première lecture de ce livre. Envisagez-le plutôt comme un guide pour apprendre à éviter les pièges du succès et de la réussite.

Vous remarquerez que les choix proposés pour progresser à l'intérieur des différents chapitres se font aux dépens de la chronologie habituelle. Ne vous inquiétez pas, cette démarche vise à confronter le lecteur au principe fondateur de ce livre : choisir c'est perdre quelque chose.

Quand vous aurez accepté cette fatalité, vous profiterez des bienfaits de ce parcours personnalisé. À la fin d'un chapitre, vous pourrez toujours consulter l'index qui donne accès à toutes les pages et présente un profil à l'image de vos choix.²⁰

Chaque section de l'œuvre est composée de plusieurs modules reliés les uns aux autres par des hyperliens. Dans chaque module, se trouvent deux hyperliens (parfois un ou trois) et

²⁰ Cliche, Sébastien. *Principes de gravité*. Avant-propos, <http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html>, consulté le 10 février 2012.

autant de bifurcations possibles vers de nouveaux modules. Cliquer sur un des liens impose donc d'éliminer l'autre possibilité et de perdre un parcours éventuel, ce qui rejoint les problématiques anxieuses de Cliche. Seul le dernier module de chaque section ne propose pas d'hyperlien, l'unique issue est alors de retourner à la table des matières. Dans les modules, les hyperliens peuvent être des mots des aphorismes ou des éléments visuels ; ils sont signalés au dessous du texte ou à l'endroit de l'image par un point rouge. Quand le lecteur passe le curseur sur le lien, il clignote et tinte. Le chapitre « abandon », par exemple, débute sur le module 2 :



Figure 73: Capture d'écran du module 2 de *Principes de gravité* de Sébastien Cliche, <http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html>, consulté le 10 février 2012.

L'aphorisme suivant est proposé: « Il ne suffit pas d'abandonner. Il faut résister au désir de sauvetage. » Les liens disponibles sont « résister » et, sur l'image, la fenêtre qui représente une façade d'immeuble en brique. S'il clique sur le premier lien, le lecteur est conduit au module 4, s'il clique sur le second, il va au module 3. Les liens restent toujours internes à leur chapitre et ils ne possèdent qu'un lieu de destination préprogrammé. Si l'on reprend le module 2 et que le lecteur choisit de suivre le lien proposé par la fenêtre, il est dirigé vers la page 3. Celle-ci est composée de l'image d'une cabane rudimentaire dans la montagne, devant laquelle des billes de bois sont entreposées. Le son est lancinant et tourne en boucle. Il est constitué d'une note suspendue qui ne semble jamais s'interrompre. Le fond sonore procure alors une ambiance des plus angoissantes. L'aphorisme réservé à ce module apparaît dans le désordre, d'abord les derniers mots, ensuite la première partie, afin de former la phrase: « On n'a jamais vraiment la possibilité de tout recommencer. » Le

lecteur, dont le parcours est enregistré dans l'index, n'a pas non plus l'occasion de « tout recommencer ». Il est entendu qu'il peut éventuellement recharger l'œuvre et la relire, mais il ne pourra plus la lire pour la première fois, il ne peut jamais « tout recommencer ». Lorsque le lecteur clique sur le lien « la possibilité », qui mène au module 8, une image apparaît et se superpose à celle de la cabane qui s'obscurcit alors légèrement. On y voit, de manière assez floue, une ville dans la nuit, avec les fenêtres d'immeubles éclairées et un écran de télévision de biais où des femmes semblent dialoguer. Il s'agit d'une petite vidéo qui tourne en boucle, l'image est celle du reflet de l'écran de télévision dans une fenêtre qui permet à la fois de voir le dehors (la ville) et le dedans. Le lecteur entend un bruit de crépitement, lui aussi mis en boucle, et doublé de cette note lancinante que l'on entendait déjà dans les autres modules de la section. Sur l'écran de notre ordinateur, où se trouve mis en abyme l'écran de télévision, lui-même reflété dans la fenêtre, deux images sont médiatisées et opposées : celle de la nature et celle de la ville aux immeubles qui scintillent. Le monde décrit dans *Pertes de gravité* est celui du dualisme et du dilemme, celui des choix opérés par le lecteur au sein de l'œuvre, celui du monde, entre nature et culture, celui de la littérature entre livre et nouveaux médias.

Dans le module 8, la réflexion porte sur le chaos : « Au sein du chaos qui régit le monde votre courte existence ne peut apporter qu'une impertinente variation. » Le narrateur de l'œuvre s'adresse ici au lecteur par l'emploi du mot « votre » et lui déclare la vacuité de son existence. Dans le cadre d'un tableau, dont les éléments sonores et visuels tournent en boucle, il est asséné qu'il n'y a en fait pas de réelle variation. Pour la théorie du chaos, comme dans l'hypertexte, il est impossible de prédire à long terme ce qui doit arriver. Le physicien et prix Nobel de chimie, Ilya Prigogine a énoncé que tout système né d'une forme de hasard révèle une impossibilité de la prédiction à long terme, due à l'incapacité de contrôler toutes les perturbations pouvant exister au niveau d'un système et de son environnement. De même, dans le chaos de l'hypertexte, le lecteur ne peut savoir où un hyperlien va le conduire. Cependant, si le chaos n'obéit pas aux logiques de la physique classique, il n'est pas dépourvu d'ordre non plus, ainsi que le remarque Katherine N. Hayles : « At the center of chaos theory is the discovery that hidden within the unpredictability of chaotic system are deep structures of order. »²¹ *Le chaos que décrit Prigogine* et que reprend Hayles est ponctué de points de bifurcation pouvant être

²¹ Hayles, Katherine N. "Introduction : Complex Dynamics in Literature and Science." *Chaos and Order : Complex Dynamics in Literature and Science*. Ed. Katherine N. Hayles. Chicago ; Londres : University of Chicago Press, 1991, p. 1.

provoqués par une succession d'événements. Dans le chaos de l'hypertexte, chaque clic engage la lecture qui se construit par cette succession de choix, d'événements. Le non-équilibre aboutit à une nouvelle cohérence, un nouvel état avec des propriétés nouvelles. Ainsi théorisé, le chaos possède une capacité autorégulatrice, comme dans le cas des systèmes. Les contenus des aphorismes et leurs thématiques du choix, de la vacuité et de la perte sont métatextuels, ils décrivent en effet aussi l'expérience de lecture.

Pour continuer le parcours de la section « Abandon », le lecteur doit cliquer sur un lien du module 8. S'il choisit « votre courte existence », il accède au module 10 où sont accôtées une vidéo tournant en boucle d'une pelleteuse qui déblaye un tas de gravats et une image en gros plan de morceaux de métaux ou de bois accumulés. Le nouvel aphorisme se déploie : « Le plus beau moment de ma vie est certainement celui où j'ai tout abandonné. » Le module 10 est le dernier de la section, il ne propose pas d'hyperlien. Le lecteur n'a d'autre choix que de retourner à la table des matières dont le lien clignote pour signaler qu'il est l'issue principale. Si l'on consulte l'index qui conserve en mémoire le parcours du lecteur à travers les cinquante-cinq modules, on se rend compte que, dans la lecture effectuée, seuls les modules 2, 3, 8 et 10 de la section « Abandon » ont été parcourus, oubliant les modules 4, 5, 6, 7, et 9. Le lecteur peut alors soit combler ses lacunes, soit continuer vers une autre section. Tout dépend de l'objectif qu'il veut donner à sa lecture, il peut vouloir être exhaustif ou préférer se laisser guider par les hyperliens. S'il décide de reprendre les modules non-lus de la même section, il aura tôt fait de s'apercevoir que les parcours proposés aboutissent tous inévitablement au module 10, programmé pour être la conclusion de la section. En fait, chaque section fonctionne en circuit fermé avec toujours le même module de début et de fin. Ainsi, le chapitre « Abandon » obéit au schéma hypertextuel suivant :

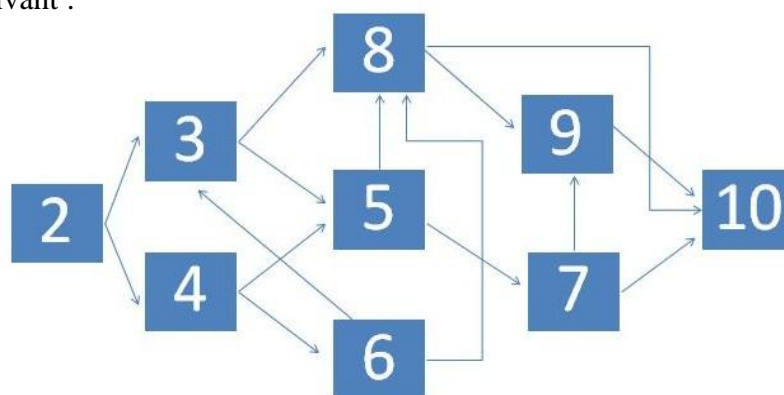


Figure 74: Schéma des parcours de lecture possibles dans la section "Abandon" de *Principe de gravité* de Sébastien Cliche.

La liberté de parcours du lecteur et l'importance de ses choix est donc toute relative puisque, quels que soient les liens sélectionnés dans le chapitre, il aboutira toujours à la même conclusion. Dans *Pertes de gravité*, les points de départ et les points d'arrivée sont fixes, seuls les chemins empruntés pour y parvenir divergent. L'œuvre de Cliche embrasse donc la polysémie de la notion de dilemme. Un dilemme est une alternative contenant deux propositions contraires entre lesquelles il faut nécessairement choisir, mais il est aussi au sens philosophique que propose le dictionnaire « un raisonnement dont la majeure contient une alternative à deux ou plusieurs termes différents ou contradictoires, menant à une même conclusion »²². L'œuvre joue plus avec la thématique de la décision qu'il ne propose de réels dilemmes à son lecteur. D'ailleurs, les aphorismes ont plutôt tendance à prôner l'inaction. Dans le module 30 est écrit « La réalité offre suffisamment de contradiction pour s'en tenir à l'inaction. » Or, quand bien même ses choix peuvent paraître de portée réduite, le lecteur de *Principes de gravité* ne peut pas s'en tenir à l'inaction sous peine de ne plus avoir rien à lire. La dimension interactive de l'hypermédia rend son action obligatoire, il doit agir, cliquer et ainsi contredire les aphorismes qui lui sont donnés à lire. Il existe alors une réelle tension entre le dispositif hypermédiatique qui pousse au choix et à l'interaction, et le texte qui appelle à l'inaction.

D. Perdre et se perdre

L'œuvre entend faire comprendre au lecteur ce qu'est la perte, l'absence, l'abandon. Sur le Web, comme dans beaucoup d'œuvres hypertextuelles comme *afternoon, a story* de Michael Joyce, l'hypermédia est souvent une expérience de la perte. En effet, à chaque page, le lecteur doit choisir un lien à suivre au détriment d'une multiplicité de liens laissés non-explorés. Les choix effectués en régime hypertextuel procèdent d'une expérience de l'abandon, mais celle-ci est la condition *sine qua non* pour qu'un gain soit possible : celui de la lecture. Si le lecteur ne choisit pas, il est contraint au *statu quo*. Il faut donc en effet se résoudre à une forme de perte en régime hypertextuel. Toutefois, si ceci est vrai pour le Web où pour le labyrinthique *afternoon*, ceci ne se vérifie pas dans *Principes de gravité* puisque l'œuvre propose à son lecteur un moyen de pallier les pertes lectorales qu'imposent les choix : l'index.

²² « Dilemme ». *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris : Le Robert, 2004.

| PRINCIPES DE GRAVITÉ | | | | | |
|----------------------|--------------------|----|----|----|----|
| Index | | | | | |
| 02 | 11 | 19 | 26 | 35 | 45 |
| 03 | 12 | 20 | 27 | 36 | 46 |
| 04 | 13 | 21 | 28 | 37 | 47 |
| 05 | 14 | 22 | 29 | 38 | 48 |
| 06 | 15 | 23 | 30 | 39 | 49 |
| 07 | 16 | 24 | 31 | 40 | 50 |
| 08 | 17 | 25 | 32 | 41 | 51 |
| 09 | 18 | | 33 | 42 | 52 |
| 10 | | | 34 | 43 | 53 |
| | | | | 44 | 54 |
| | | | | | 55 |

Index
Table des matières
Crédits




Figure 75: Capture d'écran de l'index de *Principes de gravité* de Sébastien Cliche, <http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html>, 10 février 2012.

L'index numérique est divisé en deux parties. À gauche se trouve la liste des modules, séparée en colonnes. Il y a autant de colonnes que de chapitres. Chaque numéro est un hyperlien vers le module correspondant et il est surligné de rouge si le lecteur l'a déjà parcouru. Dans la partie de droite, on retrouve le dessin d'un corps humain. L'homme est en position de croix, tête à l'envers, le style est celui d'un dessin d'anatomie, à la manière de l'homme de Vitruve. Au fur et à mesure de la lecture des modules, les traits du dessin de ses muscles deviennent plus clairement visibles. Quand tous les modules ont été lus et que le dessin est complété, l'homme se transforme en ombre, plus petite, sous laquelle s'inscrit un bandeau rouge où défile le texte suivant : « Votre profil est complet. Vous avez échoué. Il semble que vous ne soyez pas disposé à perdre. Qu'est-ce qui vous échappe ? » Il n'y a pas de possibilité de gagner. Lire complètement l'œuvre, l'épuiser, c'est échouer aux yeux de ce narrateur tyrannique et pervers qui juge le lecteur et ses capacités de compréhension. Or, laisser notre lecture incomplète, c'est aller à l'encontre de la lecture telle qu'elle est ordinairement pratiquée dans les livres : du début à la fin, ligne après ligne, page après page, sans sauter de passages (une lecture idéale dont on peut douter toutefois de l'existence pragmatique). En même temps, si Cliche n'aspirait vraiment pas à ce que son œuvre soit lue de manière exhaustive, pourquoi créer cet index qui permet d'accéder aisément et rapidement à ce qui n'a pas été lu ? L'index apparaît comme un

piège tendu au lecteur. Par ailleurs, sans cet index, c'est-à-dire sans la possibilité pour le lecteur de savoir de quoi est composée l'intégralité de l'œuvre, il ne peut y avoir d'expérience de la perte, de conscience de ce qui n'a pas été lu. Paradoxalement, l'index est à la fois ce qui permet de visualiser et de savoir ce que l'on a perdu, et ce qui permet de pallier cette perte. Ainsi, la lecture de *Principes de gravité* est, en effet, toujours vouée à l'échec. Si le lecteur ne complète pas sa lecture grâce à l'index, il passe à côté de certains fragments et ne procède pas d'une lecture complète. Et, s'il lit de manière exhaustive, le narrateur lui dit qu'il a mal agi et qu'il n'a rien compris. Quoi qu'il fasse le lecteur sera toujours confronté à un échec. Le narrateur de *Principes de gravité*, démiurge tyrannique de l'hypermédia, ne confronte donc qu'à de maigres choix puisque tous sont voués à la même impasse. Le parcours initiatique proposé par l'œuvre est plus un jeu pour son narrateur que pour son lecteur, dans la mesure où les choix lecturaux sont en fait feints. Il n'y a de jeu que l'on ne puisse à un moment gagner. Or, dans l'œuvre de Cliche il semble que le lecteur ne puisse jamais être le gagnant : tout lire c'est perdre aux yeux du narrateur, ne pas tout parcourir c'est perdre en tant que lecteur. Comme la pomme de Newton ne peut que tomber selon le principe de gravité, le lecteur ne peut qu'échouer dans *Principes de gravité*.

La pesanteur dans l'œuvre n'est donc pas seulement thématique, selon ces aphorismes à la tonalité grave et solennelle, mais est aussi physique. Le lecteur est appelé à confronter ses habitudes de lecture, construites avec le texte imprimé, à la lecture en hypermédia. L'interactivité s'avère être un leurre, les choix du lecteur ne sont qu'une illusion. Cliche intègre ainsi à son œuvre une critique de la doxa hypertextuelle classique et de son éloge de la liberté hypertextuelle (Cf. Chapitre II) face à l'inertie présumée du livre. *Principes de gravité* met en tension l'hybridation médiatique du texte littéraire à travers l'utilisation d'une figure du livre en hypermédia, en même temps qu'elle propose une belle illustration de la période de transition des paradigmes médiatiques qui est la nôtre.

III. *The Rut* d'Andy Campbell : au seuil du livre

A. *Dreaming Methods*

On retrouve aussi de nombreuses figures du livre en hypermédia dans l'univers onirique créé par Andy Campbell sur le site *Dreaming Methods* (<http://www.dreamingmethods.com/>). Depuis 2000, cet artiste multimédia, écrivain et designer de site Web, s'attache à promouvoir les œuvres hypermédiatiques de fiction.

Dreaming Methods est une vitrine pour plus de vingt-cinq œuvres en Flash, créées par Campbell et ses collaborateurs (Judi Alston, Lynda William, Martyn Bedford). L'objectif est de fusionner l'écriture et les nouveaux médias. Le projet de Campbell est de produire des œuvres inédites mêlant textes, sons, vidéos et images. Il s'agit d'élaborer de nouvelles expériences de lecture construites grâce à un juste équilibre entre le jeu (*gameplay*), les aspects multimédias, la typographie et la narration. Dans un texte intitulé *Undreamt Fiction*, Andy Campbell explicite sa démarche :

Writing for the screen according to *Dreaming Methods* has little to do with writing in the traditional sense. In the digital world, text does not have to stand still, can be superimposed against colourful backgrounds, animations and imagery with no print design restrictions or costs, and it can also change and mutate depending on a user/reader's interactions. It is as if the physical entity that is text itself has changed from static to liquid, has learnt to move around and react in response to other media – and is thus able to form new narratives-in-motion which require different methods of both writing and reading.²³

Les œuvres de *Dreaming Methods* proposent une grande diversité de fictions, où la qualité de l'écriture et de la narration n'est pas sacrifiée au profit des effets hypermédiatiques.

One common criticism of digital fiction or “e-literature” which includes other media elements such as sound, animation, video, etc, is that the text itself “wouldn't be able to stand up on its own” as a quality piece of writing or literature. In other words, the “other media” is obscuring the fact that the writing itself is poor and “needs the other elements for it to even stand up”. This, I think, may be true in some instances, but is generally missing the boat. Writing and new media fused together can create, clichéd or not, something “more than the sum of its parts”, where no single element could be extracted and expected to stand-alone and create the same impact. I think this is particularly true of digital fiction work which manipulates text using visual motion or interactivity, since under these conditions the long-established rules of what “writing” or “literature” actually is start to reach their fringes.²⁴

Et un grand nombre d'œuvres de Campbell jouent avec ces règles établies par l'institution littéraire pour l'imprimé. En effet, il crée une véritable poétique de la figure du livre et du papier en hypermédia que l'on peut placer dans la lignée des réflexions de Sébastien Cliche. Le livre, dans ses œuvres, fait moins l'objet d'un hommage qu'il est une figure à déconstruire par l'hypermédia. En 2001, dans *Paperwounds* (<http://www.dreamingmethods.com/paperwounds/>), c'est une boule de papier froissé qui est mise au centre de l'œuvre. Il s'agit d'une note de suicide où le lecteur peut cliquer sur les quelques mots restés lisibles. Ces mots déclenchent des animations qui mettent en scène, tour à tour, disquettes d'ordinateur, CD-ROM et livre, dans une figuration de la multitude des supports médiatiques contemporains.

²³ Campbell, Andy. “Undreamt Fiction”, [http://www.dreamingmethods.com/uploads/resources/Undreamt Fiction.pdf](http://www.dreamingmethods.com/uploads/resources/Undreamt_Fiction.pdf). Consulté le 2 Mai 2012.

²⁴ *Ibid.*



Figure 76: Captures d'écran de deux œuvres d'Andy Campbell : *Paperwounds*, <http://www.dreamingmethods.com/paperwounds/> et *Surface*, <http://www.dreamingmethods.com/surface/>, consultés le 2 mai 2012.

Dans *Surface*, en 2007 (<http://www.dreamingmethods.com/surface/>), le lecteur assiste à un véritable autodafé numérique. Les figures du livre sont aussi présentes dans *Fractured* (2004) (<http://www.dreamingmethods.com/fractured/>), *Inside: a Journal of Dreams* (2004) (<http://www.dreamingmethods.com/inside/>) et *The Scrapbook of Anne Sykes* (2006) (<http://www.dreamingmethods.com/scrapbook/>). Mais l'intérêt sera porté plus particulièrement à *The Rut* (2005) (<http://www.dreamingmethods.com/therut/>).

B. Le péri-texte éditorial toujours recommencé

The Rut débute, à l'image de *Principes de gravité*, sur un livre fermé²⁵. L'œuvre est présentée comme : « A self published book that never get back the front cover ».



Figure 77 : Captures d'écran de *The Rut* d'Andy Campbell, <http://www.dreamingmethods.com/therut/>, consulté le 2 mai 2012.

²⁵ Pour voir une navigation filmée dans l'œuvre de Campbell, se rendre sur la page –The Rut–

L'image de ce livre est pixelisée, elle est accompagnée d'une musique mélodieuse dont le son semble légèrement altéré. Quand l'internaute clique sur la première de couverture, le livre s'ouvre pour dévoiler la page de grand-titre. L'image est éclairée par des flashes qui donnent un effet stroboscopique. Comme le veut la tradition éditoriale, la page de titre est précédée du verso de la page de faux-titre où peuvent figurer des renseignements sur l'édition ou sur les autres ouvrages de l'auteur. Elle est ici légèrement cornée, cachant une partie du texte. L'ouvrage est intitulé *Colour of the Wind* et son auteur est Max Penn, il semble avoir été édité en 2004 par la maison d'édition CiH Publishing, « London, New York, Calcutta ». Si le roman de Max Penn est tout aussi fictif que son auteur, la maison d'édition quant à elle est bien réelle. Il s'agit du sigle de Chelsea International House Publishing. Sur la page de gauche, on peut lire :

(xxx) generation Zero'er who
(xxx)n Todmorden, Lancashire.
(xxx)earned in Backwords, BTechnology,
(xxx)s 57, RECT and The New Nihilist.
(xxx)internationally on
non culture and can be contacted on his
website at
www.dramingmethods.com/penn/²⁶

Le portrait, que dressent ces quelques informations tronquées de l'auteur de *Colour of the Wind* est celui d'un anglais n'appartenant aux générations ni X ni Y, mais à la génération zéro, un néo-nihiliste spécialiste de la non-culture. Si le lecteur clique sur le cercle dans le coin droit de la page de grand-titre, il n'accède pas, comme il pourrait s'y attendre, au texte principal, mais voit le livre se retourner. Il se trouve alors de nouveau devant la première de couverture. Cette fois-ci, quelques mots et chiffres sont présents à droite du livre, en écriture cursive grise, comme s'il s'agissait d'une annotation manuscrite. On distingue une suite de dix chiffres, probablement un ISBN, « CiH Publishing », le titre sous lequel se trouve l'abréviation (TBC) qui signifie « to be confirmed ». En cliquant sur la couverture, une nouvelle page de grand-titre apparaît, différente de la première. Le contenu du verso de la page de faux-titre a changé et il est entouré au crayon, accompagné de la mention « manuscrite » : « Rewrite biography/needs dropping in from RTF document/ too many small press mentions ? » Le titre mentionné est « The Colour of Water ». « Water » est rayé d'une croix et annoté : « the wind ? ».

²⁶ Campbell, Andy. *The Rut*. <http://www.dreamingmethods.com/therut/>. Consulté le 2 mai 2012.

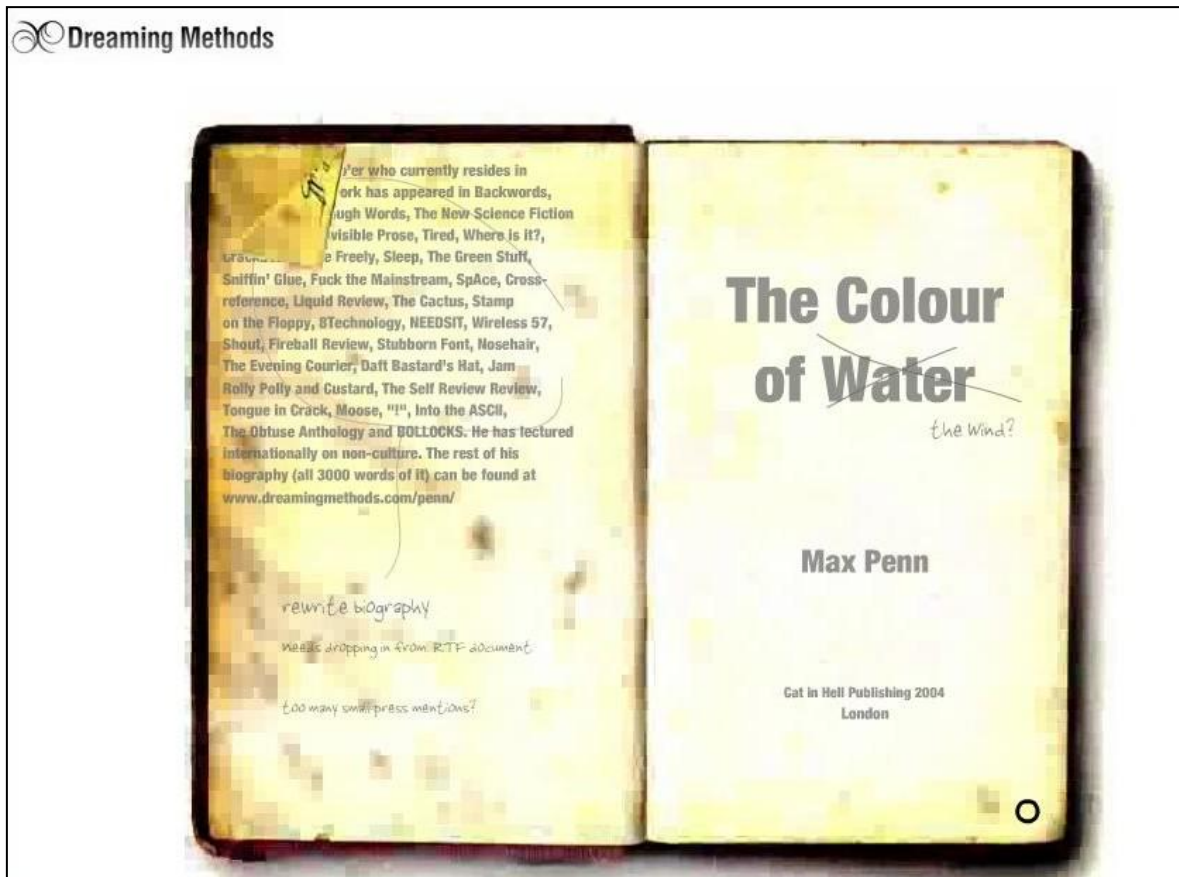


Figure 78: Capture d'écran de *The Rut* d'Andy Campbell, <http://www.dreamingmethods.com/therut/>, consulté le 2 mai 2012.

Le lecteur a affaire à différentes versions du travail d'édition du livre de Max Penn. CiH Publishing est devenu avec humour « Cat in Hell Publishing ». Sur la page de gauche, la biographie de l'auteur a été modifiée et allongée d'une liste de revues ou d'ouvrages dans lesquels Max Penn aurait été publié :

(xxx) o'er who currently resides in (xxx)ork has appeared in Backwards (xxx)ugh Words, The New Science Fiction, (xxx)visible Prose, Tired, Where is it?, (xxx) Freely, Sleep, The Green Stuff, Sniffin' Glue, Fuck The Mainsream, SpAce, Cross-Reference, Liquid Review, The Cactus, Stamp on the Floppy, 8Technology, NEEDSIT, Wireless 57, Shout, Fireball Review, stubborn Font, Nosehair, The Evening Courier, Daft Bastard's Hat, Jam Rolly Polly and Custard, The Self Review Review, Tongue in Crack, Moose, "!", Into the ASCII, The obtuse Anthology and BOLLOCKS. He has lectured internationally on non-culture. The rest of his biography (all 3000 words of it) can be found at www.dreamingmethods.com/penn/²⁷

Les noms de ces revues tournent à la farce et à la parodie par leur accumulation et leur absurdité. Si le lecteur clique encore une fois sur le cercle à gauche, le livre se retourne. Le texte de *The Rut* est composé du péri-texte fictionnel du livre numérique de Max Penn. Il existe quinze versions différentes du livre. Une fois que le lecteur les a toutes parcourues,

²⁷ Campbell, Andy. *The Rut*. Op. cit.

il retourne à la première. Les versions sont de plus en plus farfelues et elles déconstruisent au fur et à mesure les règles du péri-texte éditorial jusqu'à ne plus proposer ni titre, ni date, ni nom d'auteur, ni maison d'édition. La dernière version ne contient que ces quelques mots en page de droite : « I HAVE TO TELL YOU THIS. » Cette phrase de clôture parodie le péri-texte, qui, en encadrant le texte principal, ne fait finalement rien d'autre que présenter le propos de l'auteur : *ce qu'il a à dire à son lecteur*. Or, dans *The Rut*, l'auteur ne dit rien du contenu de son livre. La narration de l'œuvre hypermédiatique est déportée dans la fictionnalisation de ce péri-texte, dont le sérieux et le formalisme se délite à chacune de ses versions. Le récit se dessine, dans l'ouverture répétée du livre numérique, dont la page de grand titre et le verso de faux-titre sont sans cesse modifiés. L'hypermédia relate l'histoire éditoriale d'un livre, écrit par un protagoniste dont l'intégrité psychologique semble se dégrader à chaque nouvelle version. La typographie, le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, la taille et la disposition du péri-texte éditorial changent à chaque clic du lecteur. Ainsi, le titre de l'ouvrage passe successivement de « The Colours of the Wind » à « The Colour of Water », puis à « The Colour of Dark Water », « Colour of Water », « Unknown Colours », « The Colour of the Heart », « The Heart of Colour », et, de plus en plus absurde : « Lepidoptera », « My Arse and other stories », « I need to tell everyone how shit my life is but how great I am », jusqu'à parvenir à des versions qui ne possèdent plus d'autre titre que la mention « Titre ». En argot « a rut » peut désigner, au sein d'un groupe, une personne qui dit et fait sans cesse des choses stupides ou il peut qualifier un obsédé sexuel. En anglais plus courant, « a rut » est aussi une ornière, on dit « to be in a rut » pour décrire une situation routinière, où l'on a le sentiment de s'enliser. Max Penn est sans aucun doute embourbé dans ce travail éditorial. Il semblerait que le personnage s'abîme dans un projet aussi destructeur pour le livre que pour lui-même. Il passe de l'auteur fier de sa première publication à un auteur anonyme qui répète en verso de page de faux-titre :

My life is and has been shit.
My life is and has been far shiter than yours.
This book proves it.
Fuck you World.
The end.²⁸

²⁸ Campbell, Andy. *The Rut*. *Op. cit.*

C. *The Drug Tunnel by Max Penn*

Dans les deux premières versions du livre numérique, une adresse Web est proposée au lecteur afin de contacter son auteur : <http://www.dreamingmethods.com/penn/>. Le lecteur attentif et curieux qui cliquera sur cette adresse, se retrouve alors devant une page Web et un onglet intitulé « The Drug Tunnel by Max Penn ». Seul un texte est présent, d'une écriture noire sur fond blanc, il est concentré à gauche de l'écran dans une colonne étroite. Est-ce le contenu du livre numérique dont le lecteur ne connaît, pour le moment, que le péri-texte ? En tout cas, il s'agit d'un texte de Max Penn, que l'on sait être un personnage de fiction créé par Campbell dans *The Rut*. Le titre du texte n'est pas celui du livre numérique, mais, dans la mesure où ce dernier a déjà changé plus de dix fois, le doute peut subsister quant à la possibilité que ce texte soit le contenu du livre. Le texte, qui est étroit mais très long, possède la particularité d'être tronqué. Il manque tous les débuts et toutes les fins de lignes. Le texte est divisé par des lignes pointillées qui ne correspondent pas à des sections formant une unité signifiante. Il y a quarante-deux morceaux de textes qui semblent coïncider avec la quantité de mots que peut contenir ordinairement une page de livre. On a donc le sentiment d'avoir affaire au contenu d'un livre, présenté au kilomètre sur une page Web. À chaque fois que l'on tape l'URL de « The Drug Tunnel by Max Penn » ou que l'on rafraîchit la page, la mise en page du texte change : la colonne est plus ou moins étroite et la quantité de mots manquant à chaque ligne varie. Voici l'incipit du texte dans deux versions différentes, chargées l'une après l'autre :

are you? Who are you? I wonder... Me? I'm
a subway beneath a flyover that snakes its way
istoric town of Halifax (I'll let you decide
stic there). It's a quarter past twelve AM and
ht from my home in Abbey Park (about three
e shadows of the moths dance across my stories
y notebooks. Here I've written published pieces
r market is familiar with my name and work and
titions before today - but everything accepted
observed nightmares from the real universe²⁹

I wonder... Me? I'm
yover that snakes its way
ax (I'll let you decide
arter past twelve AM and
bey Park (about three
s dance across my stories
e written published pieces
with my name and work and
- but everything accepted
rom the real universe³⁰

Le texte originel est le même, ce sont les sauts de lignes qui diffèrent et donc la disparition des bribes de textes en marge de gauche et de droite. Un script PHP génère une découpe du texte aléatoirement, selon un nombre de caractères différent à chaque fois et généré par le serveur. En chargeant la page à plusieurs reprises, le lecteur peut chercher la version du texte la plus large possible et donc la plus lisible afin de pouvoir apprécier son contenu.

²⁹Campbell, Andy. « The Drug Tunnel by Max Penn ». *The Rut*. <http://www.dreamingmethods.com/penn/>. Consulté le 2 mai 2012.

³⁰*Ibid.*

Toutefois, il n'obtiendra jamais de version complète. Sa patience est alors mise à l'épreuve puisqu'il doit lui-même combler les lacunes du texte pour en extraire du sens. Il peut essayer d'enrichir sa lecture en lisant plusieurs versions du texte sur différents onglets du navigateur, afin de rendre lisible le maximum de mots. Cette lecture, extrêmement laborieuse, ne permet cependant, ni d'aborder tout le texte, ni de retrouver tous les mots et toutes les phrases. Le lecteur ne peut donc avoir qu'une vision partielle de l'intrigue et du sens du texte. Il existe pourtant un véritable récit dans « The Drug Tunnel » et le lecteur ne peut, grâce à son pouvoir déductif, qu'en saisir les grandes lignes.

Le texte est rédigé à la première personne du singulier. Le narrateur se présente dès les premiers paragraphes, il s'appelle Stuart Chester et ce que l'on est en train de lire est probablement son journal : « forgot something : Chesters Stuart I'm 19. » Le motif du journal intime se retrouve dans plusieurs œuvres du site de *Dreaming Methods*, d'*Inside : a Journal of Dream* à *The Diary* (<http://www.dreamingmethods.com/annesykes/>), en passant par *Fractured*. « The Drug Tunnel » est le journal intime d'un adolescent en crise, qui déteste sa mère, parle de ses problèmes amoureux et souhaite devenir écrivain. Il suit des cours d'écriture à l'université et il a l'habitude de chercher l'inspiration lors de balades nocturnes autour d'un tunnel qui passe sous une route menant à Halifax (Royaume Uni). Sa famille dénigre ses velléités de devenir écrivain. Au milieu du texte, on trouve à deux reprises des poèmes :

nfusion, pain.
am insane
jection, alone.
I hope gone.
ying, confused.
otions, abused.
eamworld, no friends.
eet death, the end.³¹

Les rimes prouvent qu'il s'agit bien d'un poème. Les mots à la fin des vers témoignent du caractère dépressif du personnage de Stuart et du ton désabusé de son journal. Une atmosphère qui n'est pas sans rappeler celle du livre numérique de Max Penn. Dans cette œuvre métafictionnelle qu'est *The Rut*, Penn, personnage fictif généré par Campbell, est un homme asthénique qui crée un personnage adolescent à son image : écrivain rebelle et autodestructeur. La mise en abyme de l'écriture se déploie ainsi sur plusieurs degrés. L'œuvre hypermédiatique fictionnelle d'Andy Campbell met en scène le livre de Penn qui mène au journal de Stuart.

³¹ *Ibid.*

D'un point de vue médiatique, sur l'écran du lecteur, se trouve une figure de livre, dont le contenu n'est pas accessible de la manière qui semblerait la plus évidente : c'est-à-dire en cliquant sur des pages virtuelles, comme chez *Calaméo* par exemple. Le contenu présumé du livre de Penn est disponible grâce à une adresse Web et dans une interface caractérisée par sa sobriété typographique.

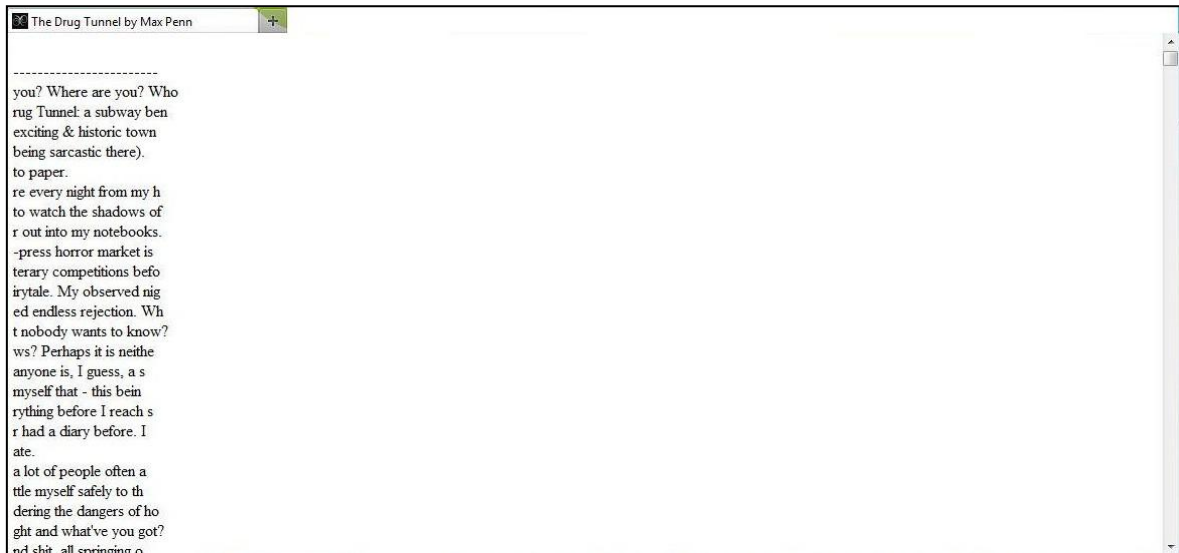


Figure 79: Capture d'écran de « The Drug Tunnel by Max Penn » d'Andy Campbell, <http://www.dreamingmethods.com/penn/>, consulté le 2 mai 2012.

L'étroite colonne de texte nécessite de faire sans cesse descendre la barre de défilement pour être lue, ce qui ajoute à l'aspect déjà laborieux de la lecture. Si l'on s'intéresse à son code source, on constate rapidement son extrême simplicité. Aujourd'hui, sur le Web, tous les codes sources contiennent du langage CSS (Cascading Style Sheet), qui définit l'aspect visuel du site, sa mise en page, la couleur du fond, la police du texte, etc. Or, le code HTML de la page intitulé « The Drug Tunnel By Max Penn » ne contient aucun CSS. Ordinairement le texte est inséré dans le code grâce à la balise <p>, qui est ici absente. Il s'agit donc d'un texte brut, où la seule balise, omniprésente, est
 qui définit le saut de ligne. Ce texte et sa mise en page qui le rend illisible, pourraient correspondre à une erreur bien connue des Webdesigner : celle du copier-coller d'un fichier en format RTF (Rich Text Format, provenant de logiciel de traitement de texte) directement dans une page en HTML. Ceci engendre un conflit entre deux formats informatiques différents, qui, la plupart du temps, déconstruit la mise en page du texte, insérant des sauts de lignes non désirés, tronquant des mots. Il est d'ailleurs fait allusion au format de fichier RTF dans une des annotations de la seconde version du livre numérique de Penn « Rewrite biography/needs dropping in from RTF document » (Cf. Figure 80). Campbell, loin d'être novice en

informatique, favorise, par l'usage d'un tel langage informatique, une poétique du bogue, en même temps qu'il souligne l'importance esthétique du code dans lequel se joue la lisibilité ou non du texte. Dans un article intitulé « Le récit numérique à la frontière de la disparition », Bruno Scoccimaro relève l'importance du code dans la conception des œuvres hypermédiatiques où le texte à l'écran est toujours le fruit d'un code informatique :

Écrire des textes numériques nécessite un savoir-faire complexe, qui fait appel à la fois à une connaissance linguistique et à une connaissance informatique. Écrire sur écran, c'est écrire avec un code, c'est même parfois écrire le code. Ainsi l'écriture sur écran n'est elle jamais immédiate. C'est toujours une écriture différée. La construction d'un texte numérique se fait toujours en deux temps : le temps de l'écriture, puis le temps de l'actualisation. Il y a en fait deux textes : d'un cotés le « code source », de l'autre le texte lisible. Une fois de plus, écrire de tels objets, c'est écrire face à l'absence du texte.³²

L'importance du code est donc soulignée en même temps que l'absence du texte qui trouve une illustration évidente dans l'œuvre de Campbell et sa mise en scène d'un livre vide de contenu. L'œuvre numérique se construit autour d'une tension entre ce que l'on voit à l'écran et le code, plus ou moins caché, plus ou moins secret, qui est la condition même de son existence et de sa lisibilité, mais aussi parfois, de son illisibilité, comme c'est le cas pour « The Drug Tunnel ».

Par ailleurs, le texte de Max Penn, pauvre typographiquement, contraste avec la richesse visuelle de la première partie de *The Rut*, réalisée en Flash. *The Drug Tunnel by Max Penn* est une page Web qui ne possède pas les atours de l'hypermédia : interactivité et aspects multimédias entre autres. Ce texte est très fastidieux à découvrir, sa lecture n'est pas du tout intuitive et il est trop long pour être lu à l'écran. Il pourrait s'agir d'un exemple de publication contre-indiquée sur le Web. Et, il ne fait aucun doute aux yeux de Campbell, que le texte sur Internet n'a de sens que travaillé dans le cadre d'un projet hypermédiatique. Pour être accessible au lecteur internaute, l'œuvre hypermédiatique doit posséder une interface intuitive, le texte doit être travaillé dans le sens d'une complémentarité avec les images, les animations, les vidéos, sans lesquelles sa présence en ligne n'a pas de raison d'être. Seul, brut, il est de l'ordre de l'illisible. Un tel texte, diffusé au kilomètre n'a pas de sens sur le Web 2.0. Le texte, tout comme le récit d'ailleurs, doit se faire hypermédiatique. Le média et son contenu sont alors résolument inséparables. C'est ainsi que Campbell, dans *Dreaming Methods*, crée des fictions spécifiques à l'hypermédia. Il est nécessaire d'ajouter que si le texte de Penn est illisible sur le Web, que dire de cette simulation de livre sans contenu ? Que dire de cet éternel péritexte que met en scène

³² Scoccimaro, Bruno. « Le récit numérique à la frontière de la disparition ». *E-Formes 4*. Ed. Monique Maza et Alexandra Saemmer. Saint Étienne : Presses Universitaires de Saint Étienne, 2008, p. 132.

Campbell ? Il s'agit en effet d'une figure de livre vide ou, si l'on fait l'hypothèse que « The Drug Tunnel » est un autre titre du livre de Penn, dont le contenu (illisible) n'est rendu accessible que via une URL. Dans les deux cas, le livre est vide, de contenu ou de sens. Il devient un objet inutile selon son usage usuel. Il n'est plus qu'une image, une figure. Ceci rejoint le propos de Bertrand Gervais, déjà cité, qui fonde toute figure sur une absence :

Toute figure se déploie sur une absence, sur un vide qu'elle vient combler. (...) ces figures du livre viennent signaler la perte anticipée du livre. Le livre s'y absente. Le livre y est déjà absent. Il est présent en tant que signe complexe qui se donne à contempler, mais absent en tant que texte à lire.³³

La lecture traditionnelle et le livre semblent être ainsi mis à mal dans *The Rut*. Le livre n'existe plus que comme un objet symbolique.

D. Métafiction et métamédiatisation

The Rut est donc une œuvre métafictionnelle et métamédiatique. Les différents degrés de fiction se contaminent comme les différents médias qui sont présents dans l'œuvre. Ainsi le lecteur internaute passe d'une figure de livre en flash à une page HTML et de la fiction de Campbell à la fiction de Penn, puis à la fiction de Chester. Le lecteur évolue entre ces strates fictionnelles et médiatiques de manière à la fois souple et trouble, puisque celles-ci parfois se contaminent jusqu'à poser la question de leur distinction. Ainsi, d'un point de vue fictionnel, on peut proposer des pistes de lecture qui connectent Penn et son personnage. En effet, dans le livre numérique écrit par Penn, on retrouve une version dont le verso de page de faux-titre présente une succession répétitive du pronom « me » :

³³ Gervais, Bertrand. *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire T. I. Op. cit.* p. 159.

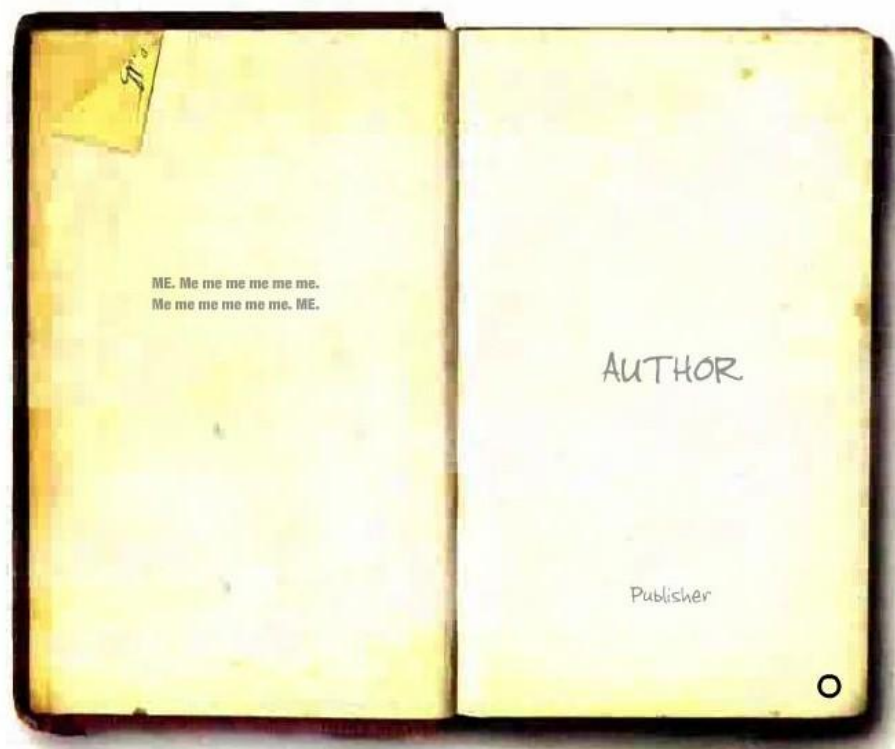


Figure 80: Captures d'écran de *The Rut* d'Andy Campbell, <http://www.dreamingmethods.com/therut/>, consulté le 2 mai 2012.

Cette page fait écho au texte de « The Drug Tunnel » : « my own lack of self-/f-belief self-power self self self self /sel-] ». Comme les éditions successives de Penn, le texte du narrateur Stuart Chester se délabre au fur et à mesure, jusqu'à ce que ce ne soit plus seulement les débuts et les fins de lignes qui manquent, mais aussi des lettres au milieu des mots. Les degrés de fiction se chevauchent. La fiction de Stuart Chester créé par Penn entre en collision avec celle dont Penn est le fruit. La problématique de la distinction entre la fiction et le réel est elle-même thématifiée dans le texte de « The Drug Tunnel » :

diary - I'm obviously going insane, what happens to me- what I see through
the hell should I make it up? I spend
, why bother making a fictional diary
al? Will I look back and remember it that
guish reality from fantasy?
don't know what's real, what's unreal,
's anything...³⁴

Le lecteur aussi se perd dans cette mise en abyme fictionnelle qui met en scène un média dans le média. Dans *The Rut*, les personnages et les supports médiatiques se superposent jusqu'à se confondre. Les derniers « mots » écrits par Stuart sont les suivants : « e my fckIng pen 's r n ou » (my fucking pen's run out). De « pen » à Penn il n'y a qu'une lettre à

³⁴ Campbell, Andy. « The Drug Tunnel by Max Penn ». *Op. cit.*

ajouter. Et l'on peut se demander qui du crayon ou du personnage est le plus fuyant dans cette œuvre? Les liens entre les fictions enchâssées sont ainsi nombreux et l'image du papillon pourrait être le fil d'Ariane du labyrinthe créé par Campbell. Ainsi, dans « The Drug Tunnel by Max Penn », on retrouve à de multiples reprises l'évocation des papillons de nuits (*moths*). Stuart écrit : « hadows of the moths dance across my stories / y notebooks ». Cette phrase ne peut que faire penser aux deux versions du livre de Penn qui mettent en scène des papillons. Dans la première, six papillons noirs (des papillons de nuit ?) parsèment la page et sont chargés, selon l'annotation de Penn, de guider le lecteur vers le texte principal et ainsi de remplacer le périphrase éditorial classique. Dans la seconde version, le texte intitulé *Lepidoptera* (la forme adulte du lépidoptère est appelée papillon), voit au verso de la page de faux-titre se dessiner une tête de mort. Penn annote : « Graphic of pretend dead butterfly ».

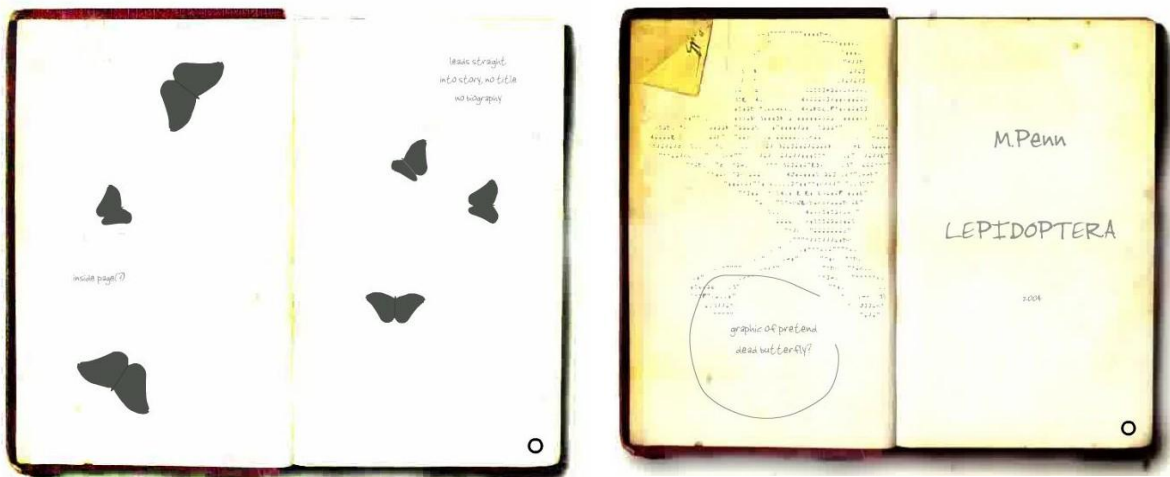


Figure 81: Captures d'écran de *The Rut* d'Andy Campbell, <http://www.dreamingmethods.com/therut/>, consulté le 2 mai 2012.

Par ailleurs, la forme du livre et ses deux pages reliées ne sont pas sans rappeler les ailes d'un papillon. Mais, au-delà de cette ressemblance, le papillon est une figure chère à Campbell. Le papillon gracieux et fragile, dont la beauté n'est pas entachée par son éphémérité est un des emblèmes de *Dreaming Methods*. Campbell parle d'ailleurs de son site comme d'un papillon :

Although we had confidence that the future of literature would eventually begin move in the direction of the digital world, we felt worried that what we were doing was too hybrid and off-the-wall to survive – that *Dreaming Methods* might exist as an intriguing but short-term experiment before being made obsolete by big corporate games designers, film-makers and web design studios. Having no financial backing and being produced purely within spare time, self financed by our company One to One Productions (something that

hasn't changed), we adapted the image of a butterfly to represent what we believed could be beautiful in its own strange way, but might also be short-lived.³⁵

D'une beauté étrange et d'une longévité incertaine, le lépidoptère est aussi un animal caractérisé par sa capacité à se transformer : d'œuf, il devient chenille, puis papillon. Le papillon caractérise aussi la transformation des paradigmes médiatiques dont *The Rut*, et toutes les figures du livre en hypermédia témoignent. Le péri-texte éditorial classique est remplacé par des papillons, puis, qui plus est, par des papillons morts placés en forme de crâne. Ces papillons apparaissent comme de nouveaux symboles de la période de transition du livre vers l'hypermédia et la dislocation du livre et de son péri-texte comme une figure de l'imaginaire de la fin du livre.

Jean-François Chassay, au début de son essai sur les *Dérives de la fin. Science, corps et ville*, écrit que l'imaginaire de la fin « concerne des représentations d'un monde sur le point de finir, la pensée d'une traversée, d'un basculement vers un impensable : la transformation radicale pour le sujet de son propre univers. »³⁶ Les figures du livre en hypermédia caractérisent ce point de bascule, où l'on interroge la possibilité de la fin du livre. Dans notre thèse, la fin du livre est évoquée comme un imaginaire et une figure, ce qui n'implique pas que celle-ci se réalise. Les figures du livre en hypermédia (*Calaméo*, *Vook*, *Principes de gravité* et *The Rut*), tout comme les figures de l'hypermédia dans le livre (*House of Leaves*, *Le Décodeur* et *Coming Soon!!! A NARRATIVE*), témoignent surtout de l'impact de ce nouveau paradigme sur les représentations. L'importance croissante de l'imaginaire de l'hypermédia, de la cyberculture, n'exclut pas (en tous cas pour le moment) une persistance du livre. En effet, qu'il s'agisse des plateformes de publication en ligne ou d'œuvres hypermédiatiques, le livre est très présent sur la toile. Le retour perpétuel à cette référence constitue cependant moins un paradoxe ou un anachronisme que la preuve qu'il n'y a pas, historiquement parlant, de logique substitutive provoquée par l'apparition de nouveaux médias, mais plutôt une multiplication des supports sous forme de cohabitation, chacun se nourrissant et s'inspirant des autres. Le Web n'abolit pas la culture du livre, il s'y réfère sans cesse, en joue, la recrée, il lui donne une nouvelle actualité. Le livre en tant que figure symbolique reste structurant. C'est un constat que faisait déjà Jacques Derrida

³⁵ Campbell, Andy. "Unchaining Writing from Its Paper-based Roots", 8 octobre 2010. <http://www.theliteraryplatform.com/2010/08/unchaining-writing-from-its-paper-based-roots/>. Consulté le 2 mai 2012.

³⁶ Chassay, Jean-François. *Dérives de la fin : sciences, corps & villes*. Montréal : Le Quartanier, 2008, p. 9.

en 1997 à propos du papier, parlant de son retrait et non de sa disparition et des propriétés *modellisantes* de la page :

L'ordre de la page, fût-ce au titre de la survivance, prolongera donc la survie du papier— bien au-delà de sa disparition ou de son retrait. Je préfère toujours dire son *retrait* ; car celui-ci peut marquer la limite d'une hégémonie structurelle, voire structurante, modélisante, sans qu'il y ait là une mort du papier, seulement une *réduction*. Ce dernier mot serait, lui aussi, assez approprié.³⁷

Derrida, s'il parle de « séisme » pour décrire les changements en cours, appelle à relativiser cette peur viscérale de la disparition du livre.

Or si le séisme en cours fait parfois "perdre la tête" et le "sens", ce n'est pas parce qu'il serait seulement menaçant, menaçant de faire perdre la propriété, la proximité, la familiarité, la singularité ("ce papier, c'est moi", etc.), la stabilité, la solidité, le lieu même de l'habitus et de l'habilitation. On pourrait penser en effet que le papier ainsi menacé de disparition assurait tout cela, au plus près du corps, des yeux et de la main. Non, cette perte du lieu, ces processus de délocalisation prothétique, d'expropriation, de fragilisation ou de précarisation étaient déjà en cours ; on les savait entamés, représentés, figurés par le papier lui-même.³⁸

Et des romans comme *Le Décodeur*, *House of Leaves* et *Coming Soon!!! A NARRATIVE*, s'inscrivent dans cette lignée. Le livre contemporain intègre la remise en question de son statut de médiateur exclusif du texte littéraire. Olivier Ertzscheid, dans *Le lieu, le lien, le livre : les enjeux cognitifs et stylistiques de l'organisation hypertextuelle*, parle de l'ère du post-bibliocentrisme pour décrire notre période. Que le livre ne soit plus le paradigme médiatique central du texte est désormais un fait que nos pratiques de lecture quotidienne entre livre et écran établissent. Le corpus de ce chapitre aura démontré que cela n'exclut pas pour autant que le livre conserve une force symbolique importante :

Si nous sommes entrés de plain-pied dans l'ère du post-bibliocentrisme, la présence centrale du livre ne saurait être remise en question, tant la prégnance de la forme et des habitus qu'elle véhicule reste forte et structurante. En revanche, cette position centrale cesse d'exercer une force centrifuge. Elle n'agrège plus l'ensemble des modes d'accès au savoir. Elle ne fédère plus les différentes manières d'organiser la connaissance. Elle n'est plus cet attracteur omnipotent qui assimile et transforme à son image – ou à son reflet – toute l'étendue d'une certaine « culture ». La force d'attraction s'inverse pour devenir « centripète », une force de propagation plus que de rassemblement, une dynamique de forme qui ouvre la voie à d'autres modes d'organisation, d'externalisation de la connaissance, à d'autres processus cognitifs d'engrammation du savoir.³⁹

Le livre s'intègre alors aujourd'hui dans ce qu'on appelle la cyberculture. L'hybridation médiatique de tous les maillons de la chaîne du livre, de la création à l'édition, entraîne ce

³⁷ Derrida, Jacques. « Le papier ou moi, vous savez... (Nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres). » *Les cahiers de médiologie*. Vol. 4. Paris : Gallimard, 1997, p. 38.

³⁸ *Ibid.*, p. 50.

³⁹ Ertzscheid, Olivier. *Le lieu, le lien, le livre : les enjeux cognitifs et stylistiques de l'organisation hypertextuelle*. *Op. cit.*, p. 24.

que nous appelons, une littérature cyborg. Du Général John A. B. C. Smith, à RoboCop en passant par *The Six Million Dollar Man*, les figures de cyborg, comme les figures du livre et les figures de l'hypermédia foisonnent dans notre culture. Pour les personnages de cyborg, l'hybridation est synonyme de progrès, elle est même une question de survie puisque c'est, pour beaucoup d'entre eux, la technologie qui permet à leurs corps de fonctionner. Pour les cyborgs fictionnels, comme pour les éditeurs et les créateurs contemporains, être d'actualité implique de se faire hybride, de relever à la fois de la culture persistante du livre et de la cyberculture avec laquelle il faut désormais compter.

CONCLUSION :

UNE PERIODE DE TRANSITION DES PARADIGMES MEDIATIQUES

« Nos histoires ne doivent pas partir de sujets bien constitués : ce sont des histoires de constitution. »

Hoquet, Thierry. *Cyborg philosophie : penser contre les dualismes*. Paris : Seuil, 2011, p. 140.

Nous avons choisi de parler de littérature cyborg pour désigner le pan de la production littéraire contemporaine qui entre en relation avec l'hypermédia et non pas de « nouvelle textualité » car, à l'image des « nouveaux médias », le terme semblait posséder tous les atours d'un syntagme vide. Sa seule pertinence aurait pu résider dans son plus grand défaut, l'usage du mot « nouveau ». Utiliser le label « nouvelle textualité », c'est déjà répondre à la question du statut pérenne de ces hybridations médiatiques, c'est déjà partir du constat que ce n'est pas tant une troisième voie pour la littérature qui aura été analysée, qu'un moment de l'histoire littéraire. Les nouvelles textualités ne font qu'inclure l'inévitabilité de leur péremption, puisqu'il n'y a rien de durablement nouveau. Elles forment sans aucun doute des objets transitoires. Nos œuvres cyborg auront été abordées pour ce qu'elles sont : des symptômes en même temps que des symboles de la période de transition des paradigmes médiatiques qui est la nôtre, et non pour ce qu'elles pourraient être : un nouveau « courant littéraire ». Leur existence significative témoigne d'une situation charnière de la littérature, au tournant du millénaire, au sein d'une écologie médiatique plus que jamais en mutation.

En plus de décrire un pan de la littérature contemporaine, nous avons tâché d'évaluer les propositions. Chaque mode de relation soulevé dans notre typologie interroge, en effet, une problématique spécifique de cette hybridation médiatique du texte littéraire, et chaque mode d'hybridation révèle les enjeux particuliers de la littérature cyborg. Les deux premiers chapitres nous auront permis d'aborder la problématique du transfert sémiotique propre à toute remédiatisation. Quant au passage du livre à l'hypermédia, abordé dans le chapitre III, il implique une mise en image, en son et en mouvement, qui ne peut qu'infléchir le sens de l'œuvre originelle. L'adaptation en hypermédia construit une relation d'intertextualité et d'intermédialité qui conduit à interroger sous un jour nouveau

Conclusion

des textes édités devenus canoniques. Les œuvres de Papp, Magné et Denize tirées de *Cent mille milliards de poèmes* ainsi que celle de Drahos adaptée du *Journal d'un fou*, permettent de faire entrer le livre dans la cyberculture, en même temps qu'elles participent à un processus de légitimation littéraire de la création hypermédiatique. Dans le chapitre IV, les adaptations médiatiquement anachroniques que sont les blogues et les sites Web édités, nous ont permis d'élaborer les notions d'effet hypertexte ou d'effet blogue qui dévoilent la relation paradoxale, médiatiquement mais aussi culturellement, que ces livres entretiennent avec leurs origines numériques. *Tumulte*, *L'autofictif*, *L'éternité en accéléré*, *Les chroniques d'une mère indigne* permettent à la fois de révéler que le Web peut être le lieu d'un projet d'écriture inédit tout en montrant que, malgré cet élan créatif, l'influence du livre est encore puissante et que son pouvoir de consécration littéraire reste inégalé. Dans les processus de transmédiation (chapitre V), l'enjeu est celui d'une lecture duale, dans une complémentarité entre l'écran et la page qui s'effectue toujours au risque d'une certaine gadgetisation de la littérature. Un piège dans lequel Antony Zuiker sera tombé, contrairement à Renaud Camus et Éric Sadin dont les projets transmédiateurs révèlent une véritable complémentarité entre les médias, qui enrichit le propos bathmologique de *P.A.* et l'esthétique urbaine de *Tokyo*. Les œuvres du corpus possèdent souvent une dimension spéculaire, que nous aurons appelée métamédiatique (chapitre VI). Dans les œuvres contemporaines, nous retrouvons en effet des figures de l'hypermédia témoignant de l'imprégnation de la cyberculture. *Coming Soon!!! A NARRATIVE*, *Le Décodeur* et *House of Leaves* proposent une relation espiègle à notre écologie médiatique. Leurs auteurs s'amuse avec des structures de type hypertextuel et multimédia, tout en créant des livres à la matérialité prégnante : des livres qui ne peuvent être que des livres. Dans les figures de l'hypermédia liées au texte imprimé, ce n'est donc pas une dénaturation du livre qui se joue, mais sa défense, l'ostentation de sa qualité médiatique. La fin du livre n'y est qu'un objet de l'imaginaire. John Barth, par exemple, déploie cet imaginaire de la fin avec beaucoup d'humour et à grand renfort d'effets postmodernes. Telle une réponse à cette fin figurée, la présence du livre sur les sites de publication en ligne et dans les œuvres hypermédiatiques (chapitre VII) démontre que ce-dernier n'est pas moribond et que son modèle persiste sur le Web.

La littérature cyborg oscille ainsi toujours entre deux médias, elle explore les nouvelles formes de création que cette double appartenance peut engendrer, mais elle dessine aussi les limites de cette hybridation (fictions commerciales, dispositifs vides de contenu, gadgetisation de la littérature), elle questionne donc les conditions de son propre

devenir. Les enjeux poétiques de cette littérature hybride ont été évalués, mais son existence même, en tant que symbole et symptôme de la période de transition des paradigmes médiatiques met de l'avant bien d'autres enjeux, notamment au niveau socio-économique. Cette littérature cyborg appelle à de nouveaux modes de création pour les auteurs (gestions des outils informatiques, travail en équipe, par exemple), de nouveaux modes d'édition papier (mise en page, P.A.O.¹ etc.), de nouveaux modes de diffusion en général (librairie, bibliothèque, vente en ligne, etc.), mais aussi de nouveaux modes de conservation². La littérature cyborg témoigne de notre époque, vécue comme un entre-deux culturel, le moment d'un bouleversement radical des modalités de production, de transmission et de réception du texte. Elle nous apparaît, sinon comme une littérature de la fin du livre, du moins comme une littérature de la transition.

I. C'est la crise... penser la transition

A. L'imaginaire de la fin, un topos récurrent

Nos œuvres cyborgs et les discours qui leurs sont attachés ne sont pas un chant du cygne pour les œuvres réussies ou les symptômes avant-coureurs du trépas pour les autres. Elles n'énoncent pas la fin du livre, mais procèdent de l'imaginaire de sa fin. La nuance permet ainsi de déclarer d'emblée que ce n'est pas parce qu'une fin est imaginée que celle-ci doit se produire. De la mort du roman à la mort de l'auteur, le topos de la fin est un prisme réflexif, pas un thème psychopompe. Dans son article, « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars », Bertrand Gervais interroge cette crise³ du roman, reprise dans de nombreux discours, particulièrement aux États-Unis dans les années 60 :

Une telle crise, comme l'indique l'idée même d'un nouvel âge d'or, était imaginaire. Le roman n'est pas mort, il n'a cessé au contraire de s'imposer comme genre littéraire. Et la crainte de sa mort n'a été en que l'expression d'une métaphore permettant d'exacerber une situation de crise et d'en marquer le paroxysme. Une vue de l'esprit, une fiction que des

¹ À ce sujet et pour exemple, la mise en page de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski à nécessité neuf mois de travail avec des spécialistes de la P.A.O.

² Les œuvres hypermédiatiques, par exemple, posent le problème de leur conservation quand les techniques évoluent si rapidement que les systèmes d'exploitation sur lesquelles elles fonctionnaient sont devenus obsolètes et que les plus récents ne sont pas compatibles. Ainsi, les fictions d'Eastgate comme *afternoon* de Michael Joyce ou *Patchwork Girl* de Shelley Jackson ne peuvent pas se lire avec Windows Vista.

³ Le mot « crise » selon Yves Michaud dans *L'art à l'état gazeux* (*Op. cit.*) vient du grecque Krisis, qui désigne le développement d'une maladie au point où se décide entre la vie et la mort, en même temps que du mot « Kriro » qui signifie faire un choix prendre une décision. La crise est donc toujours un moment charnière, un point de bascule qui implique une décision.

Conclusion

critiques nostalgiques, attachés à une tradition littéraire en voie de disparition, ont avancées afin d'exprimer leur refus d'une nouvelle conception du littéraire et de sa pratique.⁴

Pour Gervais, les imaginaires de la fin sont les manifestations d'une situation de crise : « Un imaginaire s'empare d'une période de *transition* pour la présenter comme une fin »⁵ (n.s.). Le discours sur la fin ne semble être alors que l'expression d'une crainte du changement.

Les dernières décennies nous ont pourtant appris que la mort était une rhétorique efficace, que tout pouvait être menacé de fin. Ainsi, au-delà de l'annonce de la mort de l'auteur, par Roland Barthes en 1968, qui a été le prélude à un renouvellement important en théorie littéraire, nous avons été témoins, en littérature, de la mort du roman dans les années 60, ainsi que de la fin de la culture lettrée dans les années 80, et nous assistons depuis peu à la fin du livre et de la culture de l'imprimé. Chaque fois, ces morts sont annoncées par des critiques qui se servent de cet argument d'autorité pour dénigrer une transformation qui contrevient à leurs attentes.⁶

Dans ces périodes de bouleversement, les discours se polarisent entre les nostalgiques d'un temps qui n'est peut être déjà plus et les idolâtres du nouveau qui imaginent un temps qui ne sera peut être jamais :

Ce que le Temps de la fin signale, par son existence même, est la nature transitive de cette situation. La fin est toujours la fin de quelque chose, que ce soit le sujet, son monde ou le Monde. L'ouverture d'un espace de transition découle de cette transitivité et elle implique la présence de trois temps : le temps premier, qui voit son monde et son ordre menacés ; le temps deuxième, qui correspond à la période de transition ; et le temps troisième, où le nouveau monde apparaît avec son ordre propre. L'imaginaire de la fin s'inscrit dans cette structure, essentiellement narrative, et se déploie à la frontière de deux mondes, celui qui est délaissé et cet autre qui commence à s'imposer.⁷

Et nul ne doute que nous appartenions aujourd'hui à une période de transition, celle des paradigmes médiatiques entre autres. Notre corpus appartient à cette époque transitoire, entre une culture du livre et une culture de l'écran, de la graphosphère à la vidéosphère. Ce basculement n'est pas de l'ordre d'une table rase ou du remplacement immédiat de l'une par l'autre. Aujourd'hui encore les deux modèles coexistent et c'est à cette période de transition, à cette zone hybride qu'appartiennent nos œuvres cyborgs. Il ne s'agit pas de minorer les enjeux contemporains pour la littérature : des transformations ont bel et bien lieu depuis plusieurs dizaines d'années qui engagent et bouleversent considérablement notre culture. Toutefois, il est indispensable de relever la part de rhétorique qui préside aux

⁴ Gervais, Bertrand. « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars. » *Études littéraires* 31.2, 1999, p. 54. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/501234ar>, consulté le 4 juillet 2012.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ Gervais, Bertrand. *L'imaginaire de la fin : Temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire Tome III, Op. cit.*, p. 36.

⁷ *Ibid.*, p. 30-31.

discours alarmistes sur la mort imminente du livre. Ce que cette rhétorique révèle avant tout, c'est une angoisse propre à toute période de transition.

B. Théoriser la transition

Alors que la mort du livre est annoncée dans les journaux et sur les rayons des librairies⁸ quasiment tous les mois depuis plusieurs années, certains de nos textes cyborgs révèlent la persistance du livre comme modèle pour la diffusion d'information, comme symbole de la connaissance, mais aussi comme objet consacrant pour la littérature. La transition effraie et, comme nous l'avons étudié dans le chapitre VII notamment, les figures du livre en hypermédia ont quelque chose de rassurant pour le lecteur contemporain dont les codes sont déstabilisés par l'hypermédia. La logique de la lecture du livre se retrouve dans les sites d'édition en ligne et dans les œuvres hypermédiatiques afin de ne pas perturber le lecteur. Dans tous les cas, cette familiarité est un leurre : un leurre poétique dans *Principes de gravité* de Sébastien Cliche par exemple, et un leurre commercial pour *Calaméo* et *Vook*. Le livre sur le Web, ou plutôt l'image du livre, appartient à ce que le psychologue Donald Winnicott appelle des objets transitionnels⁹.

1. Approche psychologique : des livres et des doudous (l'objet transitionnel)

Le terme d'objet transitionnel est utilisé par les psychologues pour désigner les peluches, chiffons et autres doudous des enfants qui leur permettent de mieux vivre l'absence de leur parent, notamment au moment de s'endormir. La double fonction du doudou est de canaliser l'anxiété de l'enfant et de faciliter son exploration du monde extérieur. Il permet de le rassurer au moment où il commence à se détacher de sa mère pour prendre conscience du monde extérieur. Winnicott le désigne par l'expression : « The first not me possession », littéralement « la première non-moi possession » que Gisèle Harrus-Révidi, dans la préface à *L'objet transitionnel* décrit comme un objet qui « [...]

⁸ Pour ne citer que quelques titres : Coover, Robert. "The End of Books." *New York Times Book Review*, Juin 1992; Max, D. T. "The End of the Book ?" *The Atlantic Monthly*, Septembre 1994 ; Pialut, Fabrice. *Le livre : la fin d'un règne*. Paris : Stock, 1995 ; Eisenstein, Elizabeth. "The End of the Book?" *American Scholar* 64, 1995 ; Vandendorpe, Christian. "De la textualité numérique : L'hypertexte et la 'fin' du livre." *RS/SL* 17, 1997; Midgley Simon. "The End of Book ?" *The Guardian*, 4 septembre 2002; Monville, Aymeric. "Vers la mise à mort du livre papier, des métiers du livre... et des lecteurs." *L'humanité*, 23 avril 2012. <http://www.humanite.fr/tribunes/vers-la-mise-mort-du-livre-papier-des-metiers-du-livre%E2%80%A6-et-des-lecteurs-495065>. Consulté le 5 mai 2012.

⁹ Winnicott, Donald Woods. « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels : une étude de la première possession non-moi. » *Les objets transitionnels*. Trad. Jeanine Kalmanovich. Paris : Payot & Rivages, 2010.

Conclusion

n'est pas moi, mais c'est à moi et cela fait partie de moi »¹⁰. L'objet transitionnel est un support affectif qui doit avoir une dimension sensorielle forte, être « coulé dans le sensoriel primitif : odeur toucher goût vision »¹¹. Il est le symbole d'un objet partiel (la mère ou le sein de la mère). Son intérêt principal réside cependant moins dans son statut symbolique de représentation que dans le fait qu'il n'est pas l'objet représenté et qu'il désigne ainsi une absence. L'objet transitionnel permet de rendre une séparation plus douce, il permet de vivre la transition. Tout objet transitionnel a pour destin d'être progressivement désinvesti. Mais, selon Winnicott, tout au long de notre vie, des phénomènes transitionnels persistent.

Cet objet est voué au désinvestissement progressif, de sorte qu'avec les années il n'est pas tant oublié que relégué dans les limbes. (...) Il n'est pas oublié, et on ne porte pas son deuil. Il perd sa signification, et ce parce que les phénomènes transitionnels sont devenus diffus, se sont répandus sur le territoire intermédiaire qui se situe entre « la réalité psychique intérieure » et « le monde extérieure dans la perception commune à deux personnes » ; autrement dit, parce qu'ils recouvrent tout le domaine de la culture. A ce stade le sujet de mon étude s'élargit pour déboucher sur le jeu, la création artistique et le goûts des arts, le sentiment religieux, le rêve et aussi le fétichisme, le mensonge et le vol, la naissance et la perte de tout sentiment affectueux, la toxicomanie, le talisman des rites obsessionnels, etc.¹²

L'objet transitionnel devient pour Winnicott le prototype même de l'objet culturel que connaîtra plus tard l'adulte. Le doudou procède d'une illusion créée par l'enfant, souvent avec l'aide des parents (qui l'offrent, le nomment, acceptent de l'apporter partout). On retrouve le même jeu de transfert et d'illusion à l'âge adulte dans des pratiques culturelles, comme l'art et la religion :

(...) j'étudie l'essence de l'illusion, celle qui est permise au petit enfant et qui, chez l'adulte, est inhérente à l'art et à la religion. Nous pouvons partager une expérience illusoire, et si nous le désirons nous pouvons nous rassembler pour former un groupe sur la base de l'analogie de nos expériences illusoires. Bien des groupes d'êtres humains reposent sur cette base naturelle.¹³

L'objet transitionnel, en tant qu'illusion, permet d'intégrer la notion d'ambivalence, il est une présence qui dénote une absence. On pourrait aussi considérer comme objets transitionnels les gris-gris et autres objets de superstition qui ont pour but d'apaiser l'angoisse de l'inconnu et de donner l'illusion d'être en sécurité et de n'être pas seul. Il n'y a alors qu'un pas à franchir pour qualifier plus généralement tout ce qui relève de la croyance comme étant une partie d'un espace transitionnel, appartenant à la fois au domaine rassurant de l'illusion et à la dimension angoissante de la réalité. Les activités

¹⁰ Harrus-Révidi, Gisèle. « Préface : Violence et douceur. » *Les objets transitionnels. Op. cit.*, p. 14.

¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 38-39.

¹³ *Ibid.*, p. 31.

créatrices permettent aussi de lutter contre l'angoisse, de l'objectiver et ainsi de l'atténuer et de la rendre plus acceptable.

Ce détour par la psychologie et la théorie des objets transitionnels nous offre un outil pour percevoir les enjeux de nos œuvres cyborgs, en tant qu'œuvres symptomatiques de la période de transition des paradigmes médiatiques. Car, dans l'hypermédia, le livre persiste et sa figuration apparaît comme un objet transitionnel. Les auteurs contemporains de notre corpus écrivent sur le Web mais éditent des livres, ils conçoivent des œuvres hypermédiatiques mais les font dialoguer avec des œuvres imprimées, ils écrivent des livres qui exhibent leur matérialité livresque afin de marquer leur différence avec les hypermédiats, ou ils créent sur le Web mais sans s'émanciper du modèle du livre. Dans tous les cas, le livre est présent ou représenté. Le livre au sein de la cyberculture, devient objet transitionnel qui permet d'accompagner le basculement vers la culture de l'écran. La littérature cyborg est le fruit de la réaction des auteurs, des lecteurs, mais aussi des éditeurs, des critiques et de tous les autres maillons de la chaîne du livre, face à la transition des paradigmes médiatiques. L'aspect psychologique est intéressant pour comprendre les enjeux de l'hybridation médiatique du texte littéraire car elle est le fruit de la volonté d'hommes et de femmes. Voir la persistance du livre, en tant que figure, dans la cyberculture comme un objet transitionnel, c'est surtout le voir comme un objet d'affect. La très grande majorité des lecteurs et des professionnels de la littérature ont un attachement sentimental profond pour le livre. Quiconque a engagé une fois le débat sur la relation entre le livre et le numérique aura entendu des arguments sur la beauté des livres sur les étagères des bibliothèques, leur odeur, leur texture (le sensoriel primitif¹⁴), la possibilité de lire dans le bain, etc. Tout le monde a un avis sur la question du livre et tout son impact culturel et symbolique s'exprime dans cet amour, parfois à la limite du fétichisme. Jacques Derrida, dans un entretien pour *Les cahiers de médiologie*, qualifie cette nostalgie pour le papier de *phantasme* :

Ce sont bien des *phantasmes*. Le mot condense à la fois l'image, la spectralité, le simulacre — et la charge du désir, l'investissement libidinal de l'affect, les motions d'une appropriation tendue vers ce qui reste inappropriable, appelée par l'inappropriable même, l'effort désespéré pour muer l'affection en auto-affection.¹⁵

Il ne s'agit pas de dénigrer l'affection que l'on peut porter au livre, mais de prendre acte du fait que ce sentiment est le fruit d'un « habitus » culturalisé, pour reprendre un terme

¹⁴ Harrus-Révidi, Gisèle « Préface : Violence et douceur ». *Op. cit.*, p. 15.

¹⁵ Derrida, Jacques. « Le papier ou moi, vous savez... ». *Op. cit.*, p. 54.

Conclusion

employé par Derrida, conditionné par des siècles d'hégémonie du livre comme seul support de l'écrit, et qu'il ne doit pas empêcher d'interroger la situation contemporaine. Réfléchir à la transition des paradigmes médiatiques, ce n'est pas penser contre le livre et ses attraits indéniables, dont notre corpus se sera fait aussi le témoin, mais penser *avec* le livre *et avec* l'hypermédia, dans un espace transitionnel. L'opposition dichotomique, voire manichéenne, entre le livre et l'hypermédia n'engage au fond qu'une critique de goût ou de valeur que la réflexion sur l'hybridation médiatique du texte littéraire ne peut que dépasser. Citons de nouveau Derrida qui s'interroge sur le statut culturel du papier :

(...) notre effroi et notre vertige sont à la fois justifiés ou irrépressibles — et vains : dérisoires en vérité. Pour les raisons dont nous parlions plus haut, cette menace nous tord, sans doute, elle nous torture mais elle est aussi comique, tordante même, elle ne menace rien ni personne. Si grave qu'elle soit, la guerre n'oppose que des phantasmes, c'est-à-dire des spectres.¹⁶

Nous avons tâché d'éviter le piège de la polarisation et de l'opposition en proposant la métaphore du cyborg, comme figure de l'hybridation dans une période à l'intersection de deux médiasphères. Nous adhérons alors complètement à la définition de l'hybridité élaborée par Yvonne Spielmann et Jay David Bolter :

Hybridity has become a term commonly used in cultural studies to describe conditions in contact zones where different cultures connect, merge, intersect and eventually transform. More specifically, hybridization denotes the two-way process of borrowing and blending between cultures, where new, incoherent and heterogeneous forms of cultural practice emerge in translocal places—so-called third spaces. Here, the interaction of different practices produces hybrid forms that stand in between the poles of merging.¹⁷

Notre époque est une zone de contact entre deux médiasphères, elle est un espace transitionnel qui favorise le mélange des cultures, l'hétérogénéité, l'interaction et l'entre-deux.

2. Approche des sciences économiques et sociales : la transition au sein des systèmes sociotechniques

En plus du cyborg, nous avons utilisé à plusieurs reprises la métaphore biologique, et l'idée de système pour penser le statut et les enjeux des textes hybrides au sein de l'écologie médiatique contemporaine. Il existe un courant des sciences économiques et sociales qui s'intéresse à la problématique de la transition. Face aux défis écologiques, économiques et sociaux du XXI^{ème} siècle, une mutation de nos systèmes actuels paraît inévitable. L'idée de transition s'est développée afin de penser les enjeux de tels

¹⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷ Spielmann, Yvonne et Bolter, Jay David. *Hybridity : Arts, Science and Cultural Effects*, the 93rd Annual Conference of the College Art Association, Atlanta, GA, 19–16 février 2005.

changements. Dans un rapport réalisé en 2012 par Aurélien Boutaud et Philippe Jury pour le compte de la communauté du Grand Lyon intitulé « La transition, entre théorie et pratique : du *transition management* aux initiatives de transition – résilience »¹⁸, les auteurs interrogent la notion de transition. Ils définissent la transition comme le passage d'un régime à un autre :

La transition désigne un processus de transformation dans lequel un système sociotechnique change de manière fondamentale son fonctionnement et son organisation, sur une période relativement longue – plus d'une génération en général. Elle correspond donc à un changement de « Régime » : le passage d'un état d'équilibre dynamique à un autre état. Par exemple, le système sociotechnique dédié au transport terrestre a évolué aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles avec l'apparition de l'automobile, mais cette transition a duré plusieurs décennies, le temps que différentes innovations soient testées et qu'un ensemble d'acteurs (utilisateurs, fabricants, concepteurs, pouvoirs publics, etc.) se coordonnent progressivement.¹⁹

Le passage de la culture du livre à la culture de l'écran correspond à un tel changement de régime. Et il faudra sans aucun doute encore quelques générations avant que les mutations en cours aboutissent. Les modifications de régime sont une conséquence de transformations à plus petite échelle, au niveau de ce que les sociologues appellent le paysage. Paul-Marie Boulanger, dans un article intitulé « Une gouvernance du changement sociétal : le transition management », décrit ainsi le paysage :

C'est le niveau des grandes tendances démographiques et géopolitiques, des structures socioculturelles profondes, des évolutions économiques et environnementales, bref des mouvements de fond, généralement lents et peu perceptibles. Cependant, c'est aussi le lieu où une crise peut survenir, des chocs se produire : une guerre, un krach boursier, une croissance soudaine des prix pétroliers, etc. L'important, c'est que ces facteurs échappent le plus souvent à la maîtrise des acteurs d'un système sociotechnique donné : ils les subissent et doivent s'y adapter.²⁰

Un système sociotechnique correspond en science politique, à « un ensemble d'*artefacts* (objets techniques ou technologiques) et d'acteurs (ce qui suppose des comportements, des représentations culturelles, des règles sociales) qui interagissent dans l'optique de répondre à une fonction sociale précise. »²¹ Cette fonction peut être le transport, l'alimentation, l'éducation et nous pourrions aussi penser au texte, ou plutôt à l'économie du texte

¹⁸ Pour lire le rapport d'Aurélien Boutaud et Philippe Jury, se rendre sur la page –Transition management–

¹⁹ Boutaud, Aurélien et Jury, Philippe. *La transition, entre théorie et pratique : du transition management aux initiatives de transition - résilience*. Rapport pour le compte de la communauté du Grand Lyon, 2012, p. 3. En ligne : http://www.millenaire3.com/uploads/tx_reesm3/La_transition-2012_01.pdf, consulté le 6 juillet 2012.

²⁰ Boulanger, Paul-Marie. « Une gouvernance du changement sociétal : Le transition management. » *La revue nouvelle* 11, 2008. Cité dans Boutaud, Aurélien et Jury, Philippe. *La transition, entre théorie et pratique : du transition management aux initiatives de transition - résilience*. Op. cit., p. 5.

²¹ Boutaud, Aurélien et Jury, Philippe. *La transition, entre théorie et pratique : du transition management aux initiatives de transition – résilience*. Op. cit., p. 5.

Conclusion

littéraire, comme un système sociotechnique avec ses artefacts techniques et technologiques (fabrique du papier, impression, P.A.O, ingénierie des liseuses, par exemple) et ses acteurs humains : l'auteur, le libraire, l'éditeur, l'imprimeur, le lecteur, mais aussi le webmestre pour les sites en lignes, les designers graphiques, les fabricants et concepteurs de tablettes et autres liseuses, etc. Nous avons choisi de parler d'économie du texte littéraire afin de pouvoir y faire cohabiter le numérique et le livre. Le terme « économie » n'est pas perçu ici comme « la science qui a pour objet la connaissance des phénomènes concernant la production, la distribution et la consommation des ressources, des biens matériels dans la société humaine »²², ainsi que le définit le dictionnaire dans son usage moderne, mais comme le phénomène même de production, distribution et consommation d'un bien, c'est-à-dire, pour nous, le texte. Et c'est cette économie du texte, intégralement basée sur le livre qui se trouve bouleversée, du fait du développement des médias numériques. Jusque-là, l'économie du texte se confondait avec l'économie du livre, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui. Les nouveaux médias viennent s'immiscer dans cette imbrication du livre et de son texte et permettent de faire apparaître une macro-catégorie : l'économie du texte. Celle-ci intègre l'économie du livre et l'économie des nouveaux médias sans que nous ayons à les opposer et à les faire entrer en concurrence. Il nous semble, en effet, pertinent de penser la situation contemporaine à l'aune de cette économie du texte littéraire, plutôt qu'en fonction de l'économie du livre seulement. Car, si l'économie du livre est bel est bien en crise, celle du texte littéraire le semble moins. Une telle distinction permet ainsi de ne pas confondre le média et le texte.

Cette réflexion n'implique aucunement la remise en question du lien qui les unit, ou de l'impact de l'un sur l'autre, ceci aura été largement démontré par notre étude du corpus. Toutefois, penser la situation contemporaine en les distinguant permet de passer outre la dimension affective et symbolique du livre. Il semble nécessaire aujourd'hui de le considérer comme un support de texte parmi d'autres et de le délester de son poids idéologique pour ne plus assimiler la fin de son hégémonie à une perte de culture : celle du texte et plus largement celle du littéraire. Il est difficile de savoir ce que l'avenir réserve à l'économie du livre et l'on ne peut rester aveugle à la croissance du numérique et aux pratiques de lecture, d'écriture, mais aussi de publication qu'elle suscite. Penser cette transition inéluctable à l'aune de l'économie du texte permet sans doute de ne plus chercher à *conserver* à tout prix l'économie du livre, mais à recréer une dynamique

²² « Économie ». *Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Op. cit.*

nouvelle pour le texte littéraire. Il importe de rétablir une dynamique qui tienne compte de l'écologie médiatique contemporaine entre livre et nouveaux médias et qui soit apte à penser en termes de transition, et non plus seulement du maintien (désespéré) des prérogatives économiques et symboliques du livre. Le texte littéraire vit indéniablement une transition, en témoignent nos textes cyborgs. Mais, quelle sera la place réservée au livre dans cette nouvelle économie qui se dessine ? Que deviendront les acteurs de l'économie du livre dont on ne peut nier l'état de crise ? Seul l'avenir le dira. Aujourd'hui, il semble impératif de penser au présent la transition et ses enjeux, d'anticiper les chemins qu'elle pourrait emprunter et de se tenir prêt à relever les défis qu'elle engendre. Nos textes cyborgs apparaissent alors comme des tentatives de penser cette transition.

Selon Boulanger, la transition d'un système à un autre ou d'un régime à un autre, suit quatre phases de progression.

La phase de **prédéveloppement** : le système se trouve dans un équilibre dynamique apparemment stable. Si des changements sont en cours, ils ne sont pas encore clairement visibles.

Une phase de « **décollage** » : le système commence à « bouger » et à s'éloigner de son état d'équilibre. Comme en aviation, il s'agit d'une phase critique. Le décollage a lieu si, à un moment donné, les forces qui poussent au changement sont capables de vaincre l'inertie, d'arracher le système à la pesanteur.

Une phase **d'accélération** qui se manifeste par des changements structurels perceptibles résultant de l'accumulation et de l'interaction de changements simultanés dans différents secteurs et à différents niveaux de la réalité. L'accélération de la transition résulte de mécanismes de diffusion et d'apprentissage collectif.

Une phase de **stabilisation** au cours de laquelle le rythme du changement s'atténue et où le système atteint un nouvel état d'équilibre.²³

Tout processus de diffusion technologique suit le même schéma. En ce qui concerne l'économie du texte littéraire, il semble que nous soyons en phase d'accélération, les changements étant tout à fait perceptibles et se situant au carrefour de plusieurs secteurs en mutation. Cette accélération est le résultat de facteurs à la fois technologiques, économiques et culturels qui affectent l'ensemble de la société. Pendant ces périodes de transition des « niches peuvent se développer », qui sont des lieux d'expérimentation qui offrent des alternatives innovantes, au niveau social, conceptuel ou technique.

De même qu'un écosystème naturel peut contenir une ou plusieurs niches dans lesquelles certaines espèces peuvent survivre et même prospérer à l'abri de la compétition qui se produit autour d'elles, une économie de marché peut contenir des lieux préservés des règles de la concurrence où peuvent apparaître des espèces technologiques nouvelles, un peu bizarres parfois, inaptes le plus souvent à la survie dans l'univers impitoyable du marché à

²³ Boulanger, Paul-Marie. « Une gouvernance du changement sociétal : le transition management ». *Op. cit.*, p. 5.

Conclusion

cause de leur coût trop élevé, de leur imperfection, de leur faible efficacité, de leur usage compliqué, etc. Ces niches offrent un abri à l'innovation radicale parce que les règles de survie en leur sein diffèrent de celles qui régissent le monde économique, celui où règnent les régimes sociotechniques. Le centre de recherches de Rank Xerox à Palo Alto est un exemple célèbre de niche où des innovations ont pu se développer à l'abri des contraintes de la rentabilité économique.²⁴

En 1972, à Palo Alto en Californie, l'équipe de recherche de Xerox invente le langage de programmation *Smalltalk*, qui permet de dessiner l'interface graphique des ordinateurs, telle qu'on la connaît encore aujourd'hui, avec ses icônes cliquables. Cette interface inspire Steve Jobs et conduit à l'élaboration du Macintosh, ordinateur moins cher que ses prédécesseurs, qui amorcera l'accessibilité financière des outils informatiques ainsi que leur démocratisation (Cf. chapitre I). Ainsi, un secteur de niche peut entraîner des modifications plus globales au niveau du paysage et du régime. Sous l'influence du développement du secteur informatique –à l'origine un secteur de niche, mais qui a modifié en profondeur notre paysage socio-économique– le système sociotechnique du texte littéraire est contraint d'évoluer, d'opérer une transition. S'il était jusque là absolument centré sur le livre, celui-ci n'a plus d'autres choix que de prendre en compte le développement des nouveaux médias de communication (Paysage). Ceux-ci entraînent une pression menant à une remise en cause du modèle économique, social, mais aussi culturel du texte (Régime). C'est de cette pression dont témoignent les processus d'hybridation médiatique du texte littéraire.

Aurélien Boutaud et Philippe Jury élaborent alors une typologie des scénarii de transition à partir de l'article de Frank W. Geels et Johan Schot, « Typology of Sociotechnical Transition Pathways » (2007)²⁵ :

P0 : Processus de reproduction (*Reproduction process*) : Le Paysage est stable, il n'y a pas de pression particulière exercée sur l'équilibre du régime ; des innovations ont lieu au niveau des Niches, mais elles ne perturbent pas l'équilibre du Régime, qui en assimile certaines (ce qui tend parfois à renforcer le Régime).

P1 : Transformation (*Transformation path*) : Des pressions sensibles ont lieu au niveau du Paysage (ex : manifestations, protestations, accidents), ce qui entraîne des pressions (modérées : remise en cause marginale) sur le Régime ; mais les innovations de Niches ne sont pas totalement mûres. Ce sont alors les acteurs du régime qui vont orienter les innovations dans le sens d'un ajustement par assimilation des pratiques nouvelles. (...)

P2 : Décalage et recalage (*De-alignment & Re-alignment path*) : Des changements importants s'opèrent au niveau du Paysage, exerçant une pression plus forte sur le régime. Plusieurs innovations de Niches se développent et entrent en compétition avec le Régime ; ces innovations peuvent se développer de manière conjointe, mais parfois l'une d'entre elle prend le dessus et finit par devenir dominante dans le nouveau Régime. [...].

²⁴ *Ibid.*, p. 5.

²⁵ Geels, Frank W. et Shot, Johan. "Typology of Sociotechnical Transition Pathways." *Research Policy* 36, 2007.

P3 : Substitution technologique (*technical substitution path*) : Dans ce scénario, une forte pression apparaît au niveau du Paysage, générant un choc ou une rupture, dans un contexte où des innovations de Niche existent et sont mûres. Le choc génère des fenêtres d'opportunité pour le développement des innovations qui vont modifier profondément le fonctionnement du Régime. (...).

P4 : Reconfiguration : La Reconfiguration est un processus assez similaire à la transformation (P1), à la différence près que les nouveautés intégrées par le régime finissent par rendre les règles de ce dernier obsolètes ; le Régime va alors être contraint de profondément modifier son mode de fonctionnement et d'organisation. (...) ²⁶

Quel sera le scénario de la transition des paradigmes médiatiques du texte littéraire ? Les scénarii 2, 3 et 4 apparaissent comme les plus plausibles. Il pourrait, en effet, se produire un mouvement de décalage et de recalage (P2), pendant lequel les nouveaux médias et le livre évolueraient ensemble, avec la possibilité pour le numérique de prendre le dessus, tout en laissant cependant exister l'ancien régime. La substitution technologique (P3) ne peut être écartée non plus car les innovations techniques (écrans d'ordinateur, liseuses et tablettes) semblent désormais mûres. Pour ce scénario, les auteurs donnent l'exemple de l'évolution des modes de transport urbain au XIX^{ème} et XX^{ème} siècle. Avec le développement des villes et les travaux d'aménagement urbain, le cheval n'est plus adapté pour se déplacer, d'autres modes de transport se développent alors, tel que le tramway, le bus et enfin l'automobile qui finit par dominer. Il n'est pas impossible d'imaginer un tel scénario pour le livre. Notons cependant que l'équitation, si elle est devenue obsolète comme moyen de transport, se pratique encore mais à d'autres fins. Ainsi, du point de vue du système sociotechnique qu'est le transport, une substitution s'est effectuée. Mais, au sein de l'équitation, que l'on pourrait concevoir comme un sous-système, s'intégrant au système sociotechnique plus large du transport, c'est à une reconfiguration (P4) que nous avons affaire. Il est aisé de se laisser aller à la prospective, chaque scénario étant dans une certaine mesure plausible et chacun pouvant être aisément argumenté par des exemples piochés dans l'Histoire de l'évolution technique. Ainsi, la comparaison entre l'évolution du livre et le cheval, pourrait être tout aussi bien démentie par l'exemple de la substitution du volumen par le codex²⁷. Dans l'Histoire de l'écriture, nous avons déjà assisté à une substitution médiatique et, force est de constater que si quelques individus montent encore à cheval, personne n'écrit et ne diffuse plus de textes sur volumen.

Cette typologie succincte des scénarii de transition, à l'instar de notre thèse, ne répond donc pas à cette grande question qui fait régulièrement les grands titres des pages

²⁶ Boutaud, Aurélien et Jury, Philippe. *La transition, entre théorie et pratique : du transition management aux initiatives de transition – résilience*. *Op. cit.*, p. 7.

²⁷ Sur la transition du volumen au codex voir –Volumen–

Conclusion

médias et littérature des journaux : celle de l'avenir du livre. Pour penser la transition que nous vivons actuellement, il ne faut donc pas confondre constat d'un état transitoire et prospective, sans quoi nous pourrions en venir à des conclusions prématurées aussi radicales que celle de l'extinction du livre ! Pour le moment, tout ce que nous pouvons dire de la période de transition et au vue de l'étude de notre corpus, c'est que l'hégémonie du livre comme mode de diffusion du texte (littéraire) semble bel et bien toucher à sa fin. Il ne fait aussi nul doute que l'économie du livre soit touchée de plein fouet par le développement des médias numériques. Ceux-ci vont impérativement la contraindre à revoir de manière drastique ses modes de production, de distribution et de consommation. Il faudra pour le livre, sinon trouver de nouveaux usages, du moins favoriser un autre modèle économique (quand bien même celui-ci sera moins puissant et moins rentable). Toutefois, à l'heure actuelle, rien ne porte à croire que la fin de ce statut dominant implique la disparition du livre. La mort du livre n'est qu'un scénario possible parmi ceux de la transition et il est impossible de trancher cette question sans faire de futurologie. Si nous ne pouvons donc pas prédire quel scénario, le livre et l'économie du texte emprunteront, ces scénarii possèdent l'avantage de permettre de penser la transition et ses enjeux. Ils nous offrent des pistes de réflexions pour faire face à cet avenir incertain, qui tour à tour angoisse et stimule.

On pourrait trouver déplacés les parallèles que nous avons effectués entre les doudous et les chevaux pour réfléchir aux enjeux de la période de transition des paradigmes médiatiques du texte littéraire. Mais, le livre et la littérature, n'ont pas subi de telles modifications depuis 1470 et l'invention de l'imprimerie. Ils n'ont pas encore forgé les outils pour comprendre la crise qu'ils subissent, c'est pourquoi nous avons eu recours à des théories empruntées à la psychologie et aux sciences économiques et sociales, un peu par esprit de jeu, mais surtout parce qu'elles nous semblaient pertinentes pour comprendre les enjeux plus larges de la période de transition dans laquelle nous inscrivons notre littérature cyborg.

II. Le cyborg, un être transitionnel

Le cyborg n'est pas le super héros qui nous sauvera de la crise, il est le produit de cette crise, il est crise. C'est la figure du cyborg qui nous aura permis de métaphoriser cet état transitoire, cette tension duelle entre la culture de l'écran et la culture du livre, censées

s'opposer. Le cyborg permet donc de penser en acte l'hybridation médiatique du texte littéraire en même temps qu'il offre une perspective d'interprétation.

The cyborg body is that which is already inhabited and through which the interface to a contemporary world is already made. Visual representation of cyborgs are thus not only utopian or dystopian prophesies, but are rather reflections of a contemporary state of being. The image of the cyborg body functions as a site of condensation and displacement. It contains on its surface and its fundamental structure the multiple fears and desires of a culture caught in the process of transformation.²⁸

Les œuvres cyborgs imposent une réflexion sur la place que nous devons réserver au livre dans la cyberculture, en même temps qu'elles interrogent la manière dont l'hypermédia s'imisce dans la culture littéraire. Le cyborg est une figure de la transition, il exprime ce déchirement entre une tradition –dans notre thèse celle du livre, qui est devenue une nature, une seconde nature–, et une intrusion –celle de la technique, de l'hypermédia. Le cyborg, représente pour nous un cas particulier d'hybridation. Il incarne l'hybridation homme machine et, métaphoriquement, l'hybridation médiatique du texte littéraire.

Chaque créature artificielle, chaque monstre, chaque lutin ou démon que nous inventons a donc pour conséquence d'infléchir et d'enrichir notre évolution cognitive, de lui faire prendre des chemins jusque-là inconnus, de lui faire explorer des dynamiques nouvelles et étranges. Mais d'abord et avant tout, les monstres que nous créons changent, dès leur émergence dans notre imaginaire, toute la structure de nos représentations.²⁹

Parce que les structures de nos représentations face à la technologie ont changé, nous avons choisi la figure du cyborg pour explorer ces *chemins inconnus* et pour décrire ces *dynamiques nouvelles*. Cette métaphore est loin d'être neutre, elle véhicule un certain nombre de craintes (déshumanisation) et de fantasmes (transhumanisme) que nous avons mis en lumière dans le premier chapitre. Autant d'appréhensions que l'on retrouve actuellement dans le champ littéraire au sujet de l'hypermédiatisation. Au-delà des bouleversements causés par l'intrusion de la technologie, la crise qu'exprime le cyborg, en tant que figure hybride, semble aussi être celle de l'identité.

A. L'identité problématique de l'hybride

1. Le stuff de RoboCop et Darth Vader

Le cyborg tel qu'il est véhiculé dans les fictions cinématographiques hollywoodiennes, celles qui imprègnent sans doute le plus largement la culture contemporaine, appartiennent à un imaginaire de la fin. RoboCop et Darth Vader nous

²⁸ González, Jennifer. "Envisioning Cyborg Bodies : Notes From Current Research". *Op. cit.*, p. 267.

²⁹ Dyens, Ollivier. *Chair et métal. Op. cit.*, p. 132.

Conclusion

L'avons vu, sont déshumanisés par la technologisation de leur corps. Le problème majeur dans ces deux films est de manière flagrante celui de l'identité. RoboCop machine policière ne possède pas de prénom, il est désigné par le pronom « *it* », ce n'est qu'au bout d'un long processus pour retrouver sa mémoire et son visage humain qu'il récupère une identité. Quant à Darth Vader, mutilé par la rage et le désir de revanche, il survit grâce à la technologie mais il y perd toute humanité, il change de nom et bascule définitivement du côté obscur de la force. L'être hybride pose toujours la question de sa cohérence et de son anormalité, ainsi que le fait remarquer Thierry Hoquet dans *Cyborg philosophie : penser contre les dualismes* :

Cyborg apparaît comme un dispositif par lequel on produit des êtres nouveaux, dotés de capacités (tant morales que physiques) étendue par rapport au spectre des productions naturelles ordinaires. Cyborg se trouve donc en dehors des limites normales et se pose la question de son harmonie, de son équilibre ou de sa cohérence.³⁰

Le cyborg est intéressant parce qu'il forme un objet à la fois nouveau et traditionnel, puisque certaines de ses composantes sont familières, ce qui lui confère cette inquiétante étrangeté dont nous avons déjà discuté. Hoquet parle de *stuff* pour désigner l'être cyborg et afin de ne pas opposer nature et technique : « (...) le je-ne-sais-quoi qui compose ou constitue la trame ou la substance des êtres, par-delà la division esprit-corps ou machine-organisme. » Ce *stuff* pose résolument la question de l'équilibre et l'on peut se demander avec Hoquet, « Jusqu'où le *stuff* peut-il s'étendre sans que la personne se trouve menacée dans son intégrité ? »³¹ Ce sont des questions que posent les films de Paul Verhoeven et de George Lucas : jusqu'où la prothétisation peut-elle aller, sans faire perdre à l'homme son identité ? Jusqu'où la littérature peut-elle devenir cyborg ?

2. "I would rather be a cyborg than a goddess"

Cette question identitaire est aussi l'objet du *Cyborg Manifesto* de Donna Haraway :

Cyborg politics is the struggle for language and the struggle against perfect communication, against the one code that translates all meaning perfectly, the central dogma of phallogocentrism. That is why cyborg politics insist on noise and advocate pollution, rejoicing in the illegitimate fusions of animal and machine. These are the couplings which make Man and Woman so problematic, subverting the structure of desire, the force imagined to generate language and gender, and so *subverting the structure and modes of*

³⁰ Hoquet, Thierry. *Cyborg philosophie : penser contre les dualismes*. Op. cit., p. 39.

³¹ *Ibid.*, p. 39.

*reproduction of 'Western' identity, of nature and culture, of mirror and eye, slave and master, body and mind.*³²(n.s.)

Le cyborg d'Haraway, entre réalité sociale et fiction, interroge les identités. Il remet en question les catégories bien trop nettement dessinées afin de démontrer que leur pureté, leur unité et leur identité ne sont qu'un leurre idéologique. Les grandes dichotomies qui structurent notre société ne doivent pas être si opposées. Haraway révèle au contraire qu'il existe bien des équivalences entre ces catégories que l'on croyait distinctes et elle construit la figure du cyborg afin de transcender ces oppositions.

A cyborg body is not innocent; it was not born in a garden; it does not seek unitary identity and so generate antagonistic dualisms without end (or until the world ends); it takes irony for granted. One is too few, and two is only one possibility. Intense pleasure in skill, machine skill, ceases to be a sin, but an aspect of embodiment. The machine is not an it to be animated, worshipped, and dominated. The machine is us, our processes, an aspect of our embodiment. We can be responsible for machines; they do not dominate or threaten us. We are responsible for boundaries; we are they.³³

Haraway présente sa figure du cyborg comme un symbole positif. Ce sont les identités figées et sclérosées que le cyborg bouscule. Son hybridité subvertit les idéologies et pratiques dominantes afin de déstabiliser les grandes oppositions : *mind/body*, *culture/nature*, *male/female*, *civilized/primitive*, *reality/appearance*, *whole/part*, *agent/resource*, *maker/made*, *active/passive*, *right/wrong*, *truth/illusion*, *total/partial*, *God/man*. Haraway, féministe, refuse avec esprit et à l'aide de phrases choc toute catégorisation :

Cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves. This is a dream not of a common language, but of a powerful infidel heteroglossia. It is an imagination of a feminist speaking in tongues to strike fear into the circuits of the supersavers of the new right. It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories. Though both are bound in the spiral dance, I would rather be a cyborg than a goddess.³⁴

Pour Haraway le concept d'identité est contradictoire, partial et stratégique, il est nécessaire alors d'inventer une unité politique/poétique sans s'appuyer sur une logique dichotomique d'appropriation ou sur l'élaboration de taxonomie exclusive. C'est ce que permet le Cyborg. Ainsi, il ne procède pas tant d'une perte d'identité, qu'il ne dénonce le concept même d'identité et de catégorisation en général.

³² Haraway, Donna. "Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 80's." *Op. cit.*, p. 176.

³³ *Ibid.*, p. 180.

³⁴ *Ibid.*, p. 181.

B. Terminator ou Replicant ?

Le cyborg, tel que le définit Haraway, et l'hybridation dont il est le fruit, en tant que processus dynamique d'abolition des frontières, proposent une perspective séduisante au sein d'une culture qui affectionne *sample* et *remix*. Mais, en même temps, ses connotations négatives, son impureté, son côté hors-norme, contre-nature doivent être pris en compte. L'hybridation en tant que telle n'est pas toujours à ce point fructueuse et positive, elle peut aussi être facteur de monstruosité. Comme le remarque Peter Wade dans « Hybridity Theory and Kinship Thinking » :

We are faced with a dualism in hybridity theory between potentially positive hybridity, which is dynamic, progressive, diasporic, rhizomatic, subversive, anti-essentialist, routes-oriented and based on collage, montage and cut-and-remix; and a potentially negative hybridity, which is biological, genealogical, kinship-based, essentialist, roots-oriented and based on simple ideas of combining two wholes to make a third whole.³⁵

Le cyborg est donc anti-essentialiste mais aussi potentiellement tératogène. Les personnages cinématographiques du cyborg véhiculent cette ambivalence. Sur le spectre allant des figures foncièrement négatives aux figures positives de cyborg, nous pourrions retrouver à chaque extrémité : Terminator, le destructeur éternellement de retour et Roy ou Rachel dans *Blade Runner*³⁶, Replicants en quête d'identité et à la sensibilité exacerbée.

1. Le Terminator : la menace venue du futur

Dans le film de James Cameron³⁷, en 2029 les machines créées par les hommes ont fini par développer une intelligence propre et elles ont déclenché une guerre nucléaire. Leur objectif est d'exterminer la race humaine. *The Terminator*, un cyborg monomaniacque est envoyé dans le passé afin d'empêcher que naisse John Connor, le leader de la lutte contre les machines. Terminator et Kyle Reese arrivent alors en 1984, le premier pour tuer Sarah Connor de manière à ce qu'elle n'enfante pas son messie de fils, aux initiales évocateurs (J.C.), le second afin qu'elle puisse réaliser son destin de néo-madone. Kyle (« *inseminator* ») Reese et Terminator, selon leurs volontés opposées, vont constituer les deux figures antithétiques du film : le bon et le méchant, l'homme et la machine, Abel et

³⁵ Wade, Peter. "Hybridity Theory and Kinship Thinking." *Cultural Studies* 19.5, 2005, p. 603.

³⁶ Nous ferons référence à la version de 2007 de *Blade Runner*, sortie pour le ving-cinquième anniversaire du film. La première version de *Blade Runner* date de 1982, celle-ci correspondait à la volonté des producteurs (Bud Yorkin et Jerry Perenchio) plus que du réalisateur. Dans la version de 1982, la fin est plus optimiste, Deckard et Rachel s'en vont, entourés d'une forêt verdoyante. On ne retrouve pas la très énigmatique scène de la licorne. Mais surtout, cette première version bénéficie d'une voix-off sensée expliciter les pensées de Deckard et ne faisant le plus souvent que simplifier le propos du film.

³⁷ Nous nous basons sur le premier film de James Cameron, *Terminator* (1984). Le rôle du Terminator évolue dans les films suivants : *Terminator 2 : Judgment Day* (1991), *Terminator 3 : Rise of the Machines* (2003) et *Terminator Salvation* (2009).

Caïn. Toute la structure du film est basée sur une série de dichotomies. Dans *The Terminator*, deux mondes s'opposent : le présent et ses couleurs chaudes, son ciel ensoleillé et ses pelouses verdoyantes ; et le futur sombre, bleuté aux reflets métalliques.



Figure 82: Captures d'écran de Cameron, James. *The Terminator*. Metro Goldwyn Mayer, 1984.

Le Terminator est une menace venue du futur qui vient contaminer l'atmosphère californienne. Et de là, il n'y a qu'un pas pour dire que la menace est le futur-même. Le Terminator, ange de la mort, est l'ennemi de la lumière, où qu'il aille il apporte l'obscurité. Comme l'écrit Stephen Mulhall : « The terminator is death itself, embodied and made real: its mere presence spells death, it has no interest, emotion or purpose other than causing death, and it cannot itself be killed. »³⁸ Il ne semble évoluer que dans les endroits sombres, la très large majorité de l'action du film se passe la nuit. On remarquera que dès qu'il arrive au poste de police, il détruit les compteurs électriques et plonge le commissariat dans l'obscurité. Le présent est un lieu idyllique, quand le futur est menaçant. Le Terminator incarne les aspects effrayants et agressifs de la technologie. Le point de vue est pessimiste et peut être relié à la dystopie décrite par George Orwell dans *1984*, qui est l'année de sortie du film de Cameron et celle à laquelle se déroule l'intrigue principale. *1984* et *The Terminator* décrivent des milieux urbains et industriels où la technologie entre en conflit avec l'humanité. Dans le futur, véhiculé par les flashbacks de Kyle (qui sont des flashforwards par rapport à la temporalité de la narration), les humains sont réduits en esclavage, ils vivent sous la domination des machines et des cyborgs. Le Terminator, lui-même, est un personnage dual. Kyle essaie d'expliquer à Sarah la nature de ce qui les pourchasse :

Kyle: He is not a man he is a machine, Terminator. A Cyberdyne system Model 101.

Sarah : A machine ? Like a robot ?

Kyle: Not a robot. A cyborg. A cybernetic organism.

³⁸ Mulhall, Stephen. *On Film*. Londres ; New York : Routledge, 2002, p. 56.

Conclusion

Sarah : No he was bleeding.

Kyle: The terminator is an infiltration unit. Part-man, part-machine. Underneath it's a hyperalloy combat chassis macroprocessed controlled, fully armored, very tough, but outside it's living human tissue: flesh, skin, hair, blood, grown for the cyborg. They look human, sweat, bad breath, everything. Very hard to spot.³⁹

On retrouve l'ambiguïté du cyborg mi-humain mi-machine, ainsi que l'usage du pronom « it ». Son identité machinique ne restera pas longtemps cachée. À la fin du film, il ne reste de lui que son squelette mécanique : il révèle enfin sa vraie nature. Les parties constituant son humanité simulée, se détériorent au fur et à mesure de la progression de l'intrigue. À chaque conflit ou combat, un peu plus de sa réalité technique se dévoile (dans un mouvement inverse à celui de RoboCop). Le thème musical du Terminator exprime aussi l'ambiguïté, il peut sonner comme un battement de cœur ou comme le bruit lancinant d'un martellement métallique. Il peut d'ailleurs aussi faire penser à un tambour de guerre. L'aspect pervers de Terminator, comme de tout cyborg, est qu'il a en apparence tous les atours de l'humanité sans être humain. S'il arrive du futur nu comme Adam et avec un corps parfait, quand celui de Kyle, le vrai homme, est couvert de cicatrices, très rapidement il révèle ses mauvaises manières, son absence d'émotion, sa froideur meurtrière. Dans la logique manichéenne qui sous-tend les grosses productions hollywoodiennes, Terminator, le futur, la technologie et la mort se superposent, quand le présent, la Californie ensoleillée et la féconde Sarah Connor représentent la vie. Ce que Terminator véhicule c'est la crainte du futur, et, plus que de la technologie elle-même, de la perte de son contrôle. Dans le premier quart du film, les gros véhicules de travaux que Kyle regarde depuis sa voiture, se transforment en chars à roues avec chenille qui écrasent des cranes humains. Telle semble être l'évolution possible de nos grues et tractopelles. Dans le même ordre d'idée, à plusieurs reprises dans le film, des éléments décisifs et tragiques arrivent à cause de machines a priori inoffensives. Ainsi, la colocataire de Sarah, Ginger, n'entend pas le Terminator arriver chez elle et tuer son amant à cause de son Walkman. De même, c'est le message laissé par Sarah sur le répondeur de son appartement, qui permet au Terminator de la retrouver dans le club où elle se cache en attendant la police⁴⁰. Les machines du présent (du présent des années 80) peuvent elle aussi trahir, il s'agit donc de s'en méfier.

That is, technologies can always be seen as a threat, they will always be open to abuse, they can be invasive and destructive; but, Hollywood seems to claim, in the way of an industrial

³⁹ Pour voir l'extrait de film correspondant, se rendre sur la page –Terminator–

⁴⁰ Pour voir cette scène, se rendre sur la page –Walkman fatal–

template, the proper human control of technologies within the context of the values of patriotism, the family, independence, and heroism is desirable and above all possible.⁴¹

La technologie n'est une menace que si elle est mise entre de mauvaises mains. Dans les deux exemples donnés, on notera que ce sont des femmes qui se sont servies des machines, trop naïvement et avec une confiance sourde. Ce sont ces même jeunes femmes dont le message de répondeur s'amuse des sentiments des machines : « Hi there, Ah! Ah! Fooled you! You're talking to a machine, but don't be shy, it's ok, machines need love too, so talk to it and Ginger, that's me, or Sarah will get back to you ». Ironiquement, les machines du genre de Terminator ne sont pas en quête d'amour. Terminator représente un futur qui vient assombrir le présent par sa potentialité et Kyle est le messenger du drame à venir, afin que l'humanité puisse se préparer à la transition en cours. Le cyborg métaphorise la peur du futur et de la perte de contrôle des machines qui envahissent de plus en plus le quotidien. Dans les années 80, on voit ces deux jeunes femmes avec leur répondeur et leur walkman, quand aujourd'hui se sont nos smartphones toujours connectés à Internet qui marquent notre dépendance grandissante aux machines.

2. Le Replicant : "More human than human"⁴²

Le futur dépeint dans *Blade Runner* est tout aussi dystopique et anxiogène que celui de *The Terminator*. Toutefois, cette peur est moins celle des machines en elles-mêmes que celle de ce que l'homme est capable de faire grâce aux technologies qu'ils créent. Le Replicant de *Blade Runner* offre une figure de la transition bien plus nuancée. Ils sont des êtres artificiels créés pour accompagner les humains dans leur colonisation de la planète Mars, la faune et la flore de la Terre ayant été anéanties par des guerres radioactives. Les Replicants ressemblent tellement aux humains qu'ils finissent par développer des sentiments. Ils se rendent alors compte de leur situation d'esclave et certains d'entre eux s'enfuient de Mars pour retourner sur Terre. Ils sont alors chassés par les policiers et les *blade runners* afin d'être « mis à la retraite », euphémisme pour être tués. Le film de Ridley Scott se passe en 2019 dans un Los Angeles sombre et surpeuplé, illuminé par les seuls écrans publicitaires et les néons qui constellent la ville. L'inspecteur Deckard est chargé d'éliminer un groupe de Replicants, à la tête duquel se trouve Roy Batty. Au début du film, alors qu'il se trouve au siège de la société Tyrell qui produit les Replicants, Deckard fait la connaissance de la troublante Rachel, une Replicant extrêmement réussie,

⁴¹ Tinkcom, Matthew et Villarejo, Amy. *Keyframes : Popular Cinema and Cultural Studies*. Londres ; New York : Routledge, 2001, p. 339.

⁴² « More human than human » est le slogan de l'entreprise Tyrell qui fabrique les Replicants dans *Blade Runner*.

Conclusion

au point qu'elle ignore ne pas être humaine. À la fin du film, tous les Replicants seront morts, excepté Rachel qui s'enfuit avec Deckard qui aura fini par douter du bien fondé de sa mission d'extermination.

Dans *Blade Runner*, ce ne sont pas les machines qui jouent aux Terminators, mais les hommes. Le Replicant est alors un cyborg, qui donne des leçons d'humanité, il interroge l'ontologie humaine. Qu'est ce qu'être humain ? Est-ce être seulement organique ? Est-ce être sensible, capable de penser, d'aimer ? Le Replicant est une machine pensante, Pris, cartésienne, amoureuse de Roy, le dit elle-même : « I Think therefore I am », après que Roy ait déclaré : « We are not computer, we are physical »⁴³. Le Replicant appartient à ces figures transgressives de cyborg décrites par Ollivier Dyens, qui abolissent les dichotomies : « Le cyborg est l'emblème de la disparition du corps. Il est un simulacre qui transcende son original, un monstre qui déstabilise inexorablement tous les fondements humains »⁴⁴. Comment définit-on l'humanité et la machine à l'heure du cyborg ? Telle est une des questions principales que soulève le film de Ridley Scott, adapté de la nouvelle de Philip K. Dick, « Do androids dream of electric sheep ? » (1968). Donna Haraway dans son manifeste cyborg fait une allusion au Replicant : « The replicant Rachel in the Ridley Scott film *Blade Runner* stands as the image of a cyborg culture's fear, love, and confusion. »⁴⁵ Le Replicant exprime l'angoisse de la transition, la crainte de la perte de notre intégrité physique mais aussi identitaire et culturelle. Le cyborg remet en question la notion d'identité.

Dans *Blade Runner*, les humains se conduisent de manière inhumaine et les cyborgs font preuve de plus de compassion que quiconque. Le Replicant, en plus de proposer une vision de l'être artificiel à l'aune de la notion d'humanité, interroge aussi la possibilité pour l'homme d'être lui-même devenu un robot. La dualité du cyborg permet d'interroger deux facettes d'un même problème, l'humanisation des machines et la machinisation de l'humain. Dans le Los Angeles de Ridley Scott, les humains (Deckard, Tyrell, J.F. Sebastian) sont seuls dans des villes surpeuplées, parqués dans de hauts immeubles, contraints à migrer sur une autre planète car ils ont épuisé les ressources de la Terre, vivant dans l'obscurité, seulement éclairés par les injonctions de Coca-Cola : « enjoy ». Alors que les Replicants vivent en groupe, ont de l'affection les uns pour les autres et sont solidaires. Les Replicants sont l'image d'une population persécutée et l'Histoire humaine est jalonnée

⁴³ Pour voir cette scène, se rendre sur la page –Pris–

⁴⁴ Dyens, Ollivier. *Chair et métal. Op. cit.*, p. 135-136.

⁴⁵ Haraway, Donna. "Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 80's." *Op. cit.*, p. 178.

de ces épisodes génocidaires. Le style aryen de Roy, grand blond aux yeux bleus, apparaît alors comme un symbole ironique. Roy est surtout une figure de martyr. Dans les dernières minutes, alors qu'il sent qu'il est sur le point de mourir du fait de son obsolescence programmée, il se crée un stigmat en se transperçant la main d'une pointe. Tel Jésus Christ, Roy semble porter le poids du pêché des hommes, de leur orgueil prométhéen.

Les hommes, narcissiques, ont voulu créer des machines à leur image et, à trop vouloir imiter les dieux, ils ont été pris au piège de leur création et ont perdu le contrôle de ces images. À l'instar de Frankenstein, le créateur a été dépassé par sa créature. La thématique de la parenté est très présente dans *Blade Runner*⁴⁶. La quête de Roy pour retrouver Tyrell est tout à fait œdipienne. Dans la scène où ils se rencontrent, Roy l'appelle d'abord « maker », puis « father »⁴⁷, après quoi il lui donne un baiser mortel, lui brise le crâne de ses mains et lui crève les yeux. Roy, par ce parricide, aura non seulement vengé son espèce, mais surtout éradiqué le symbole de l'orgueil de l'humanité⁴⁸. Tyrell d'ailleurs vit dans une pyramide pharaonique, une autre image de démesure construite sur le dos des esclaves. Roy cependant n'est pas une machine assassine à la Terminator, sa quête n'est pas celle d'un ange de la mort, elle est celle de la survie puisque tout ce qu'il souhaite obtenir de Tyrell c'est la prolongation de la durée de sa vie et de celle des siens. La violence des Replicants n'est pas justifiée par le désir de conserver leur supériorité, comme celle des hommes, mais seulement de vivre. Dans la scène finale de la confrontation entre Deckard et Roy, le Replicant, sachant pertinemment qu'il est sur le point de mourir, prend la décision de sauver Deckard, dans un geste de compassion et de pardon des plus chrétiens.

Des Replicants à RoboCop en passant par Darth Vader et Terminator, les cyborgs au cinéma ne parlent pas de l'hybridité en elle-même, mais plutôt de la peur de notre hybridation, de notre relation avec les machines et des changements que cela engage. Le cyborg n'exprime pas son étant, il est un être de la transition et en cela, voué à une forme d'éphémérité. Par ailleurs, il ne parle que de nous, de ce que peut signifier être humain

⁴⁶ Au début du film, c'est quand son interlocuteur pose des questions sur sa relation avec sa mère, que Leon se lève et tire sur le blade runner.

⁴⁷ Dans la version de 1982 de *Blade Runner*, Roy ne dit pas father mais « fucker ».

⁴⁸ Pour voir la scène de la rencontre entre Roy et Tyrell, se rendre sur la page –Roy–

Conclusion

dans un monde machinique. Et il en est de même des œuvres cyborgs de notre corpus qui interrogent ce que peut être le texte littéraire à l'heure de la cyberculture.

Ce propos n'engage qu'un pan de la production littéraire contemporaine, mais un pan de plus en plus important, vu le nombre de titres proposés dans le corpus étendu (Cf. annexe). Si nous ne pouvons pas encore savoir si ce corpus de littérature cyborg est composé de Terminators ou de Replicants, le cyborg est le prisme à travers lequel nous avons choisi d'élaborer notre regard critique sur la littérature et ses nouveaux enjeux. Ce n'est pas tant le livre qui se redéfinit avec l'hybridation médiatique du texte que la littérature même. Jusque là cantonnée au livre, elle s'étend sur de nouveaux médias et pose elle aussi la question de sa définition. Le livre ne suffit pas à consacrer le littéraire et, si ce sont les aspects poétiques qui forgent ce statut, nous aurons vu que les hypermédias en regorgent. Les livres demeurent, mais la manière dont ils sont perçus se modifie. Par la mise en relation avec l'hypermédia, l'attention est portée sur le média et sa matérialité⁴⁹. La définition de la littérature n'est plus dépendante de son média séculaire. Il existe du littéraire hors-livre. C'est vers cette affirmation que tendent les œuvres cyborgs. Elles ne témoignent donc pas tant de la mort du livre que de l'expansion de la définition de la littérature à d'autres supports médiatiques.

Bien sûr, il existe depuis longtemps des pratiques littéraires hors du livre : transmission orale, lectures publiques, performances, mais comme le font remarquer Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, dans l'introduction du dossier « La littérature exposée » dans la revue *Littérature*, ceux-ci « (...) ont eu, si on s'en tient du moins à l'histoire et à l'institution littéraire, un statut marginal. Sans compter que ces formes-là, parce qu'elles laissaient par définition peu de traces, pouvaient plus difficilement prétendre à la postérité. »⁵⁰ Dans ce numéro consacré à « la littérature exposée », l'intérêt se porte sur les travaux poétiques sonores et visuels, les performances de lecture en public, toutes ces pratiques littéraires qui n'ont le livre, ni comme support, ni comme objectif et qui contribuent, avec notre littérature cyborg, à déplacer l'attention littéraire hors du livre. Un des articles de ce dossier est par ailleurs consacré à la littérature numérique⁵¹. La littérature s'expose, dans les musées, les galeries, les salles de spectacle, autant de lieux qui ne lui sont pas habituellement réservés et qui, avec l'hypermédia, semblent déjouer « le mode de

⁴⁹ Engagé cependant depuis Sterne, Mallarmé etc...

⁵⁰ Rosenthal, Olivia et Ruffel, Lionel. « Introduction. » *Littérature* 160.4, 2010, p. 4.

⁵¹ Il s'agit de l'article de Bennett, Guy. « Ce livre qui n'en est pas un : Le texte littéraire électronique. » *Littérature* 160.4, 2010.

reconnaissance de la littérature par l'imprimé et par le livre. »⁵² Il s'agit pour les deux auteurs de penser ensemble les aspects poétiques et sociaux de cette littérature exposée :

Nous pensons au contraire que la fragilité du statut de l'artiste dans la cité est liée à ces nouveaux modes d'intervention. Nous pensons aussi que la mise en question des supports imprimés au profit d'autres supports n'est pas étrangère à la normativité inhérente au monde de l'édition et à la réduction flagrante de la variété formelle qu'elle propose à la publication. Ces paramètres ont de fait considérablement modifié la relation que les écrivains entretiennent avec le livre et la publication. Enfin, si on voit se multiplier les propositions de performances, de lectures publiques, d'enregistrements sonores, d'inscriptions écrites directement sur le territoire (affichages, pochoirs etc.), c'est non seulement parce que le livre comme objet de transmission privilégié fait l'objet d'une critique, c'est aussi parce que les écrivains ont investi un terrain qui restait jusqu'alors dévolu aux pratiques visuelles, aux arts plastiques ou aux arts de la scène. Nous aimerions donc rendre compte de ce déplacement de la littérature hors du livre, en repérant certains des modes fugaces, éphémères, fragiles et incertains par lesquels la littérature contemporaine se pratique et s'expose.

Le champ de la reconnaissance littéraire se fait, selon Rosenthal et Ruffel, de plus en plus étroit, et le plus souvent ne sont considérés sous l'étiquette littérature que les romans fictionnels, romans documentaires ou récits. Ils constatent que « Dans le monde anglo-saxon, cette tripartition se réduit même à une division entre fiction et non-fiction, comme modalités dominantes du littéraire, laissant dans des marges de plus en plus réduites ce qui pourrait apparaître comme un autre choix d'expression. »⁵³ C'est dans ces marges que s'inscrit aussi la littérature cyborg. Nous ne nous sommes intéressée qu'à un pan de cette littérature hors le livre, celle qui concerne l'hypermédia, mais qui pose des questions similaires quant au statut de l'artiste, au problème de la reconnaissance littéraire mais aussi du *merchandising*. La littérature cyborg s'inscrit ainsi dans la réflexion amorcée par Rosenthal et Ruffel sur la littérature hors-livre, cette littérature qui « se met en crise et en question par hybridation »⁵⁴ et qui contredit l'adage mallarméen selon lequel : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. »⁵⁵

⁵² Rosenthal, Olivia et Ruffel, Lionel. « Introduction ». *Op. cit.*, p. 4.

⁵³ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵ Mallarmé, Stéphane. « Le Livre, instrument spirituel ». *Œuvres complètes. II*. Ed. Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 2003, p. 224.

Bibliographie

Essais

- Aarseth, Espen J. *Cybertext : Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore (Md.) ; Londres : J. Hopkins, 1997.
- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Ed. Payot & Rivages, 2007.
- Amerika, Mark. *Remixthebook*. Londres et Minneapolis : University of Minnesota Press, 2011.
- Archibald, Samuel. *Le texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*. Montréal : Le Quartanier, 2009.
- Autié, Dominique. *De la page à l'écran : réflexions et stratégies devant l'évolution de l'écrit sur les nouveaux supports de l'information*. Montréal : Ed. Elaeis, 2000.
- Ayache, Gérard. *Homo sapiens 2.0 : introduction à une histoire naturelle de l'hyperinformation*. Paris : M. Milo, 2008.
- Bacon-Smith, Camille. *Enterprising Women : Television Fandom and the Creation of Popular Myth*. Philadelphie : University of Pennsylvania Press, 1992.
- Baetens, Jan. *La novellisation : du film au roman : lectures et analyses d'un genre hybride*. Paris : les Impressions nouvelles, 2008.
- Baetens, Jan et Lits, Marc. *La novellisation : du film au roman*. Leuven : Leuven University Press, 2004.
- Bakhtine, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris : Gallimard : nrf, 1978.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Paris : Ed. du Seuil, 1970.
- _____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Ed. du Seuil, 1975.
- _____. *Le bruissement de la langue*. Paris : Ed. du Seuil, 1984.
- _____. *Le plaisir du texte*. Paris : Ed. du Seuil, 2000.
- _____. *Œuvres complètes. Tome III, 1968-1971*. Paris : Ed. du Seuil, 2002.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.
- _____. *Cool memories. II, 1987-1990*. Paris : Ed. Galilée, 1990.
- Beau, Frank, Dubois, Philippe et Leblanc, Gérard ed. *Cinéma et dernières technologies*. Paris : INA : De Boeck & Larcier, 1998.
- Bell, David et Kennedy, Barbara M. ed. *The Cybercultures Reader*. Londres ; New York : Routledge, 2000.
- Benjamin, Walter et Luste Boulbina, Seloua. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique : version de 1939*. Ed. Lambert Dousson. Trad. Maurice de Gandillac & Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, 2007.

- Bensaude-Vincent, Bernadette et Raphaël Larrère, Gérard et Groupe Sciences en questions. *Se libérer de la matière ? : fantasmes autour des nouvelles technologies : une conférence-débat organisée par le groupe Sciences en questions, Paris, INRA, 27 mai 2004*. Paris : INRA, Institut national de la recherche agronomique, 2004.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris : Gallimard, 1986.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford : Oxford University Press, 1973.
- Bolter, Jay David. *Writing Space : The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale (N.J.) : L. Erlbaum Associates, 1991.
- ___ et Grusin, Richard. *Remediation : Understanding New Media*. Cambridge (Mass.) ; Londres : MIT Press, 2000.
- ___ et Gromala, Diane. *Windows and Mirrors : Interaction Design, Digital Art, and the Myth of Transparency*. Cambridge (Mass.) ; Londres : MIT Press, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Ed. de Minuit, 1979.
- Breton **Erreur ! Signet non défini.**, Philippe. *À l'image de l'Homme : du Golem aux créatures virtuelles*. Paris : Ed. du Seuil, 1995.
- _____. *L'utopie de la communication : le mythe du village planétaire*. Paris : la Découverte, 1997.
- Bureau, Annick et Magnan, Nathalie, ed. *Connexions : art, réseaux, média*. Trad. Marie-Hélène Dumas, Charlotte Gould et Marc-Ernest Fourneau. Paris : Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 2002.
- Caillaud, Bernard. *La création numérique visuelle : aspects du computer art depuis ses origines*. Paris : Europa, 2001.
- Cavallo, Guglielmo et Chartier, Roger, eds. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Trad. Jean-Pierre Bardos et Marie-Claude Auger. Paris : Ed. du Seuil, 2001.
- Chartier, Roger. *Les usages de l'imprimé, XVe-XIXe siècle*. Paris : Fayard, 1986.
- ___ et Lebrun, Jean. *Le livre en révolutions : entretiens avec Jean Lebrun*. Paris : Textuel, 1997.
- Chassay, Jean-François. *Dérives de la fin : sciences, corps & villes*. Montréal : Le Quartanier, 2008.
- Chemla, Laurent. *Confessions d'un voleur : Internet, la liberté confisquée*. Paris : Denoël, 2002.
- Clerc, Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire, Monique. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris : Klincksieck, 2004.
- Compagnon, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris : Ed. du Seuil, 1990.

- Couchot, Edmond. *La technologie dans l'art : de la photographie à la réalité virtuelle*. Nîmes : J. Chambon, 1998.
- Couchot, Edmond et Hillaire, Norbert . *L'art numérique*. Paris : Flammarion, 2003.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire : contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris : Ed. du Seuil, 1977.
- Danto, Arthur Coleman. *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Trad. Claude Hary-Schaeffer. Paris : Ed. du Seuil, 2000.
- Debray, Régis. *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*. Paris : Gallimard, 1992.
- _____. *Introduction à la médiologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 2000.
- Delany, Paul et Landow, George P., eds. *Hypermedia and Literary Studies*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1991.
- Deleuze, Gilles et Guattari, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : mille plateaux*. Paris : Ed. de Minuit, 1980.
- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris : Ed. de Minuit, 1967.
- Dery, Mark. *Escape Velocity : Cyberculture at the End of the Century*. Londres : Hodder & Stoughton, 1996.
- Descartes, René et Bridoux, André. *Œuvres et lettres*. Paris : Gallimard, 1996.
- Downes, Daniel. *Interactive Realism : The Poetics of Cyberspace*. McGill-Queen's Press - MQUP, 2005.
- Dürrenmatt, Jacques et Pfersmann, Andréas. *L'espace de la note*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Duguet, Anne-Marie. *Déjouer l'image : créations électroniques et numériques*. Nîmes : Ed.J. Chambon ; Paris : Centre national des Arts plastiques, 2002.
- Dyens, Ollivier. *Chair et métal : essai*. Montréal : Vlb Ed. 2000.
- Eco, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Trad. Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev. Paris : Ed. du Seuil, 1965.
- _____. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Trad. Myriem Bouzaher. Paris : B. Grasset, 1985.
- Febvre, Lucien, Martin, Henri-Jean et Barbier, Frédéric. *L'apparition du livre*. Paris : le Grand livre du mois, 1999.
- Ferrand, Nathalie. *Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- Flichy, Patrice. *L'imaginaire d'Internet*. Paris : Ed. la Découverte, 2001.
- Foucault, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.
- _____. *Histoire de la sexualité 1 : la volonté de savoir*. Paris : Gallimard, 1976.

- _____. *Dits et écrits, 1954-1988. III, 1976-1979*. Ed. Daniel Defert et François Ewald. Paris : Gallimard, 1994.
- Fourmentraux, Jean-Paul. *Art et internet : les nouvelles figures de la création*. Paris : CNRS Ed., 2005.
- Genette, Gérard. *Figures 3*. Paris : Ed. du Seuil, 1972.
- _____. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Ed. du Seuil, 1982.
- _____. *Seuils*. Paris : Ed. du Seuil, 1987.
- _____. *Fiction et diction*. Paris : Ed. du Seuil, 1991.
- Gervais, Bertrand. *À l'écoute de la lecture*. Montréal : VLB, 1993.
- _____. *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire T.1*. Montréal: Le Quartanier, 2007.
- _____. *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes*. Montréal : Le Quartanier, 2009.
- Giddens, Anthony. *Les conséquences de la modernité*. Trad. Olivier Meyer. Paris : L'Harmattan, 1994.
- Gomarasca, Alessandro. *Poupées, robots – La culture pop japonaise*. Paris : Ed. Autrement, 2002.
- Goody, Jack. *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Paris : Ed. de minuit, 1986.
- Grassian, Daniel. *Hybrid Fictions : American Literature and Generation X*. Jefferson, N.C.: McFarland & Co., 2003.
- Greene, Rachel. *L'art Internet*. Trad. Hélène Odou. Paris : Thames & Hudson, 2005.
- Grenville, Bruce. *The Uncanny : Experiments in Cyborg Culture*. Arsenal Pulp Press. Vancouver, 2002.
- Hayles, N. Katherine. *How we Became Posthuman : Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago ; Londres : the University of Chicago Press, 1999.
- _____. *Writing Machines*. Cambridge (Mass.) ; Londres : MIT Press, 2002.
- _____. *Electronic Literature : New Horizons for the Literary*. Notre Dame (Ind.) : University of Notre Dame, 2008.
- Hoquet, Thierry. *Cyborg philosophie : penser contre les dualismes*. Paris : Ed. du Seuil, 2011.
- Hottois, Gilbert. *Le signe et la technique : la philosophie à l'épreuve de la technique*. Paris: Aubier, 1984.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ont : Wilfrid Laurier university press, 1980.
- _____. *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*. New York and ; Londres : Routledge, 1990.

- Jacquard, Albert. *Les hommes et leurs gènes*. Paris : Ed. Le Pommier, 2008.
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers : Television Fans & Participatory Culture*. New York ; Londres : Routledge, 1992.
- _____. *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*. New York ; Londres : New York University Press, 2006.
- Johannot, Yvonne. *Tourner la page : livre, rites et symboles*. Grenoble : J. Millon, 1994.
- Joyce, Michael. *Of Two Minds : Hypertext, Pedagogy and Poetics*. Ann Arbor (Mich.) : University of Michigan Press, 1995.
- Kroker, Arthur et Weinstein, Michael. *Data Trash –The Theory of the Virtual Class*. Montréal : New World Perspectives, 1994.
- Landow, George P., ed. *Hyper/Text/Theory*. Baltimore ; Londres : The John Hopkins Univ. press, 1994.
- _____. *Hypertext 2.0 : the Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore (Maryl.) ; Londres : Johns Hopkins University Press, 1997.
- Laufer, Roger et Scavetta, Domenico. *Texte, hypertexte, hypermédia*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Éliane. *L'autobiographie*. Paris : A. Colin, 2004.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Ed. du Seuil, 1975.
- Lévy, Pierre. *L'intelligence collective : pour une anthropologie du cyberspace*. Paris : Ed. la Découverte, 1994.
- _____. *Cyberculture : rapport au conseil de l'Europe dans le cadre du projet "Nouvelles technologies, coopération culturelle et communication."* Paris : O. Jacob ; Strasbourg : Ed. du Conseil de l'Europe, 1997.
- _____. *Qu'est-ce que le virtuel ?* Paris : la Découverte, 1998.
- Lewis, Lisa A., ed. *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*. Londres ; New York : Routledge, 1992.
- Louvel, Liliane. *Texte/Image : images à lire, texte à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Ed. de Minuit, 1979.
- _____. *Le Postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985*. Paris : Galilée, 1986.
- _____ et Cazenave, Annie, eds. *L'art des confins : mélanges offerts à Maurice de Gandillac*. Paris : Presses Universitaires de France, 1985.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes. II*. Ed. Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 2003.
- Manovitch, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 2001.

- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy : The Making of Typographic Man*. Toronto : University of Toronto press, 1962.
- _____. *Understanding Media : The Extension of Man*. Londres : Routledge, 1964.
- _____. *The Medium is the Message : An Inventory of Effects*. Middlesex : Penguin Books Ltd, 1967.
- Melot, Michel ; Debray, Régis et Taffin, Nicolas. *Livre*. Paris : L'Oeil neuf, 2006.
- La Mettrie, Julien Offray de. *L'homme-machine*. Bagneux : Numilog, 2001.
- Michaud, Yves. *L'art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique*. Paris : Stock, 2003.
- Montalbetti, Christine, ed. *La fiction*. Paris : Flammarion, 2001.
- Morin, Edgar. *Le Paradigme perdu, la nature humaine*. Paris : Seuil, 1973.
- _____. *La méthode – 1. La nature de la nature*. Paris : Seuil, 1977.
- _____. *Introduction à la pensée complexe*. Paris : ESF éditeur, 1990.
- _____. *La Méthode*. Paris : Seuil, 2008.
- Morse, Margaret. *Virtualities : Television, Media Art, and Cyberculture*. Indianapolis : Indiana University Press, 1998.
- Mulhall, Stephen. *On Film*. Londres ; New York : Routledge, 2002.
- Murray, Janet. *Hamlet on the Holodeck : The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1997.
- Negroponte, Nicholas. *Being Digital*. New York : Vintage Books, 1996.
- Nelson, Ted. *Literary Machines : The Report on, and of, Project Xanadu Concerning Word Processing, Electronic Publishing, Hypertext, Thinkertoys*. Ann Arbor, MI : XOC, 1981.
- Nyssen, Hubert. *Du texte au livre, les avatars du sens*. Paris : Nathan, 1993.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy : The Technologizing of the Word*. Londres ; New York : Methuen, 1986.
- Paul, Christiane. *L'art numérique*. Trad. Dominique Lablanche. Londres ; Paris : Thames & Hudson, 2004.
- Piault, Fabrice. *Le livre : la fin d'un règne*. Paris : Stock, 1995.
- Picard, Michel. *La lecture comme jeu : essai sur la littérature*. Paris : Ed. de Minuit, 1986.
- Platon. *Platon : œuvres complètes. Tome III*. Paris : Garnier frères, 1958.
- Rabau, Sophie. *Intertextualité*. Paris : Flammarion, 2002.
- Ricoeur, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Paris : Ed. du Seuil, 1997.
- Rush, Michael. *Les nouveaux médias dans l'art*. Trad. Christian-Martin Diebold. Paris : Thames & Hudson, 2005.

- Rushkoff, Douglas. *Cyberia : Life in the Trenches of Hyperspace*. Manchester : Clinamen Press, 2002.
- Ryan, Marie-Laure. *Cyberspace Textuality : Computer Technology and Literary Theory*. Indiana University Press, 1999.
- _____. *Narrative as Virtual Reality : Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore (Md.) ; Londres : J. Hopkins University Press, 2001.
- _____. ed. *Narrative Across Media : The Languages of Storytelling*. Lincoln ; Londres : University of Nebraska Press, 2004.
- Rykner, Arnaud. *Discours, image, dispositif* : Ed. Philippe Ortel et Centre de recherche La Scène. Paris : L'Harmattan, 2008.
- Saemmer, Alexandra. *Matières textuelles sur support numérique*. Ed. Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.
- Salaün, Jean-Michel et Vandendorpe, Christian. *Les défis de la publication sur le Web : hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*. Villeurbanne : Presses de l'Enssib, 2004.
- Samoyault, Tiphaine. *L'intertextualité : mémoire de la littérature*. Paris : Nathan, 2001.
- Sauter, Catherine. *Le langage visuel : essai*. Montréal : XYZ Ed., 2000.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction ?* Paris : Ed. du Seuil, 1999.
- Serceau, Michel. *L'adaptation cinématographique des textes littéraires : théories et lectures*. Liège : Ed. du CÉFAL, 1999.
- Shengui, Lu. *Transformation et réception du texte par le film : pour une nouvelle problématique de l'adaptation*. Berne : Peter Lang, 1999.
- Soccavo, Lorenzo et Soriano, Paul. *Gutenberg 2.0 : le futur du livre : six siècles après Gutenberg une nouvelle révolution va changer votre façon de lire...* Paris : M21 éditions, 2008.
- Stallman, Richard M.; Williams, Sam et Masutti, Christophe. *Richard Stallman et la révolution du logiciel libre : une biographie autorisée - Une initiative Framasoft*. Eyrolles, 2011.
- Stocker, Gerfried, Ars-Electronica-Center (Linz). *Hybrid - Living in Paradox : [Ars Electronica 2005, Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft]*. Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz, 2005.
- Tinkcom, Matthew et Villarejo, Amy, eds. *Keyframes : Popular Cinema and Cultural Studies*. Londres ; New York : Routledge, 2001.
- Tribe, Mark et Reena, Jana. *Art des nouveaux médias*. Trad. Boris Kremer. Köln ; Paris ; Madrid : Taschen, 2009.
- Vandendorpe, Christian. *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*. Paris : Ed. la Découverte, 1999.

- _____ et Bachand, Denis. *Hypertextes : espaces virtuels de lecture et d'écriture*. Québec : Ed. Nota Bene, 2002.
- Venturi, Robert et Scully, Vincent Joseph. *De l'ambiguïté en architecture*. Trad. Maurin Schlumberger et Jean-Louis Vénard. Paris : Dunod, 1976.
- Vuillemin, Alain et Lenoble, Michel ed. *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*. Arras : Artois presses université, 1995.
- Waugh, Patricia. *Metafiction : The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Londres ; New-York : Routledge, 1984.
- Wiener, Norbert. *Cybernetics : Or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Paris : Hermann ; Cambridge (Mass.) : Technology Press ; New-York : J. Wiley, 1948.
- Wolton, Dominique. *Internet et après ? : une théorie critique des nouveaux médias*. Paris : Flammarion, 1999.
- Zapp, Andrea. *Networked Narrative Environments as Imaginary Spaces of Being*. Manchester : Manchester Metropolitan University, MIRIAD ; Liverpool : FACT, 2004.
- Zielinski, Siegfried. *Deep Time of the Media : Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2005.

Chapitres de livres

- Aarseth, Espen J. "Nonlinearity and Literary Theory." *Hyper/Text/Theory*. Ed. George P. Landow. Baltimore ; Londres : The John Hopkins University Press, 1994.
- Archibald, Samuel. « Sur la piste d'une lecture courante. » *Hypertextes : espaces virtuels de lecture et d'écriture*. Ed. Christian Vandendorpe et Denis Bachand. Québec : Ed. Nota Bene, 2002.
- Baetens, Jan. et Lits, Marc. « La novellisation : au-delà des lieux communs. » *La novellisation : du film au roman = Novelization : from film to novel*. Ed. Baetens, Jan. Leuven : Leuven University Press, 2004.
- _____. « Mettons que j'ai tout dit... » *Romans à contraintes*. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2005. En ligne : <http://pagesperso-orange.fr/renaud.camus/articles/baetens8.html> consulté le 13/01/2010, consulté le 13 novembre 2012.
- Balzac de, Honoré. « Lettres Sur la littérature, le Théâtre et les Arts ». *Œuvres Complètes*. Club de l'honnête homme. Vol. 24. Paris, 1956.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Friday Book : Essays and Other Nonfiction*. New York : Putnam Publ, 1984.

- Barthes, Roland. « Écrire la lecture. » *Œuvres complètes. Tome III, 1968-1971*. Ed. Éric Marty. Paris : Ed. du Seuil, 2002.
- Beau, Frank. « Le désordre numérique. » *Cinéma et dernières technologies*. Ed. Philippe Dubois, Gérard Leblanc et Frank Beau. Paris : INA : De Boeck & Larcier, 1998.
- _____, Dubois, Philippe et Leblanc, Gérard. « Introduction : l'homme a marché sur la lune. » *Cinéma et dernières technologies*. Ed. Frank Beau, Philippe Dubois et Gérard Leblanc. Paris : INA : De Boeck & Larcier, 1998.
- Bell, David et al. "Cyberspace." *Cyberculture : the Key Concepts*. New York ; Londres : Routledge, 2004.
- Candel, Étienne. « Penser la forme de blogs entre générique et génétique. » *Les blogs : écritures d'un nouveau genre ?* Ed. Christèle Couleau-Maixent, Pascale Hellegouarc'h et Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires. Paris : L'Harmattan, 2010.
- Chaplain, Brigitte. « Reconfiguration de la critique littéraire dans les blogs d'écrivains. » *Les blogs : écritures d'un nouveau genre ?* Ed. Christèle Couleau-Maixent, Pascale Hellegouarc'h et Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires. Paris : L'Harmattan, 2010.
- Chartier, Roger. « Lecteurs et lectures à l'âge de la textualité électronique. » *Text-e : le texte à l'heure de l'Internet* : Ed. Gloria Origgi et Noga Arikha. Paris : Bibliothèque Publique d'Information / Centre Pompidou, 2003.
- Clément, Jean. « Hypertexte et fiction : une affaire de liens. » *Les défis de la publication sur le Web : hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*. Ed. Jean-Michel Salaün et Christian Vandendorpe. Villeurbanne : Presses de l'Enssib, 2004. En ligne <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Lien.pdf>. Consulté le 24 novembre 2011.
- Clynes, Manfred E. et Kline, Nathan S. "Cyborgs and Space." *The Cyborg Handbook*. Routledge. Ed. Chris Hables Gray. New York, 1995.
- Debray, Régis. « Où en est-on 'vingt ans après?' » *Régis Debray et la médiologie*. Ed. Stéphane Spoiden. Amsterdam ; New York, NY : Rodopi, 2007.
- Delany, Paul et Landow, George P. "Hypertext, Hypermedia and Literary Studies : The State of the Art." *Hypermedia and Literary Studies*. Ed. Paul Delany et George P. Landow. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1991.
- Derrida, Jacques. « Le papier ou moi, vous savez... (Nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres) ». *Les cahiers de médiologie*. Vol. 4. Paris : Gallimard, 1997.
- _____. « Ceci n'est pas une note infrapaginale orale. » *L'espace de la note. La licorne*, n°67. Ed. Jacques Dürrenmatt et Andras Pfersmann, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.

- Déruelle, Aude. « Refus balzacien de la note ». *L'espace de la note. La licorne*, n°67. Ed. Jacques Dürrenmatt et Andras Pfersmann, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Donguy, Jacques. « Poésie et ordinateur. » *Littérature et informatique : la littérature générée par ordinateur*. Ed. Alain Vuillemin et Michel Lenoble. Arras : Artois presses université, 1995.
- Dubois, Philippe. « La ligne générale (des machines à images). » *Cinéma et dernières technologies*. Ed. Frank Beau, Philippe Dubois, et Gérard Leblanc. Paris : INA : De Boeck & Larcier, 1998.
- Dürrenmatt, Jacques. « La note comme lieu d'autoréférence. » *L'espace de la note. La licorne*, n°67. Ed. Jacques Dürrenmatt et Andras Pfersmann, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Duguid, Paul. "Material Matters : The Past and Futurology of the Book." *The Future of the Book*. Ed. Geoffrey Nunberg. Berkeley (Calif.) ; Los Angeles (Calif.) : University of California press, 1996.
- Dyens, Ollivier. « Le Web et l'émergence d'une nouvelle structure de connaissance. » *Les défis de la publication sur le Web : hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*. Ed. Jean-Michel Salaün et Christian Vandendorpe. Villeurbanne : Presses de l'Essib, 2004.
- Escobar, Arturo. "Welcome to Cyberia : Notes on the anthropology of cyberculture." *The Cybercultures Reader*. Ed. David Bell et Barbara M. Kennedy. Londres ; New York : Routledge, 2000.
- Fiske, John. "The Cultural Economy of Fandom." *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*. Ed. Lisa A. Lewis. Londres ; New York : Routledge, 1992.
- Foucault, Michel et Jacques Lagrange. « Le jeu de Michel Foucault : entretien avec des membres de la revue *Ornicar* (1977). » *Dits et écrits, 1954-1988. 2, 1970-1975*. Ed. Daniel Defert et François Ewald. Paris : Gallimard, 1994.
- Freud, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche). » *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. Edouard Marty et Marie Bonaparte. Paris : Gallimard, 1971.
- Garcin, Étienne. « L'industrie du ciné roman ». *De l'écrit à l'écran : Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*. Ed. Jacques Migozzi. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000.
- Gefen, Alexandre. « Ce que les réseaux font à la littérature. Réseaux sociaux, microblogging et création. » *Les blogs : écritures d'un nouveau genre ?* Ed. Christèle Couleau-Maixent, Pascale Hellegouarc'h, et Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires. Paris : L'Harmattan, 2010.
- Gervais, Bertrand. « Naviguer entre le texte et l'écran. Penser la lecture à l'ère de l'hypertextualité. » *Les défis de la publication sur le Web : hyperlectures, cybertextes*

- et méta-éditions*. Ed. Jean-Michel Salaün et Christian Vandendorpe. Villeurbanne : Presses de l'Enssib, 2004.
- _____. « Des hypertextes de papier. *Le Décodeur* de Guy Tournaye. » *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*. Ed. Barbara Jane Havercroft, Pascal Michelucci, et Pascal Riendeau. Québec : Éditions Nota bene, 2010.
- Giffard, Alain. « Petite introduction à l'hypertexte. » *Banques de données et hypertextes pour l'étude du roman*. Ed. Nathalie Ferrand. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.
- González, Jennifer. "Envisioning Cyborg Bodies : Notes from Current Research." *The Cyborg Handbook*. Routledge. Ed. Chris Hables Gray. New York, 1995.
- Grossberg, Lawrence. "Is there a Fan in the House? The Affective Sensibility of Fandom." *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*. Ed. Lisa A. Lewis. Londres ; New York : Routledge, 1992.
- Hables Gray, Chris et Mentor, Steven et Figueroa-Sarriera, Heidi J. "Cyborgology : Constructing the Knowledge of Cybernetic Organisms". *The Cyborg Handbook*. Ed. Chris Hables Gray. New York : Routledge, 1995.
- _____. "Envisioning Cyborg Bodies : Notes from Current Research." *The Cyborg Handbook*. Routledge. Ed. Chris Hables Gray. New York, 1995.
- Haraway, Donna. "Manifesto for Cyborgs : Science, Technology, and Socialist Feminism in the 80's." *Simians, Cyborgs, and Women : The Reinvention of Nature*. New York : Routledge, 1991.
- Harrus-Révidi, Gisèle. « Préface : violence et douceur. » *Les objets transitionnels*. Paris : Payot & Rivages, 2010.
- Hayles, Katherine N. "Introduction : Complex Dynamics in Literature and Science." *Chaos and Order : Complex Dynamics in Literature and Science*. Ed. Katherine N. Hayles. Chicago ; Londres : The Univ. of Chicago Press, 1991.
- Houppemans, Sjef. « "P.A." ou le LIVRE selon Camus. » *French prose in 2000*. Ed. Michael Bishop et Christopher Elson. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2002.
- Jenkins, Henry. "'Strangers No More, We Sing' : Filking and the Social Construction of the Science Fiction Fan Community." *The Adoring Audience : Fan Culture and Popular Media*. Ed. Lisa A. Lewis. Londres ; New York : Routledge, 1992.
- Krebs, Constance. « Archaisme et nouveauté ». *E-Formes 4*. Ed. Monique Maza et Alexandra Saemmer. Saint Étienne : Presses Universitaires de Saint Étienne, 2008.
- Landow, George P. "What's a critic to do? Critical theory in the age of Hypertext." *Hyper/Text/Theory*. Ed. George P. Landow. Baltimore ; Londres : The John Hopkins Univ. Press, 1994.

- Lascaux, Sandrine. « Objets poétiques mobiles : Éric Sadin, Tokyo, TOKYO_REENGINEERING. » *E-formes : écritures visuelles sur supports numériques*. Ed. Alexandra Saemmer et Monique Maza. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.
- Manovitch, Lev. "New Media from Borges to HTML." *The New Media Reader*. MIT Press. Ed. Noah Wardrip-Fruin et Nick Montfort. Cambridge (Mass.), 2003.
- Milhe Poutingon, Gérard. « Les notes marginales dans le Champfleury de Geoffroy Tory : des auxiliaires de lisibilité. » *L'espace de la note*. Ed. Jacques Dürrenmatt et Andréas Pfersmann. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Montandon, Alain. « L'iconotexte. » *Signe, texte, image*. Meyzieu : Césura Lyon éd, 1990.
- _____. « Introduction ». *Iconotextes*. Ed. Alain Montandon. Paris : Ophrys, 1990.
- Montola, Markus. "Games and Pervasive Games." *Pervasive Games : Theory and Design*. Ed. Markus Montola, Jaakko Stenros et Annika Waern. Burlington (Mass.) : Elsevier : M. Kaufmann, 2009.
- Moulthrop, Stuart. "Hypertext, Hypermedia and Literary Studies : The State of the Art." *Hypermedia and Literary Studies*. Ed. Paul Delany et George P. Landow. Cambridge (Mass.) : MIT Press, 1991.
- _____. "Reading from the Map : Metonymy and Metaphor in the Fiction of 'Forking Paths'." *Hypermedia and Literary Studies*. Ed. Paul Delany et George P. Landow. Cambridge, MA, USA : MIT Press, 1991.
- _____. "Rhizome and Resistance : Hypertext and the Dream of New Culture." *Hyper/Text/Theory*. Ed. George P. Landow. Baltimore ; Londres : The John Hopkins Univ. press, 1994.
- Nerlich, Michael. « Qu'est-ce qu'un iconotexte ? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La Femme se découvre d'Evelyne Sinnassamy* ». *Iconotextes*. Ed. Alain Montandon. Paris : Ophrys, 1990.
- Ortel, Philippe. « Vers une poétique des dispositifs. » *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Ed. Philippe Ortel. Paris, 2008.
- Pritchard, David ; Reeve, Jeff et Davenport, Glorianna ed. "Very Distributed Media Stories: Presence, Time, Imagination." *Euro-Par'98 Parallel Processing : 4th International Euro-Par Conference, Southampton, UK, September 1998 : proceedings*. New York : Springer, 1998.
- Rialland, Ivanne. « Le dispositif à l'œuvre. » *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*. Ed. Philippe Ortel. Paris, 2008. En ligne : <http://www.fabula.org/revue/document4776.php>, consulté le 2 Juin 2012.
- Saemmer, Alexandra. « Tumulte en ligne. L'écriture numérique de François Bon : figures d'interface, figure de dispositif. » *François Bon, éclats de réalité*. Ed. Dominique Viart et Jean-Bernard Vray. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

- Scoccimaro, Bruno. « Le récit numérique à la frontière de la disparition ». *E-Formes 4*. Ed. Monique Maza et Alexandra Saemmer. Saint Étienne : Presses Universitaires de Saint Étienne, 2008.
- Thérenty, Marie-Ève. « L'effet-blog en littérature. Sur L'Autofictif d'Éric Chevillard et Tumulte de François Bon. » *Les blogs : écritures d'un nouveau genre ?* Ed. Christèle Couleau-Maixent, Pascale Hellegouarc'h et Centre d'étude des nouveaux espaces littéraires. Paris : L'Harmattan, 2010.
- Walker, Jill. "Distributed Narrative : Telling Stories Across Networks." *Internet Research Annual : Selected Papers from the Association of Internet Researchers Conferences*. Ed. Mia Consalvo et Kate O'Riordan. New York : Peter Lang, 2005.
- Winnicott, Donald Woods. « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels : une étude de la première possession non-moi. » *Les objets transitionnels*. Trad. Jeanine Kalmanovich. Paris : Ed. Payot & Rivages, 2010.

Articles

- Allègre, Christian. « Textes, corpus littéraires et nouveaux médias électroniques : quelques notes pour une histoire élargie de la littérature ». *Études françaises*, Vol. 36, n° 2, 2000.
- Bachand, Denis. « Hybridation et métissage sémiotique : l'adaptation multimédiatique. » *Applied semiotics/ sémiotique appliquée*. Vol. 4, n°9, 2000. En ligne : <http://www.chass.utoronto.ca/french/as-sa/ASSA-No9/Vol4.No9.Bachand.pdf>, consulté le 8 septembre 2009.
- Baetens, Jan et Van Looy, Jan. "E-poetry : Between Image and Performance -- A Cultural Analysis." *Journal of e-Media Studies* 1.1, 2008. En ligne : <http://journals.dartmouth.edu/cgi-bin/WebObjects/Journals.woa/2/xmlpage/4/article/288>, consulté le 13 novembre 2012.
- _____. « La Cyberpoésie : entre image et performance, une analyse culturelle. » *Formule 10*, 2005.
- Bennett, Guy. « Ce livre qui n'en est pas un : le texte littéraire électronique. » *Littérature* 160.4, 2010.
- Bolter, J. David. "The Desire for Transparency in an Era of Hybridity." *Leonardo* 39.2, 2006.
- Bootz, Philippe. « La littérature déplacée. » *Formule 10*, 2005.
- Boulanger, Paul-Marie. « Une gouvernance du changement sociétal : le transition management. » *La revue nouvelle*, n°11, 2008.
- Bush, Vannevar. "As We May Think." *The Atlantic*, Juillet 1945.

- Camus, Audrey. « En haine du roman : « la marquise toujours recommencée » d'Éric Chevillard. » @analyses, Les entours de l'œuvre, 2010. En ligne : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1730>, consulté le 8 juillet 2011.
- Chartier, Roger. « Pour une nouvelle économie du savoir. » *Solaris* 1, 1994.
- _____. « Du codex à l'écran : Les trajectoires de l'écrit. » *Solaris* 1, 1994. En ligne : <http://biblio-fr.info.unicaen.fr/bnum/jelec/Solaris/d01/1chartier.html#fn16>, consulté le 25 juillet 2011.
- Chevillard, Éric. « La marquise toujours recommencée ». *Le Nouveau Recueil* : « Au-delà du roman », n° 64, sept.-nov 2002.
- Clavez, Bertrand. « Intermedia : retour aux sources. » *Co-présences* 16, 2005. En ligne : www.synesthésie.com/zoom.php?texteId=1507, consulté le 25 juillet 2008.
- Clément, Jean. « Fiction interactive et modernité. » *Littérature* n° 96, 1994.
- _____. « Hypertexte et contrainte. » *Formule* 2, 1998.
- _____. « Jeux et enjeux de la littérature. » *Formule* 10, 2006.
- _____. « La littérature au risque du numérique. » *Document numérique* 10, 2007.
- Coover, Robert. "The End of Books." *New York Times Book review*, June 1992.
- Debat, Michelle. « Exit, les jeux acides du numérique, photographies de Tom Drahos ». *Exporevue*, Paris, 2004. En ligne : http://www.exporevue.com/magazine/fr/drahos_exit.html, consulté le 14 août 2012.
- Debray, Régis. « Abécédaire de la médiologie. » *Cahiers de médiologie* 6. En ligne : http://www.mediologie.org/presentation/abecedaire_index.html, consulté le 4 juillet 2012.
- Delany, Pau. « L'ordinateur et la critique littéraire : Du Golem à la textualité cybernétique. » *Littérature* 96, 1994.
- Donguy, Jacques. « Intermedia, metapoésies et multimédia. » *Ec/artS* 1, 2000.
- Dussidour, Dominique. « Les livres nous accompagnent même dans nos chutes » (François Bon). » *remue.net* 2, 2006. En ligne : <http://remue.net/spip.php?article1987>, consulté le 5 septembre 2011.
- Eisenstein, Elizabeth. "The End of the Book?" *American Scholar* 64, 1995.
- Federman, Raymond . "Imagination as Plagiarism [an unfinished paper...]" *New Literary History*. Vol. 7. N° 3. 1973.
- Fitzpatrick, Tony. "Social Policy for Cyborgs." *Body & Society* 5, 1999.
- Geels, Frank W. et Shot, Johan. "Typology of Sociotechnical Transition Pathways." *Research Policy* 36, 2007.
- Gervais, Bertrand. « La mort du roman : d'un mélodrame et de ses avatars. » *Études littéraires* 31.2, 1999. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/501234ar>, consulté le 4 juillet 2012.

- Guïoux, Axel ; Lasserre, Evelyne et Goffette, Jérôme. « Cyborg : approche anthropologique de l'hybridité corporelle bio-mécanique : note de recherche ». *Anthropologie et Sociétés*. Vol. 28, n° 3. 2004, p. 187-204.
- Hayles, Katherine N. "Saving the Subject : Remediation in *House of Leaves*." *American Literature* 74.4, 2002.
- _____. "Print Is Flat, Code Is Deep : The Importance of Media-Specific Analysis." *Poetics Today* 25.1, 2004.
- Higgins, Dick. "Intermedia." *Leonardo* 34.1, 2001. En ligne : http://www.ubu.com/papers/higgins_intermedia.html, consulté le 4 Mai 2012.
- Jenkins, Henry. "Transmedia Storytelling." *Technology Review*, 2003.
- Joyce, Michael. "Notes Toward an Unwritten Non-Linear Electronic Text, 'The Ends of Print Culture' (a Work in Progress)." *Postmodern Culture* 2.1, 1991.
- Lachaud, Jean-Marc. « De l'usage du collage en art au XXe siècle. » *Socio-anthropologie* N°8, 2000. En ligne : <http://socio-anthropologie.revues.org/document120.html>, consulté le 25 février 2008.
- Lebas, Frédérique. « Éric-Sadin | Tokyo Reengineering. » *Paris-art*. En ligne : <http://www.paris-art.com/art-numerique/Tokyo%20Reengineering%20/Tokyo%20Reengineering%20/15.html>, consulté le 20 décembre 2010.
- Lévy, Pierre. « L'hypertexte : une nouvelle étape dans la vie du langage ». *Ec/arts* 3, 2002.
- Magné, Bernard. « *Machines à écrire, machine à lire* ». *Études françaises*. Vol. 36, n° 2, 2000. En ligne : <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2000/v36/n2/005258ar.pdf>, consulté le 11 avril 2012.
- Malbreil, Xavier. « Œuvre 17 : *Principes de gravité* de Sébastien Cliche. » *Magazine électronique du CIAC* 32, 2008. En ligne : http://magazine.ciac.ca/archives/no_32/oeuvre17.htm, consulté le 20 avril 2012.
- Max, D. T. "The End of the Book ?" *The Atlantic Monthly*, Sept. 1994.
- Midgley, Simon. "The End of Book ?" *The Guardian*, 4 Sept. 2002.
- Molinet, Emmanuel. « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques. » *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 2006. En ligne : <http://leportique.revues.org/index851.html>, consulté le 27 juin 2012.
- Morin, Edgar. « La stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité. » *Revue Internationale de Systémique* 9.2, 1995.
- Robert, Pascal. « Critique de la dématérialisation. » *Communication et langages* 140.1, 2004.
- Robin, Régine. « Le texte cyborg. » *Études françaises* Vol. 36, n° 2, 2000.
- Rosenthal, Olivia et Ruffel, Lionel. « Introduction. » *Littérature* 160.4, 2010.

- Ruppel, Marc. "Triggers and Traces : Cross-Sited Narratives and Medial Materialities." *The Society for Literature, Science, and the Arts Conference*. Chicago, 2005.
- Sadin, Éric. « Édito. » *Éc/arts* 3, 2002.
- _____. « Surfaces Urbaines/ Territoires Textuels > poésie/architecture & Technologies Contemporaines. » *Éc/arts* 3, 2002.
- Saemmer, Alexandra. « Structures temporelles et logique du récit hypertextuel. » *Ri.L.Un.E* 5, 2006.
- _____. « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils d'analyse. » *Études françaises* 43.3, 2007. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/016907ar>, consulté le 28 janvier 2011.
- Spielmann, Yvonne et Bolter, J. David. "Special Section Introduction : Hybridity : Arts, Sciences and Cultural Effects." *Leonardo* 39.2, 2006.
- Vandendorpe, Christian. « De la textualité numérique : L'hypertexte et la 'fin' du livre. » *RS/SL* 17, 1997.
- Wade, Peter. "Hybridity Theory and Kinship Thinking." *Cultural Studies* 19.5, 2005.
- William H. Castro. "The Novel After Terrorism : On Rethinking The Testimonio, Solidarity, and Democracy in Horacio Castellanos Moya's El Arma En El Hombre." *Revista Hispánica Moderna* 63.2, 2010.
- Xanthos, Nicolas. « Définir Chevillard l'inconcevable vraisemblance de Démolir Nisard. » *temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines* 2, 2010. En ligne : <http://tempszero.contemporain.info/document385>, consulté le 9 septembre 2010.

Webographie

- Baetens, Jan. "The Revolution of an Anachronism : Radical Hypertextualism in a Text by Renaud Camus | Electronic Book Review." *www.electronicbookreview.com*, 30 décembre 1998. <http://www.electronicbookreview.com/thread/internetnation/hypertext>. Consulté le 18 janvier 2010.
- _____. « Olivier Smolders et l'autonovellisation de Nuit noire ». <http://www.imageandnarrative.be>, Février 2006. http://www.imageandnarrative.be/inarchive/house_text_museum/baetens_smolders.htm. Consulté le 10 juin 2012.
- _____. « Un sujet « délivré »? ». 31 mai 2011. www.Freon.org. Consulté le 18 janvier 2010.
- Balpe, Jean-Pierre. « Une littérature inadmissible. » *Hypermedia.univ-paris8.fr*, octobre 1996. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Litterature.html>. Consulté le 20 août 2006.

- . « Dispositifs ». *Hypermedia.univ-paris8.fr*, 27 octobre 1997. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Dispositifs.html>. Consulté le 20 août 2006.
- . « Une écriture si technique. » *Hypermedia.univ-paris8.fr*, <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Ecriture.htm>. Consulté le 20 août 2006.
- Boisvert, Anne-Marie. « Littérature électronique et hypertexte. » *Auradigital*, 24 octobre 2002. <http://www.auradigital.net/web/Escriptures-hipertextuals/Documents/litterature-electronique-et-hypertexte-anne-marie-boisvert.html>. Consulté le 10 septembre 2006.
- Bon, François. « Chevillard | L'autofictif, l'autofictif livre. » *www.tierslivre.net*, 21 janvier 2009. <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1623>. Consulté le 6 novembre 2011.
- . « Le Tiers Livre : mémoire vive contre mémoire vide. » *www.tierslivre.net*, 21 avril 2011. <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2517>. Consulté le 22 septembre 2011.
- Bootz, Philippe. *olats.org* http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php, consulté le 11 avril 2012.
- Campbell, Andy. “Unchaining Writing from Its Paper-based Roots”, 8 octobre 2010. <http://www.theliteraryplatform.com/2010/08/unchaining-writing-from-its-paper-based-roots/>. Consulté le 2 mai 2012.
- . “Undreamt Fiction”, http://www.dreamingmethods.com/uploads/resources/Undreamt_Fiction.pdf. Consulté le 2 mai 2012.
- Chatonsky, Gregory. « Invisibilité et immatérialité. » *Incidents.net*, 13 février 2005. <http://incident.net/users/gregory/wordpress/13-invisibilite-et-immaterialite/>. Consulté le 16 mars 2012.
- Clarke, Roger. “Hybridity -Elements of a Theory”, 5 octobre 2005. <http://www.rogerclarke.com/SOS/HAHTh0505.html>. Consulté le 7 janvier 2012.
- Etuy, Christian. *FunnyNews*. 2002. <http://funnynews.free.fr/apropos.php>. Consulté le 14 août 2012.
- Fontanille, Jacques. « Critique de la lecture informatique », (1999) 2003. <http://www.uottawa.ca/academic/arts/astrolabe/articles/art0034.htm>. Consulté le 29 mai 2008.
- Gervais, Bertrand et Xanthos, Nicolas. « L'hypertexte : une lecture sans fin », (1999) 2003. <http://www.arts.uottawa.ca/astrolabe/articles/art0036.htm>. Consulté le 4 juillet 2012.
- Hawk, Andy. “Future Culture Manifesto”, 10 novembre 2003. http://project.cyberpunk.ru/idb/future_culture_manifesto.html. Consulté le 17 juillet 2012.

- Hugonie, Gérard. « Ecotone - Hypergé. » *Hypergé*, <http://www.hypergeo.eu/spip.php?article273>. Consulté le 20 mars 2012.
- Macek, Jakub. “Defining Cyberculture.” Translated by Monika Metykova and Macek, Jakub, 2004. http://macek.czechian.net/defining_cyberculture.htm. Consulté le 26 novembre 2008.
- Melot, Michel. « Le livre comme forme symbolique. » *Institut d’Histoire du livre*, 10 janvier 2006. <http://ihl.enssib.fr/siteihl.php?page=219>. Consulté le 5 février 2012.
- Monville, Aymeric. « Vers la mise à mort du livre papier, des métiers du livre... Et des lecteurs. » *L’humanité*, 23 avril 2012. <http://www.humanite.fr/tribunes/vers-la-mise-mort-du-livre-papier-des-metiers-du-livre%E2%80%A6-et-des-lecteurs-495065>. Consulté le 5 mai 2012.
- Renaud, Benjamin. « François Bon, Tumulte : l’interruption du roman (texte). » *www.tache-aveugle.net*, 12 juillet 2004. <http://www.tache-aveugle.net/spip.php?article134>. Consulté le 3 mai 2012.
- Stelarc. “From Zombie to Cyborg Bodies- Extra Ear, Exoskeleton and Avatars.” *NeMe*, 11 juillet 2005. <http://www.neme.org/250/from-zombie-to-cyborg>. Consulté le 14 juin 2011.
- Tournaye, Guy. « Le Livre, interface ultime ?. » *Écrire Après Le Krach*. Août 2007. <http://chroniques-cabanon2.blogspot.fr/2007/08/le-livre-interface-ultime.html>. Consulté le 7 janvier 2012.
- Wade Peter, “Hybridity Theory and Kinship Thinking”, <https://www.google.fr/search?q=WADE+Peter%2C+%C2%AB+Hybridity+Theory+and+Kinship+Thinking+&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:fr:official&client=firefox-a>. Consulté le 12 février 2008.

Thèses et mémoires

- Cauvin, Aurélie. *La littérature hypertextuelle, analyse et typologie*. Mémoire de master, Université de Cergy Pontoise, 2001. En ligne <http://www.memoireonline.com/03/07/405/la-litterature-hypertextuelle-analyse-et-typologie.html>. Consulté le 12 septembre 2008.
- Chapuis, Romain. *L’identité nationale japonaise à travers l’adaptation de récits européens dans la culture populaire (anime et manga)*. Mémoire de master. Institut d’Etudes Politiques de Paris, 2005. En ligne : http://www.ceri-sciences-po.org/themes/manga/documents/memoire_chappuis.pdf. Consulté le 12 avril 2012.
- Dena, Christy. *Transmedia Practice: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World Across Distinct Media and Environments*. Thèse. Université de Sydney, 2009. En ligne : http://basarab.nicolescu.perso.sfr.fr/ciret/biblio/biblio_pdf/Christy_DeanTransm.pdf. Consulté le 8 septembre 2012.

- Ertzsheid, Olivier. *Le Lieu Le Lien, Le Livre : les Enjeux Cognitifs Et Stylistiques De L'organisation Hypertextuelle*. Thèse. Université de Toulouse II le Mirail, 2002. http://affordance.typepad.com/akademik/these_avant_propos/index.html. Consulté le 23 août 2010.
- Hill, Peter. *Superfictions : The Creation of Fictional Situations in International Contemporary Art Practice*. Thèse. RMIT University, 2001.
- McGonigal, Jane. *This Might Be a Game : Ubiquitous Play and Performance at the Turn of the Twenty-First Century*. Thèse. Université de Californie, 2006.
- Potvin, André-Claude. *L'apport des récits cyberpunk à la construction sociale des technologies du virtuel*. Mémoire de maîtrise. Université de Montréal, 2002.

Entretiens

- Allard, Caroline. « De Mère Indigne à auteure à succès ». *Canoë.ca*, 14 Mars 2009. En ligne : <http://fr.canoë.ca/divertissement/livres/nouvelles/2009/03/12/8724516-jdq.html>. Consulté le 21 septembre 2011.
- Chevillard, Éric et Bessar-Banquy, Olivier. « Écrire pour contre-attaquer — Éric Chevillard. » *Europe* n°868-869, 2001. En ligne : http://www.eric-chevillard.net/e_ecrirepourcontreattaquer.php. Consulté le 10 Avril 2012.
- . « Ces blogs qui deviennent des livres : l'expérience Chevillard. » *Rue 89*, 14 mars 2009. En ligne : <http://blogs.rue89.com/cabinet-de-lecture/2009/03/14/ces-blogs-qui-deviennent-des-livres-lexperience-chevillard>. Consulté le 10 Avril 2012.
- . « Éric Chevillard : le blog, ce 'rêve d'écrivain'. » *L'express*, 18 mars, 2009. En ligne : http://www.lexpress.fr/culture/livre/eric-chevillard-le-blog-ce-reve-d-ecrivain_747864.html. Consulté le 10 Avril 2012.
- Danielewski, Mark Z. "A Conversation with Mark Danielewski." Entretien avec Sophie Cottrell, 28 avril 2002. En ligne : <http://www.randomhouse.com/boldtype/0400/danielewski/interview.html>. Consulté le 28 janvier 2007.
- . "Haunted House—An Interview with Mark Z. Danielewski." Entretien avec Larry McCaffery et Sinda Gregory. *Critique* .Vol. 44. N°2, 2003.
- Drahos, Tom. « Tom Drahos ou l'abîme de l'arborescence ». Entretien avec Bertrand Gauguet. *Archée*. Janvier et septembre 2000. En ligne : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article§ion=texte&no=130¬e=ok&surligne=oui&mot=&PHPSESSID=7eb8f5a98a90c889da21ea7ace424e6f>. Consulté le 15 août 2012.
- Mavrikakis, Catherine. « Catherine Mavrikakis : figer l'éternité. » Entretien avec Dominique Lemieux, 14 septembre 2010. En ligne : <http://www.lelibraire.org/article.asp?cat=10&id=5078>. Consulté le 7 octobre 2011.

Sadin, Éric. « Complexification_contemporaine », Entretien avec Pierre Robert. *Archée*, décembre 2000. En ligne : <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=143>. Consulté le 14 décembre 2011.

———. « DATA_ALL_OVER. » Entretien avec Philippe Franck. *Mouvement*, octobre 2001.

———. « Entretien Éric Sadin. » *Manuscrit.com*. En ligne : <http://www.ecarts.org/index/index.html>. Consulté le 5 février 2006.

Stelarc. « Le corps amplifié de Stelarc. » Entretien avec Marie Lechner. *Écrans*, 10 décembre 2007. En ligne : <http://www.ecrans.fr/Le-corps-amplifie-de-Stelarc,2308.html>. Consulté le 14 juin 2011.

Tournaye, Guy. « Interviews Matricule Des Anges & Chronicart. » Entretien avec Lise Beninca et Cyril De Graeve. *Ledecodeur.blogspot.fr*, Juillet 2007. En ligne : <http://ledecodeur.blogspot.fr/2007/07/interview-matricule-des-anges.html>. Consulté le 14 janvier 2012.

Rapports

Boutaud, Aurélien et Jury, Philippe. *La transition, entre théorie et pratique : du Transition management aux initiatives de transition - résilience*. Rapport pour le compte de la communauté du Grand Lyon, 2012. En ligne : http://www.millenaire3.com/uploads/tx_reesm3/La_transition-2012_01.pdf, consulté le 6 juillet 2012.

Lévy, Pierre. *Essai sur la cyberculture : l'universel sans totalité*. Rapport pour le Conseil de l'Europe, 1996. En ligne : <http://hypermedia.univ-paris8.fr/pierre/cyberculture/cyberculture.html>, consulté le 21 novembre 2009.

Entrées de dictionnaires

Barski, Georges et Demarly, Yves et Gilgenkrantz, Simone. « Hybridation ». *Encyclopaedia Universalis*. En ligne, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hybridation/>, consulté le 22 juillet 2008.

Chassay, Jean-François. « Fragment. » *Dictionnaire du littéraire*. Ed. Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Violla. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

Hottois, Gilbert et Missa, Jean-Noël. « Cyborg. » Ed. Gilbert Hottois et al. *Nouvelle encyclopédie de bioéthique*, 2001.

Robert, Paul et Rey, Alain. « Éditer ». *Le Grand Robert de la langue française*. 6 Vol. Paris : Le Robert, 2001.

Viswanathan, Jacqueline. "HYBRIDE/Hybrid ; Hybridity." *Dictionnaire Internationale des Termes Littéraires*. En ligne : <http://www.ditl.info/arttest/art2173.php>, consulté le 4 janvier 2010.

« La vigueur hybride ou hétérosis » .Centre de ressources sur les semences et les espèces végétales/espace pédagogique du Groupement National Interprofessionnel des Semences (GNIS). <http://www.gnis-pedagogie.org/pages/mais/chap5/1.htm>, consulté le 28 juin 2012.

Le grand Larousse universel. Paris : Larousse, 1995.

Le Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris : Le Robert, 2004.

Fictions (hors corpus)

Aciman, Alexander et Rensin, Emmett. *Twitterature : The World's Greatest Books Retold Through Twitter*, Londres : Penguin Books, 2009,

Baetens, Jan et Sémir Badir. *Vivre sa vie : une novellisation en vers du film de Jean-Luc Godard*. Bruxelles ; Paris : les Impressions nouvelles, 2005.

Bon, François. *Impatience*. Paris : Ed. de Minuit, 1998.

Borges, Jorge Luis. *Fictions*. Trad. Veuve de Joaquín Ibarra et P. Verdevoye. Paris : Gallimard, 1967.

Caidin, Martin. *Cyborg*. New York : Random House. 1978.

Camus, Renaud. *Etc. : abécédaire*. Paris : POL, 1998.

Carrière, Jean-Claude. *Mon oncle : roman d'après le film de Jacques Tati*. Paris : R. Laffont, 1958.

_____ et Etaix, Pierre. *Les Vacances de Monsieur Hulot : d'après le film de Jacques Tati*. Paris : R. Laffont, 1958.

Decourcelle, Pierre. *Les mystères de New-York*. Paris : Jules Tallandier, 1950.

Devereaux, Jude. *Promises*. Simon and Schuster/Atria Books. 2009. (Vook)

Doetsh, Richard. *Embassy*. Simon and Schuster/Atria Books. 2009. (Vook)

Dobrovsky, Serge. *Fils : roman*. Paris : Galilée, 1977.

Duras, Marguerite. *India song : texte, théâtre, film*. Paris : Gallimard, 1991.

_____. *L'Eden cinéma*. Paris : Gallimard, 1992.

Drahos, Tom. *Métamorphoses*. Paris : Créatis, 1981.

Gibson, William. *Neuromancer*. Londres : HarperCollins, 1995.

Gogol, Nicolas. « Le nez ». *Le journal d'un fou- Le nez- Le Manteau*. Trad. Sylvie Luneau et Michelle Irène B. de Launay, Paris : Gallimard, 1990.

- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *L'homme au sable*. Ed. Aline Bunod. Trad. Adolphe Loève-Veimars. Paris : Flammarion, 2009.
- Hugo, Victor. *Oeuvres complètes. Notre Dame de Paris I*. Paris : Ed. J. Hetzel et Cie, A. Quantin et Cie, 1880.
- Jarry, Alfred. *Ubu roi*. Paris : Gallimard, 2002.
- Joyce, Michael. *afternoon, a story*. Watertown (Mass.) : Eastgate systems, 1990. (CD-ROM)
- Monterroso, Augusto. *Obras completas : y otros cuentos*. Mexico : Impr. Universitaria, 1959.
- Moulthrop, Stuart. *Victory Garden : a Fiction*. Watertown (Mass.) : Eastgate systems, 1991. (CD-ROM)
- Poe, Edgar Allan. *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York : Vintage Books, 1975.
- Robbe-Grillet, Alain. *L'année dernière à Marienbad*. Paris : Ed. de Minuit, 1961.
- _____. *Glissements progressifs du plaisir*. Paris : Ed. de Minuit, 1974.
- Smolders, Olivier. *La part de l'ombre*. Paris ; Bruxelles : Les impressions nouvelles, 2005.
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Ed. Ian Campbell Ross. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1998.

Filmographie

- Cameron, James et al. *Terminator*. Metro Goldwyn Mayer, 1984.
- Lucas, George. *Star Wars. Episode III, Revenge of the Sith*. 20th Century Fox, 2005.
- Scott, Ridley et al. *Blade Runner : Director's Cut*. Warner , 1997.
- Harve Bennett et Kenneth Johnson (prod.), *The Six Million Dollar Man*. Chaîne : ABC, 1974-1978. (5 saisons)
- Verhoeven, Paul. *RoboCop*. 20th Century Fox, 1987.

Annexe : Bibliographie extensive du corpus

Adaptation

Du livre vers l'hypermédia

- Anonyme. *Mouchette*. <http://www.mouchette.org/>, 2005. (D'après *Nouvelle histoire de Mouchette* de Georges Bernanos).
- Barbeau, Richard. *Perec*. <http://abcdefghijklmnpqrstuvwxyz.com/Perec/index.php>, 1998 (Hors ligne). (D'après *La disparition* de George Perec).
- Bodin Magnus. *Cent mille milliards de poèmes*. <http://x42.com/active/queneau.html>, 1997. (D'après Raymond Queneau).
- Boissière, Jean-Louis et Terrier, Liliane. *Moments de Jean-Jacques Rousseau*. CD-ROM. Paris : Gallimard et Centre pour l'image contemporaine (Saint-Gervais Genève), 1999. (D'après *Les rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau).
- Buillot, Daniel. *6 Avatars en quête d'auteur*. <http://www.lisiere.com/avatars/>, 2008, (D'après *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello).
- Brafford, Paul. *Cent mille milliards de poèmes*. Exposition Europalia, Bruxelles, 1975. (D'après Raymond Queneau).
- Chatonsky, Grégory. *2translation*. <http://incident.net/works/2translation/anim/frame.htm>, 2002. (D'après *Topologie d'une cité fantôme* d'Alain Robbe-Grillet).
- _____. *In the Image of the Text*, http://www.incident.net/works/in_the_image_of_the_text/, 2003. (D'après Alain Robbe-Grillet).
- Clark, David et Mendis, Chris et Carty, Mary-Beth et Banks, Jennifer. *Ulysses 101*. <http://www.chemicalpictures.net/netart/ulysses101/ulysses101.htm>, 2005. (D'après *Ulysses* de James Joyce).
- Clauss, Nicolas. *Les dormeurs*. <http://www.flyingpuppet.com/shock/dormeurs.htm>, 2002 (D'après Arthur Rimbaud).
- Collectif NT2. *Fugues*. <http://fugues.labo-nt2.uqam.ca/>, 2007. (D'après *Piano* de René Lapierre).
- De Jonkheere, Philippe. *Tentative d'épuisement de Tentative d'épuisement d'un lieu parisien de Georges Perec*. <http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/saint-sulpice.html>, 2000.
- _____. *Je me souviens de Je me souviens de Georges Perec*. 2000, <http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/perec/labyrinthe.html>.
- _____. *La très petite bibliothèque*. 2000,

- <http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/index.htm> (D'après *penser/classer* de George Perec).
- _____. *Ubu Roi*. <http://www.desordre.net/textes/bibliotheque/auteurs/ubu/index.html>, 2002. (D'après Alfred Jarry).
- Denize, Antoine et Magné, Bernard. *Machines à écrire*. CD-ROM. Paris : Gallimard, 1999. (D'après l'Ou.Li.Po.).
- Dermineur, Marika. A. <http://www.incident.net/works/A/>, 2004. (D'après *La douane de mer* de Jean d'Ormesson).
- Desserre, Jean-François. *Le maître et Marguerite*. <http://www.panoplie.org/desserre/>, 2007. (D'après Mikhaïl Boulgakov).
- Drahos, Tom. *Opium, d'après les paradis artificiels de Thomas de Quincey, Charles Baudelaire et E.A. Poe*. CD-ROM. Rennes : ERBA, 1999. (d'après Thomas de Quincey, Charles Baudelaire et Edgar Allan Poe).
- _____. *Les fleurs du mal*. CD-ROM, ERBA, Rennes, 1999. (D'après Charles Baudelaire).
- _____. *Journal de l'année de la peste*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 1999. (D'après Daniel Defoe).
- _____. *Chateaubriand.com*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2000. (D'après l'Itinéraire de Paris à Jérusalem).
- _____. *Albertine off-line*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2000. (D'après *La prisonnière* de Marcel Proust).
- _____. *Illuminations A. Rimbaud*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2001. (D'après Arthur Rimbaud).
- _____. *Kafka, d'après Franz Kafka*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2003 (D'après *Le château* de Franz Kafka)
- _____. *L'argent É. Zola*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2004. (D'après Émile Zola).
- _____. *Oncle Vania*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2005. (D'après Anton Tchekhov)
- _____. *Trois sœurs*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2005. (D'après Anton Tchekhov)
- _____. *Les Lettres persanes*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2005. (D'après Montesquieu).
- _____. *Souvenirs de la maison des Morts*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2005. (D'après Fiodor Dostoïevski).
- _____. *L'argent*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2005. (D'après Émile Zola).
- _____. *Journal d'un fou*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2005. (D'après Nicolas Gogol).
- _____. *Le chef d'œuvre inconnu*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2006. (D'après Honoré de Balzac).
- _____. *Zone*. CD-ROM. Rennes: ERBA, 2006. (D'après Guillaume Apollinaire)

- Jackson, Shelley. *Patchwork Girl*. Watertown: Eastgate Systems, 1996. (D'après *Frankenstein* de Mary Shelley).
- Jenik, Adrienne. *Mauve Desert : a CD ROM Translation*. CD-ROM. Shifting Horizons Productions, 1996. (D'après *Le désert Mauve* de Nicole Brossard).
- Moulthrop, Stuart. *Victory Garden*. Watertown : Eastgate Systems, 1991. (D'après *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* de Jorge Luis Borges).
- Papp, Tibor. *Cent mille milliards de poèmes. alire0.1*. 1989. (D'après Raymond Queneau)
- Potvin, Julie. *Perte de temps*. www.perte-de-temps.com. 2003. (D'après *L'horloge* de Charles Baudelaire).
- Sreiber, Raimund et Scriber, Alfred. *Un conte à votre façon*. <http://www.gefilde.de/ashome/denkzettel/0013/queneau.htm>, 1997-1998. (D'après Raymond Queneau).
- Victor-Pujebet, Romain. *Le Petit Prince*. CD-ROM, Paris : Gallimard, 1997. (D'après Antoine de Saint-Exupéry).
- Winkler, Harald. *Locus Solus*.
<http://hypermedia.univ-paris8.fr/bibliotheque/LOCUSSOLUS/plan0.htm>, 1995.
(D'après *Locus Locus* de Raymond Roussel).

De l'hypermédia vers le live

Œuvres hypermédiatiques éditées

- Brandenbourger, Anne-Cécile. *La malédiction du Parasol*. Paris : Florence Massot, 2000.
(<http://www.anacoluthie.be>).
- Ryman, Geoff. 253. Londres : Flamingo, 1998. (<http://www.ryman-novel.com/>).

Blogues publiés

- Assouline, Pierre. *Brèves de blog : le nouvel âge de la conversation*. Paris : Ed.Les Arènes, 2008. (<http://passouline.blog.lemonde.fr/>).
- Agha, Valérie. *Chroniques de vies ordinaires : carnets d'une assistante sociale*. Paris : Fleuve Noir, 2010. (www.assistantesociale.unblog.fr, aujourd'hui inactif)
- Allard, Caroline. *Les chroniques d'une mère indigne*. Québec : Septentrion, 2007. (www.mereindigne.com).
- Bienvenu, Sophie. *Lucie le chien*. Québec : Septentrion, 2007. (www.zerotom.net)
- Bailly, Jean-Louis. *Nouvelles impassibles*. Talence : L'arbre vengeur, 2009. (<http://jlbailly.centerblog.net/>).
- Bon, François. *Tumulte*. Paris : Fayard, 2006. (Plus en ligne).

- Blanchette, Josée. *Je ne suis plus une oie blanche. Pages de blogue*. Montréal : Ed. Flammarion Québec, 2009. (www.blogues.chatelaine.com/blanchette).
- Chevillard, Éric. *L'autofictif : Journal 2007-2008*. Talence : L'arbre vengeur, 2009. (www.l-autofictif.over-blog.com).
- _____. *L'autofictif voit une loutre*. Talence : L'arbre vengeur, 2010.
- _____. *L'autofictif père et fils*. Talence : L'arbre vengeur, 2011.
- _____. *L'autofictif prend un coach*. Talence : L'arbre vengeur, 2012.
- Dulong, Annie. *Onze*, Montréal : Le Quartanier, 2011. (<http://blogue.nt2.uqam.ca/lamainlesouffle/>).
- Desforges, Bénédicte. *Flic, chroniques de la police ordinaire*. Paris : Ed. Michalon, 2007. (www.police.etc.over-blog.net).
- Fortin, Véronique. *Le journal irrévérencieux d'une mère normale*. Montréal : Ed. de la Bagnole, 2010. (www.pepinesurunfil.com/topic/index.html).
- Geyser, Alexandra. *Le cœur à genoux*. Paris : Ed. Stéphane Million, 2009. (plus en ligne).
- Jacob, Didier. *La guerre littéraire*. Paris : Ed. Héloïse d'Ormesson, 2008. (<http://didier-jacob.blogs.nouvelobs.com/>).
- Jaddo. *Juste après dresseuse d'ours – Les histoires brutes et non romancées d'une jeune généraliste*. Paris : Fleuve Noir, 2011. (<http://www.jaddo.fr/>).
- Jasmin, Claude. *À cœur de jour*. Montréal : Ed. Trois-Pistoles, 2002 (<http://www.claudejasmin.com/htm/journees-complet.htm>).
- _____. *Écrivain chassant aussi le bébé écureuil*. Montréal : Ed. Trois-Pistoles, 2003.
- _____. *La mort proche*. Montréal : Ed. Trois-Pistoles, 2004.
- Jouet, Jacques. *La république de Mek-Ouyes*. Paris : P.O.L., 2005.
- Lalonde, Pierre-Léon. *Un taxi la nuit*. Québec : Septentrion, 2007. (www.taxidenuit.blogspot.com).
- Mavrikakis, Catherine. *L'éternité en accéléré*. Montréal : Héliotrope, 2010. (<http://catherinemavrikakis.com/>).
- Max. *Le blog de Max*. Paris : Éditions Robert Laffont, 2005. (www.lejournaldemax.com, les billets publiés ont été retirés du blogue).
- Mistral, Christian. *Vacuum*. Montréal : Trait d'union, 2003. (<http://christianmistral.com/vacuum.html>).
- Mollard, Philippe. *Le blog du chi*. Paris : La maison du dictionnaire, 2007. (<http://blogduchi.canalblog.com/>).
- Princesse Soso. *Chroniques d'une prof qui en saigne*. Paris : Ed. Privé, 2010. (<http://foodamour.free.fr/>).

Réjault, William (Ron l'infirmier). *La chambre d'Albert Camus et autres nouvelles*, Paris : Ed.Privé, 2006. (<http://ron.infirmier.free.fr/>).

Rondeau, Daniel. *J'écris parce que je chante mal*. Québec : Septentrion, 2010. (www.danielrondeau.com/).

Sam, Anna. *Tribulations d'une caissière*. Paris : Stock, 2008. (www.samtribul.com/).

Transmédiation : Le texte littéraire augmenté

Camus, Renaud. *P.A.* Paris : P.O.L., 1997.+ *Vaisseaux brûlés* (<http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/>).

Carpenter, J.R. *Words the Dog Knows*. Montréal : Conundrum Press, 2008. + *In Absentia* (œuvre hypermédiatique).

Delaume, Chloé. *Corpus Simsi*. Montreuil : Ed. Leo Scheer, 2003. + Performances multimédias et www.chloedelaume.net.

_____. *Dans ma maison sous terre*. Paris : Ed. du Seuil, 2009. +Musique téléchargeable <http://www.chloedelaume.net/maison/>.

Dyens, Ollivier. *Le mur des planètes*. Montréal : VLB, 2002. (Accompagné du CD Rom *La cathédrale aveugle*).

Jardin, Alexandre. *Quinze ans après : Fanfan 2*. Paris : Le livre de poche, 2010. + fanfan2.fr, compte Twitter, Facebook.

Kimm, D. *La suite mongole*. Québec : Planète rebelle, 2001. + CDRom.

Larsen, Reif. *The Selected Works of T. S. Spivet*. New York: Penguin Press, 2009. + (<http://tsspivet.com/>) + application ipad.

Massera, Jean-Charles et Sangla, Pascal. *Tunnel of Mondialisation*. Paris : Ed. Verticales, 2001. +CD rom.

Phillips, Tom. *A Humument : a Treated Victorian Novel*. Londres : Thames & Hudson, 2005 (1980) + œuvre d'art + <http://humument.com/>.

Rowling, J.K. *Harry Potter*. Londres: Bloomsbury, 1997, 1998, 1999, 2000, 2003, 2005, 2007) + <http://www.pottermore.com/>.

Sadin, Éric. *Tokyo*, Paris: P.O.L, 2005.+ <http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/>.

Zuiker, Anthony E. et Swierczinski, Duane. *Level 26: Dark Origins*. Londres: Penguin Book, 2010. +, <http://www.level26.com>.

Figuration

La figure de l'hypermédia dans le livre

- Arlix, Éric et De La Roche, Jean (Ed.). *Hoax*. Alfortville : Éditions è@e, 2008.
- Barth, John. « Click! ». *The Atlantic Monthly*. Vol. 280, No. 6, Dec. 1997.
- _____. *Coming Soon!!! A NARRATIVE*. Boston et New York : Houghton Mifflin Company, 2001.
- Baer, Martha. *As Francesca*. New York: Broadway, 1997.
- Balpe, Jean-Pierre. *La toile*. Paris **Erreur ! Signet non défini.** : Ed. Cylibris, 1999.
- Beaumont, Matthew. *E-mail Story*. Paris: LGF, 2005.
- Blais, François : *Iphigénie en Haute-ville*. Montréal : L'instant même, 2006.
- Calvino, Italo. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Paris : Ed. du Seuil, 1995.
- Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000.
- Delerm, Philippe. *Quelque chose en lui de Bartleby*. Paris : Mercure de France, 2009.
- Delaume, Chloé. *Corpus Simsi*. Montreuil : Ed. Leo Scheer, 2003.
- _____. *Dans ma maison sous terre*. Paris : Ed. du Seuil, 2009.
- Duru, Roxane. *Petits pains au chocolat*. Paris : Ed. Stéphane Million, 2008.
- Fournel, Pierre. *La liseuse*. Paris : P.O.L., 2012.
- Joyce, Michael. *Was: Annales Nomadique. A Novel of Internet*. Tuscaloosa : The University of Alabama Press, 2007.
- Las Vergnas, Olivier. *Romanesque 2.0*. Paris : Passager clandestin, 2007.
- Powers, Richard. *Galatea 2.2*. New York: Picador, 1995.
- Roussy, Maxime et Larivière, Marie-Ève. *Le blogue de Namasté*. Montréal : Ed. Marée Haute, 2008.
- Sadin, Éric. *Sept au carré*. Bruxelles : Les impressions nouvelles, 2002.
- Tournaye, Guy. *Le Décodeur*. Paris : NRF Gallimard. 2005.

La figure du livre en hypermédia

- Cliche, Sébastien. *Principes de gravité*.
<http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html>, 2005.
- Montfort, Nick. *Trade Names*. <http://www.wordwork.org/tradenames/index.html>, 2001.
- Beloff, Zoé. *The Influencing Machine of Miss Natalija A*. www.zoebeloff.com, 2001.
- Campbell, Andy. *Paperwounds*. <http://www.dreamingmethods.com/paperwounds/>, 2001.

_____. *Inside: a Journal of Dreams*.

<http://www.dreamingmethods.com/inside/>, 2004.

_____. *Fractured*. <http://www.dreamingmethods.com/fractured/>, 2004.

_____. *The Rut*. <http://www.dreamingmethods.com/therut/>, 2005.

_____. *The Scrapbook of Anne Sykes*.

<http://www.dreamingmethods.com/scrapbook/>, 2006.

_____. *Surface*. <http://www.dreamingmethods.com/surface/>, 2007.

Table des illustrations

| | |
|---|-----|
| Figure 1: L'hybridation médiatique du texte littéraire..... | 32 |
| Figure 2: Schéma de la communication réalisé d'après <i>Cybernetics : Or Control and Communication in the Animal and the Machine</i> de Norbert Wiener (1948). | 50 |
| Figure 3: capture d'écran de <i>RoboCop</i> de Paul Verhoeven, 1987..... | 75 |
| Figure 4: L'oreille de Stelarc. Photographie de Murdo Macleod, source <i>The Guardian</i> , 14 avril 2009, http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2009/apr/14/performance-artist-ear-impant , consulté le 20 juillet 2012..... | 79 |
| Figure 5: L'adaptation: de l'hypermédia au livre..... | 95 |
| Figure 6: La transmédiatisation..... | 95 |
| Figure 7: La figure de l'hypermédia dans le livre..... | 95 |
| Figure 8: Schéma de l'adaptation du livre en hypermédia..... | 96 |
| Figure 9: Schéma de la figuration du livre dans l'hypermédia..... | 96 |
| Figure 10: Schéma de l'adaptation du livre en hypermédia..... | 137 |
| Figure 11: Photographie d'un exemplaire original de <i>Cent mille milliards de poèmes</i> de Raymond Queneau, Paris : Gallimard, 1961. (Source de l'image : http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=2073571) | 142 |
| Figure 12: Tibor Papp, <i>Cent mille milliards de poèmes</i> , Alire.01, 1989. Source de l'image: http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/10_basiquesLN.php | 144 |
| Figure 13: Capture d'écran de <i>Machines à écrire</i> , d'Antoine Denize et Bernard Magné, CD-ROM, Paris : Gallimard, 1999, mode « Perso »..... | 146 |
| Figure 14: Capture d'écran de <i>Machines à écrire</i> d'Antoine Denize et Bernard Magné, CD-ROM, Paris : Gallimard, 1999, mode « Bingo »..... | 147 |
| Figure 15: Drahos, Tom. <i>Exit 25</i> . Cibachrome. 200cm x 125cm. Source : http://tom.drahos.free.fr/pageD57.html | 156 |
| Figure 16: Capture d'écran de Drahos, Tom. <i>Le journal d'un fou</i> . CD-ROM..... | 157 |
| Figure 17: Jaquette de Drahos, Tom. <i>Le journal d'un fou</i> . CD-ROM..... | 158 |
| Figure 18: Capture d'écran de Drahos, Tom. <i>Le journal d'un fou</i> . CD-ROM..... | 161 |
| Figure 19: Capture d'écran de Drahos, Tom. <i>Le journal d'un fou</i> . CD-ROM..... | 164 |
| Figure 20: Capture d'écran du site <i>lesnouveauxesclaves</i> . http://web.archive.org/web/20041009140921/http://monsie.wanadoo.fr/lesnouveauxesclaves/page2.html . consulté le 16 août 2012. | 165 |
| Figure 21: Capture d'écran de Drahos, Tom. <i>Le journal d'un fou</i> . CD-ROM..... | 166 |
| Figure 22: Capture d'écran du site de <i>FunnyNews</i> , article de Chris daté du 27 juin 2003, http://funnynews.online.fr/actus.php?n=831 , consulté le 15 août 2012..... | 167 |
| Figure 23: Schéma de l'adaptation de l'hypermédia en livre..... | 173 |

| | |
|--|-----|
| Figure 24 : « Confession républicaine », billet du 24 mai 2006, http://www.mereindigne.com/2006/05/24/confession-iv/ , consulté le 12 juillet 2007. | 182 |
| Figure 25 : Allard, Caroline. <i>Les chroniques d'une mère indigne</i> . Québec : Septentrion, 2007, p. 154-155. | 183 |
| Figure 26 : Capture d'écran des <i>Chroniques d'une mère indigne</i> de Caroline Allard. Billet du 19 septembre 2006, http://www.mereindigne.com/2006/09/19/appel-a-tous/ , consulté le 12 juillet 2007..... | 184 |
| Figure 27 : Capture d'écran de <i>Chroniqueuse d'une mère indigne</i> de Caroline Allard. Messages publiés le 19 septembre 2006, http://www.mereindigne.com/2006/09/19/appel-a-tous/ , consulté le 12 juillet 2007. | 185 |
| Figure 28 : Capture d'écran des <i>Chroniques d'une mère indigne</i> de Caroline Allard. Message publié le 20 septembre 2006, http://www.mereindigne.com/2006/09/20/ , consulté le 12 juillet 2007. | 186 |
| Figure 29: Max. <i>Le blog de Max</i> . Paris : Éditions Robert Laffont, 2005, première de couverture. | 189 |
| Figure 30 : Mavrikakis, Catherine. <i>L'éternité en accéléré</i> . Montréal : Hélio trope, 2010, p. 18-19. | 196 |
| Figure 31: Chevillard, Éric. <i>L'autofictif : journal 2007-2008</i> . Talence : L'arbre vengeur, 2009, p. 32-33. | 197 |
| Figure 32: Bon, François. <i>Tumulte</i> . Paris : Fayard, 2006, p. 10-11. | 197 |
| Figure 33 : Capture d'écran de <i>L'autofictif</i> , billet du 28 octobre 2007, http://web.archive.org/web/20071029030949/http://l-autofictif.over-blog.com/ , consulté le 10 octobre 2011..... | 197 |
| Figure 34 : Capture d'écran <i>Tumulte</i> , billet du 2 Mai 2005, http://web.archive.org/web/20050507002312/http://www.Tumulte.net/article.php?id_article=1 , consulté le 10 octobre 2011..... | 198 |
| Figure 35: Chevillard, Éric. <i>L'autofictif : journal 2007-2008</i> . Talence : L'arbre vengeur, 2009, première de couverture..... | 201 |
| Figure 36: Capture d'écran de la page d'accueil d' <i>Apparitions inquiétantes</i> , http://www.anacoluthie.be/bulles/apparitions/jump.html , avatar 10, consulté le 24 novembre 2011. | 217 |
| Figure 37 : Capture d'écran de la page de présentation d' <i>Apparitions inquiétantes</i> , http://www.anacoluthie.be/index_passe.html , avatar 10, consulté le 24 novembre 2011..... | 218 |
| Figure 38: Capture d'écran de la page de présentation des barres de navigation d' <i>Apparitions inquiétantes</i> , www.anacoluthie.be/bulles/apparitions/navigation.html , avatar 10, consulté le 24 novembre 2011..... | 218 |
| Figure 39: Brandenbourger, Anne-Cécile. <i>La malédiction du parasol</i> . Paris : Florent Massot, 2000, p. 9..... | 220 |
| Figure 40: Capture d'écran de la page intitulée « cafard » d' <i>Apparitions Inquiétantes</i> , www.anacoluthie.be/bulles/apparitions/inquietantes/cafard.html , avatar 10, consulté le 24 novembre 2011..... | 221 |

| | |
|--|-----|
| Figure 42: Captures d'écran de la vidéo de présentation de <i>Pottermore</i> par J.K. Rowling, http://www.youtube.com/watch?v=i5DOKOt7ZF4&feature=player_embedded#! , consulté le 10 novembre 2011..... | 234 |
| Figure 43: Capture d'écran, illustration de Marc Ecko, www.level26.com , consulté le 26 novembre 2009..... | 243 |
| Figure 44: Captures d'écran de cyber bridges, www.level26.com , consulté le 26 novembre 2009. | 247 |
| Figure 45: Camus, Renaud. <i>P.A.</i> . Paris : P.O.L., 1997, p. 172-173. | 253 |
| Figure 46: Camus, Renaud. <i>P.A.</i> . Paris : P.O.L., 1997, p. 56-57 | 254 |
| Figure 47: Capture d'écran, Renaud Camus, <i>Vaisseaux brûlés</i> , http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/ , consulté le 15 décembre 2011. | 260 |
| Figure 48: Capture d'écran, Renaud Camus, <i>Vaisseaux brûlés</i> , répertoire : http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/repertoire , consulté le 15 décembre 2011..... | 261 |
| Figure 49 : Capture d'écran, Renaud Camus, <i>Vaisseaux brûlés</i> , http://www.renaud-camus.net/vaisseaux-brules/1-1 , consulté le 15 décembre 2011. | 262 |
| Figure 50: Camus, Renaud. <i>Ne lisez pas ce livre!</i> . Paris : P.O.L., 2000, p. 5. | 263 |
| Figure 51: Camus, Renaud. <i>Ne lisez pas ce livre!</i> . Paris : P.O.L., 2000, p. 167. | 264 |
| Figure 52: Sadin, Éric. <i>Tokyo</i> . Paris : P.O.L., 2005, p. 126-127..... | 268 |
| Figure 53: Deux des tableaux d'introduction de TOKYO_REENGINEERING, http://aftertokyo.nt2.uqam.ca , consulté le 22 décembre 2011..... | 270 |
| Figure 54: Interface principale, TOKYO_REENGINEERING, http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/interf.html , consulté le 22 décembre 2011..... | 271 |
| Figure 55: Page ENSEIGNE, TOKYO_REENGINEERING, http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/enseign.html , consulté le 22 décembre 2011. | 272 |
| Figure 56 : Page de transition entre un module et l'interface principale, TOKYO_REENGINEERING, http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/sas.html , consulté le 22 décembre 2011..... | 272 |
| Figure 57: Module braille, TOKYO_REENGINEERING, http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/braille.html , consulté le 22 décembre 2011. | 275 |
| Figure 58: Module Internetcafe, TOKYO_REENGINEERING http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/interkf.html , consulté le 22 décembre 2011..... | 276 |
| Figure 59: Module écrans, TOKYO_REENGINEERING, http://aftertokyo.nt2.uqam.ca/ecrans.html , consulté le 22 décembre 2011. | 277 |
| Figure 60: Le livre qui tourne ses pages tout seul, Éditions volumiques, http://www.volumique.com/fr/ , consulté le 17 novembre 2011, (capture d'écran). | 281 |
| Figure 61: Figuration de l'hypermédia dans le livre..... | 283 |
| Figure 62: Aciman, Alexander et Rensin, Emmett. <i>Twitterature : The World's Greatest Books Retold Through Twitter</i> , Londres : Penguin Books, 2009, p. i..... | 285 |
| Figure 63: Danielewski, Mark Z. <i>House of Leaves</i> . New York: Pantheon Books, 2000, p. 120. ... | 292 |

| | |
|--|-----|
| Figure 64: Collage #1, Danielewski, Mark Z. <i>House of Leaves</i> . New York: Pantheon Books, 2000, p. 582..... | 294 |
| Figure 65: Collage #2, Danielewski, Mark Z. <i>House of Leaves</i> . New York: Pantheon Books, 2000, p. 582..... | 294 |
| Figure 66: Barth, John. <i>Coming Soon !!! A NARRATIVE</i> . Boston et New York : Houghton Mifflin Company, 2001, p. 1. | 308 |
| Figure 67: Figuration du livre dans l'hypermédia | 321 |
| Figure 68: Le logo de <i>Vook</i> et son slogan. | 323 |
| Figure 69: Capture d'écran de la page d'accueil de <i>Calaméo</i> : http://fr.calameo.com/ , consulté le 9 novembre 2011..... | 326 |
| Figure 70: Capture d'écran d'une publication sur <i>Calaméo</i> : http://fr.calameo.com , consulté le 9 novembre 2011..... | 327 |
| Figure 71: Capture d'écran de la page d'accueil de <i>Principes de gravité</i> de Sébastien Cliche, http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html , consulté le 10 février 2012. | 332 |
| Figure 72: Capture d'écran de la table des matières de <i>Principes de gravité</i> de Sébastien Cliche, http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html , consulté le 10 février 2012. | 332 |
| Figure 73: Capture d'écran du module 2 de <i>Principes de gravité</i> de Sébastien Cliche, http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html , consulté le 10 février 2012. | 336 |
| Figure 74: Schéma des parcours de lecture possibles dans la section "Abandon" de <i>Principe de gravité</i> de Sébastien Cliche. | 338 |
| Figure 75: Capture d'écran de l'index de <i>Principes de gravité</i> de Sébastien Cliche, http://www.chambreblanche.qc.ca/documents/principes/main.html , 10 février 2012. | 340 |
| Figure 77: Captures d'écran de deux œuvres d'Andy Campbell : <i>Paperwounds</i> , http://www.dreamingmethods.com/paperwounds/ et <i>Surface</i> , http://www.dreamingmethods.com/surface/ , consultés le 2 mai 2012..... | 343 |
| Figure 78 : Captures d'écran de <i>The Rut</i> d'Andy Campbell, http://www.dreamingmethods.com/therut/ , consulté le 2 mai 2012..... | 343 |
| Figure 79: Capture d'écran de <i>The Rut</i> d'Andy Campbell, http://www.dreamingmethods.com/therut/ , consulté le 2 mai 2012..... | 345 |
| Figure 80: Capture d'écran de « The Drug Tunnel by Max Penn » d'Andy Campbell, http://www.dreamingmethods.com/penn/ , consulté le 2 mai 2012. | 349 |
| Figure 81: Captures d'écran de <i>The Rut</i> d'Andy Campbell, http://www.dreamingmethods.com/therut/ , consulté le 2 mai 2012..... | 352 |
| Figure 82: Captures d'écran de <i>The Rut</i> d'Andy Campbell, http://www.dreamingmethods.com/therut/ , consulté le 2 mai 2012..... | 353 |
| Figure 83: Captures d'écran de Cameron, James. <i>The Terminator</i> . Metro Goldwyn Mayer, 1984.375 | |

Table des tableaux

| | |
|---|-----|
| Tableau 1: Macek, Jakub. “Defining Cyberculture.” Trad. Monika Metykova et Macek, Jakub, 2004. http://macek.czechian.net/defining_cyberculture.htm . Consulté le 26 novembre 2008..... | 64 |
| Tableau 2 : Étude du vocabulaire de Delany, Paul et Landow, George P. “Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: The State of the Art.” <i>Hypermedia and Literary Studies</i> . Ed. Paul Delany et George P. Landow. Cambridge (Mass.): MIT Press, 1991, p. 3-4..... | 149 |
| Tableau 3: Remédiatisation du blogue au livre : enjeux. | 212 |
| Tableau 4 : Cauvin, Aurélie. <i>La littérature hypertextuelle, analyse et typologie</i> . Mémoire de maîtrise, Université de Cergy Pontoise, 2001. En ligne http://www.memoireonline.com/03/07/405/la-litterature-hypertextuelle-analyse-et-typologie.html . Consulté le 12 septembre 2008. | 215 |
| Tableau 5 : Saemmer, Alexandra. « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils d’analyse. » <i>Études françaises</i> 43.3, 2007, p. 69. En ligne : http://id.erudit.org/iderudit/016907ar , consulté le 28 janvier 2011..... | 222 |
| Tableau 6: Saemmer, Alexandra. « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils d’analyse. » <i>Études françaises</i> 43.3, 2007, p. 71. En ligne : http://id.erudit.org/iderudit/016907ar , consulté le 28 janvier 2011..... | 223 |

Index Nominum

- A.L.A.M.O. 141, 143
AARSETH, Espen J. 31, 33, 43, 118, 119, 120,
121, 122, 127, 152
ACIMAN, Alexander 285, 403
ADIDAS 273
AGAMBEN, Giorgio 105
AGHA, Valérie 91, 189, 191, 194
ALLARD, Caroline 44, 91, 95, 175, 181, 182,
183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 191, 194,
229
ALLEGRE, Christian 27
ALSTON, Judi 342
AMAZON 243
AMERIKA, Mark 170, 171
ANÇION, Nicolas 193
APOLLINAIRE, Guillaume 98, 120, 131
APPLE 53, 273
ARCHIBALD, Samuel 28, 43, 118, 125, 126, 127,
128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 139,
143, 152, 178, 229, 305
ARLIX, Éric 93
ARPANET 52
ARSENAULT, Mathieu 177
ARTUS, Hubert 202
ASSOULINE, Pierre 92
AUDET, René 177
AUGMENT 52
AUSTER, Paul 286, 296
AUSTIN, Steve 19, 70, 71, 76
AUTIÉ, Dominique 35, 36, 175
BACH, Jean-Sébastien 296
BACHAND, Denis 153, 154, 168
BACON-SMITH, Camille 249
BAER, Martha 94
BAETENS, Jan 144, 145, 173, 174, 176, 258, 259,
265, 278, 279
BAGIEU, Pénélope 177
BAILLY, Jean-Louis 92
BAKHTINE, Mikhail Mikhaïlovitch. 237, 238,
239, 240
BALPE, Jean-Pierre 94, 118, 125
BALZAC (DE), Honoré 98, 155, 225, 406
BANKS, Jennifer 98
BARBEAU, Richard 97
BARSKI, Georges 37, 39
BARTH, John 44, 94, 96, 284, 307, 308, 309, 310,
311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 358
BARTHES, Roland 31, 126, 228, 240, 257, 360
BATESON, Gregory 49
BAUDELAIRE, Charles 98
BAUDRILLARD, Jean 26, 302, 329, 330
BEAR, Greg 54
BEATLES (THE) 300
BEAU, Frank 29
BEAUMONT, Matthew 93
BECKETT, Samuel 316
BEDFORD, Martyn 342
BEETHOVEN (VAN), Ludwig 316
BELL, David 66
BELOFF, Zoé 99, 331
BENSAUDE-VINCENT, Bernadette 116, 117,
118
BERARD (DE), Jean-Olivier 326
BERNERS-LEE, Tim 56
BETANCOURT, Ingrid 203
BETHKE, Bruce 54
BIENVENU, Sophie .. 91, 178, 181, 187, 191, 194
BIGELOW, Julian 49
BITTON, Jean-Luc 209
BLAIR, Tony 165
BLAIS, François 93
BLANCHETTE, Josée 92, 194
BLANCHOT, Maurice 19
BLOGGER 177
BLOOM, Harold 298, 384
BODIN, Magnus 97
BOISVERT, Anne-Marie 312

| | |
|---|--|
| BOLTER, Jay David | 43, 56, 99, 106, 107, 137, 148, 149, 150, 151, 173, 229, 230, 284, 286, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 364 |
| BON, François..... | 44, 92, 95, 175, 178, 185, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 213, 229, 230, 231, 233, 251 |
| BONNEFOY, Yves | 256 |
| BOOTZ, Philippe | 118, 143, 144, 147, 148 |
| BORDELEAU, Benoît | 177 |
| BORGES, Jorge Luis | 148, 150, 228, 294, 301, 316 |
| BOUGNOUX, Daniel | 130 |
| BOULANGER, Paul-Marie | 365, 367 |
| BOULGAKOV, Mikhail | 98 |
| BOURDIEU, Pierre | 249, 250 |
| BOUTAUD, Aurélien | 365, 368, 369 |
| BOUVET, Patrick | 296 |
| BRAFFORD, Paul | 89, 97, 141, 143, 145, 147, 148 |
| BRANDENBOURGER, Anne-Cécile.. | 44, 91, 95, 176, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 222, 225, 226, 227, 228, 229 |
| BRAQUE, George | 112, 295 |
| BRETON, Philippe..... | 49, 50, 67 |
| BROSSARD, Nicole | 98 |
| BRUXELLES | 90, 143 |
| BUREAUD, Annick | 110, 384 |
| BURROUGHS, William | 295 |
| BUSH, George..... | 165, 182 |
| BUSH, Vannevar..... | 30, 52, 127 |
| BUSHNELL, Nolan | 53 |
| BUTOR, Michel | 257 |
| C.A.R.D..... | 165 |
| CADIGAN, Pat | 54 |
| CAIDIN, Martin | 70 |
| CAILLAUD, Bernard..... | 110 |
| CAILLIAU, Robert | 56 |
| CALAMEO . | 44, 98, 322, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 334, 349, 354, 361 |
| CALVINO, Italo..... | 94 |
| CAMERON, James | 374, 375 |
| CAMPBELL, Andy..... | 44, 98, 322, 331, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354 |
| CAMUS, Audrey | 204, 252 |
| CAMUS, Renaud .. | 44, 93, 96, 235, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 280, 304, 358 |
| CANALBLOG | 177 |
| CANDEL, Étienne | 178, 179 |
| CAPELLINI, Albert..... | 139 |
| CARCAUD-MACAIRE, Monique . | 139, 154, 173, 174, 303 |
| CARPENTER, J.R. | 93 |
| CARRIERE, Jean-Claude | 174 |
| CARTY, Mary-Beth..... | 98 |
| CAUVIN, Aurélie | 215 |
| CERN | 56 |
| CERVANTÈS (DE), Miguel..... | 148, 228 |
| CHAPLAIN, Brigitte | 179 |
| CHAPLIN, Charlie..... | 35 |
| CHAR, René | 256 |
| CHARLES, Michel | 128, 313 |
| CHARTIER, Roger..... | 172 |
| CHASSAY, Jean-François | 32, 354, 402 |
| CHATEAUBRIAND (DE), François-René | 98 |
| CHATONSKY, Grégory..... | 116 |
| CHEMLA, Laurent | 161, 162, 163, 164 |
| CHEVILLARD, Éric..... | 44, 92, 95, 175, 178, 185, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 211, 213, 219, 229, 233 |
| CLARK, David | 98 |
| CLARO, Christophe..... | 193 |
| CLÉMENT, Jean. | 31, 57, 118, 151, 152, 217, 222, 226 |
| CLERC, Jeanne-Marie | 139, 154, 173, 174, 303 |
| CLICHE, Sébastien..... | 44, 99, 322, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 340, 341, 342, 361 |
| CLYNES, Manfred E. | 52, 66, 70, 71 |
| COCA-COLA | 273, 378 |

| | | | |
|---|-----------------------------------|--|--|
| <i>COMPUTER SPACE</i> | 53 | DRAHOS, Christine..... | 155, 156 |
| COOVER, Robert..... | 148, 149, 172, 361 | DRAHOS, Tom...44, 98, 140, 153, 154, 155, 156, | 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, |
| CORTÀZAR, Julio..... | 148, 150 | 166, 167, 168, 169, 170, 171, 294, 358 | |
| COUCHOT, Edmond .. | 39, 43, 110, 111, 114, 115 | DREYER, Carl Theodor | 174 |
| DABNEY, Ted | 53 | DUBOIS, Philippe | 29 |
| DÄLLENBACH, Lucien | 311 | DUCHAMP, Marcel | 111 |
| DANIELEWSKI, Mark Z. . | 44, 96, 284, 286, 287, | DUGUET, Anne-Marie..... | 110 |
| 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 296, 298, | | DULONG, Annie | 177, 209 |
| 299, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 309, 317, | | DUPLAT, Bertrand..... | 281 |
| 318, 359 | | DURAS, Marguerite | 303 |
| DARTH VADER | 19, 73, 371, 379 | DURRENMATT, Jacques..... | 225 |
| DARWIN (jeu vidéo) | 53 | DURU, Roxanne | 94 |
| DAVENPORT, Glorianna..... | 236 | DUSSIDOUR, Dominique | 205 |
| DEBAT, Michelle | 155 | DYENS, Ollivier.....75, 76, 92, 300, 371, 378 | |
| DEBRAY, Régis | 22, 25, 26, 45, 102, 103, 130 | ECKO, Marc | 242, 243 |
| DECOURCELLE, Pierre..... | 234 | ECO, Umberto | 126 |
| DEFOE, Daniel | 98, 155 | EISENSTEIN, Elizabeth | 361 |
| DELANY, Paul ..57, 148, 149, 151, 172, 306, 307 | | ENGELBART, Douglas..... | 52, 62 |
| DELAUME, Chloé..... | 93, 94, 193, 194 | ERTZSHEID, Olivier....26, 27, 34, 305, 306, 322, | 355 |
| DELERME, Philippe..... | 94 | ESCOBAR, Arthuro.....59, 64, 65, 86 | |
| DELEUZE, Gilles | 286, 295, 314 | ETAIX, Pierre | 174 |
| DEMARLY, Yves | 37, 39 | ETUY, Christian | 167 |
| DENA, Christy . | 44, 235, 236, 237, 238, 239, 240, | EUROPALIA | 90, 143 |
| 242, 258 | | FAITHFULL, Mariane..... | 296 |
| DENIZE, Antoine..... | 97, 145, 146, 147, 358 | FARBER, Edna..... | 308 |
| DERRIDA, Jacques.. | 34, 126, 148, 228, 255, 258, | FEBVRE, Lucien | 22 |
| 300, 354, 355, 363, 364 | | FEDERMAN, Raymond | 169, 170 |
| DERY, Mark | 60 | FIGUEROA-SARRIERA, Heidi..... | 49, 77 |
| DESCARTES, René..... | 67, 68, 78, 83, 107 | FISKE, John..... | 249 |
| DESFORGES, Bénédicte | 91, 189 | FLICHY, Patrice | 29, 79, 80 |
| DESSERRE, Jean-François..... | 98 | FLUXUS | 111 |
| DIDEROT, Denis | 313, 315 | FONTANILLE, Jacques | 306 |
| DIDI-HUBERMAN, Georges | 286 | FORTIN, Véronique | 91 |
| DISNEY | 273 | FOUCAULT, Michel | 80, 104, 105 |
| DOETSH, Richard..... | 323, 324 | FOURMENTREAU, Jean-Paul | 110 |
| DONGUY, Jacques | 321, 322 | FOURNEL, Paul | 94 |
| DOSTOIEVSKI, Fiodor | 98 | FRANCHETTI, Michael..... | 323 |
| DOUBROVSKY, Serge | 191, 192 | FRANK, Lawrence | 49 |
| DOWNES, Daniel | 59, 60, 89, 102 | | |
| DOZOIS, Gardner | 54 | | |

| | | | |
|--|--------------------|--|---|
| FRANKENSTEIN..... | 74, 379 | HARAWAY, Donna ... | 57, 79, 80, 81, 83, 89, 372, 373, 374, 378 |
| FRENCH, Gordon..... | 53, 253 | HARRUS-RÉVIDI, Gisèle | 361, 362, 363 |
| FREUD, Sigmund | 72 | HAWK, Andy | 60 |
| GALILÉÉ..... | 67 | HAYLES, Katherine N. 43, 81, 82, 83, 84, 85, 89, 96, 100, 101, 102, 118, 121, 122, 123, 124, 152, 153, 287, 291, 292, 304, 337 | |
| GALLICA | 327 | HERSHMAN LEESON, Lynn..... | 39 |
| GANCE, Abel | 174 | HIGGINS, Dick | 237, 238, 316 |
| GASNIER, Louis..... | 234 | HILL, Peter | 236 |
| GAUGUET, Bertrand..... | 155, 166 | HILLAIRE, Norbert...43, 110, 111, 114, 115, 385 | |
| GEELS, Frank W. | 368 | HIRE (de la), Jean..... | 68 |
| GEFEN, Alexandre | 189, 190 | HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus | 72 |
| GENETTE, Gérard. 138, 168, 170, 188, 194, 210, 237, 238, 240, 241, 254, 304 | | HOLBEIN LE JEUNE, Hans..... | 335 |
| GEOFF, Ryman..... | 91, 214 | HOLLANDER, John..... | 298 |
| GEORGES, Karoline..... | 94 | HOMEBREW COMPUTER CLUB | 53 |
| GERVAIS, Bertrand.... 44, 67, 76, 132, 133, 139, 209, 213, 227, 228, 283, 296, 298, 301, 302, 317, 329, 330, 351, 359, 360 | | HOQUET, Thierry | 19, 20, 21, 107, 357, 372 |
| GEYSER, Alexandra..... | 91 | HOTTOIS, Gilbert | 66 |
| GIBSON, William..... | 54, 55, 77, 164 | HOUPPEMANS, Sjef | 253 |
| GILGENKRANTZ, Simone..... | 37, 39 | HOURIHAN, Meg | 177 |
| GODARD, Jean-Luc | 174 | HUGO, Victor | 21, 200 |
| GOGOL, Nicolas 44, 98, 140, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 163, 166, 168, 169, 170, 171 | | HUGONIE, Gérard | 101 |
| GONZALEZ, Jennifer | 42, 86 | HUSSERL..... | 120 |
| GOODY, Jack | 209, 210 | INMAN, Bradley | 323 |
| GOOGLE | 177, 198, 299, 327 | INNIS, Harold..... | 130 |
| GORE, Al..... | 57 | IPOD | 243, 323 |
| GREENE, Graham | 174 | IWATANI, Tōru | 53 |
| GREENE, Rachel | 110 | JACKSON, Michael..... | 200, 203 |
| GRENVILLE, Bruce | 72 | JACKSON, Shelley..... | 125, 359 |
| GROSSBERG, Lawrence..... | 249 | JACOB, Didier..... | 92 |
| GRUSIN, Richard43, 99, 106, 107, 137, 173, 229, 230, 290, 291, 293, 295, 296 | | JACQUARD, Albert | 38 |
| GUATTARI, Félix | 295, 314 | JANA, Reena | 110 |
| GUTENBERG,..... | 22, 130 | JAPON | 78, 90, 91, 267 |
| HABLES, Chris..... | 42, 49, 77 | JARDIN, Alexandre..... | 93 |
| HAKKEN, David | 64 | JARRY, Alfred..... | 285 |
| HAMILTON, Edmond | 68 | JARVIK, Robert..... | 71 |
| | | JASMIN, Claude..... | 92, 194 |
| | | JENIK, Adriene..... | 98 |
| | | JENKINS, Henry | 44, 236, 237, 241, 242, 249, 250, 266 |

| | | | |
|---------------------------------|---|---|--|
| JENTSCH, Ernst | 72 | MACEK, Jakub .48, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 64, 65 | |
| JOBS, Steve..... | 53, 368 | MACY..... | 49 |
| JOHANNOT, Yvonne | 20, 23, 24, 85 | MAGNÉ, Bernard | 97, 141, 145, 146, 147, 358 |
| JOHNSON, Kenneth | 70, 313, 314 | MALBREIL, Xavier | 333, 334 |
| JONCKHEERE (DE), Philippe | 97 | MALLARMÉ, Stéphane .. | 131, 150, 256, 380, 381 |
| JOYCE, James..... | 35, 98, 124, 148, 150, 228, 305 | MANOVICH, Lev | 59, 64, 65, 138, 139 |
| JOYCE, Michael | 94, 118, 119, 305, 309, 314, 339, 359 | MARTIN, Henri-Jean | 22 |
| JURY, Philippe..... | 365, 368, 369 | MARX, Karl..... | 25, 130 |
| KAFKA, Franz | 98, 221 | MASSERA, Jean-Charles | 93, 94 |
| KENNEDY, Jackie..... | 157, 161 | MASSIN, Robert..... | 144 |
| KIMM, D..... | 92 | MAVRIKAKIS, Catherine.... | 44, 92, 95, 175, 193, 194, 195, 196, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 208, 229, 233 |
| KINDLE | 243 | MAX | 91, 181, 189, 190, 191 |
| KITTLER, Friedrich..... | 28 | MAX, D.T..... | 361 |
| KLINE, Nathan | 52, 66, 70, 71 | MAYENCE..... | 22 |
| KOSMA, Edgar | 193 | MCCAFFERY, Larry..... | 289 |
| KREBS, Constance | 199, 200 | MCDONALD..... | 273 |
| KRISTEVA, Julia..... | 126, 240, 298 | MCGONIGAL, Jane | 236, 401 |
| KROKER, Arthur..... | 57 | MCLUHAN, Marshall | 27, 28, 35, 50, 51, 130, 303 |
| KYOTO | 267 | MEAD, Margareth | 49 |
| LACHAUD, Jean-Marc..... | 39 | MELOT, Michel..... | 22, 23, 24 |
| LALONDE, Pierre-Léon ... | 91, 181, 187, 191, 194 | MEMEX..... | 30, 52 |
| LANDOW, George P. | 31, 56, 118, 119, 126, 128, 148, 149, 151, 172, 295, 305, 314, 394 | MENARD, Pierre..... | 296 |
| LARIVIÈRE, Marie-Éve | 94 | MENDIS, Chris..... | 98 |
| LARSEN, Reif..... | 93 | MENTOR, Steven | 49, 77 |
| LAUFER, Roger..... | 57 | MERHOLZ, Peter | 176 |
| LEARY, Timothy..... | 56 | MICHAUD, Yves | 43, 111, 112, 113, 298, 318, 359 |
| LEBLANC, Gérard | 29 | MIDGLEY, Simon..... | 361 |
| LEJEUNE, Philippe..... | 192 | MILHE POUTINGON, Gérard..... | 254 |
| LENINE | 157, 161 | MILOSEVIC, Slobodan..... | 165 |
| LÉVY, Pierre..... | 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 278 | MILTON, John..... | 298 |
| LIONNAIS (LE), François | 97, 140 | MINEUR, Etienne..... | 281 |
| LOUVEL, Liliane..... | 288 | MISTRAL, Christian..... | 92 |
| LUCAS, George | 73, 234, 372 | MOLINET, Emmanuel | 37, 40 |
| LUCAS, Jean-Bernard..... | 263 | MONTANDON, Alain..... | 159 |
| LYOTARD, Jean-François..... | 297 | MONTERROSO, Augusto..... | 204 |
| M.I.T..... | 48, 51 | MONTESQUIEU | 98 |
| MABAMCKOU, Alain | 193 | | |

| | | | |
|-----------------------------------|----------------------------------|--------------------------------------|---|
| MONTFORT, Nick | 98, 331 | PONG..... | 53 |
| MONTOLA, Markus..... | 236 | POP-ART | 238 |
| MONTPELLIER | 299 | POWERS, Richard..... | 94 |
| MONVILLE, Aymeric | 361 | PRIGOGINE, Ilya..... | 337 |
| MOORE, Catherine Lucille..... | 68 | PROUST, Marcel..... | 98, 155, 193, 256 |
| MORAVEC, Hans..... | 83 | QUENEAU, Raymond.. | 44, 90, 97, 119, 120, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 171 |
| MORIN, Edgar | 106, 107, 108 | QUISEFIT, Mathieu..... | 326 |
| MORSE, Margaret..... | 63, 64 | RABAU, Sophie..... | 170 |
| MOULTHROP, Stuart.... | 149, 151, 305, 309, 312, 314 | RÉJAULT, William | 91 |
| MULHALL, Stephen..... | 375 | RENAUD, Benjamin..... | 205 |
| MURRAY, Janet | 224 | RENSIN, Emmet..... | 285, 403 |
| NEGROPONTE, Nicholas | 11, 57 | REPLICANT..... | 374, 377, 378, 379 |
| NELSON, Theodor..... | 30, 52, 62, 127, 149 | RIALLAND, Ivanne | 105 |
| NERLICH, Michael..... | 159 | RICOEUR, Paul | 63 |
| NEW YORK | 324 | RIFFATERRE, Michel | 170 |
| NIETZSCHE, Friedrich..... | 331 | RILKE, Rainer Maria..... | 263 |
| NOTTIN, Philippe..... | 158, 159, 160, 168, 170 | RIMBAUD, Arthur | 98, 198 |
| NYSSSEN, Hubert | 20 | ROBBE-GRILLET, Alain..... | 262, 303, 404 |
| ODYSSEY | 53 | ROBERT, Larry | 238 |
| OFFRAY DE LA METTRIE, Julien..... | 68 | ROBERT, Pascal..... | 116, 238 |
| ONG, Walter J..... | 28, 131, 186 | ROBIN, Régine | 81 |
| ORTEL, Philippe..... | 105, 318 | ROBOCOP..... | 19, 73, 74, 75, 356, 371, 376, 379 |
| ORWELL, George..... | 375 | ROCHE (DE LA), Jean..... | 93 |
| OULIPO | 97, 140, 141, 150, 153, 171 | ROCHEFOUCALUT (DE LA), François..... | 331 |
| OVERBLOG | 177 | RONDEAU, Daniel..... | 91 |
| PAC MAN..... | 53 | ROSENTHAL, Olivia | 380, 381 |
| PALO ALTO..... | 368 | ROUBAUD, Jacques..... | 141 |
| PAPP, Tibor | 97, 143, 144, 145, 147, 148, 358 | ROUSSEL, Raymond | 97, 262 |
| PARIS..... | 68, 154 | ROUSSY, Maxime..... | 94 |
| PASCAL, Blaise..... | 331 | ROWLING, J. K. | 93, 234 |
| PAUL, Christiane | 110, 296, 365 | RUFFEL, Lionel | 380, 381 |
| PEREC, George..... | 97, 140, 141, 296 | RUPPEL, Marc | 236 |
| PHILIPS, Tom..... | 123 | RUSH, Michal..... | 110 |
| PIAULT, Fabrice..... | 361 | RUSHKOFF, Douglas..... | 56, 60 |
| PICASSO, Pablo | 112, 295 | RYAN, Marie-Laure | 229 |
| PIERCE, Tony..... | 181 | SADIN, Éric..... | 28, 44, 93, 94, 96, 235, 251, 266, 267, 268, 269, 270, 273, 274, 277, 278, 279, 280, 358, 402 |
| PLASCENCIA, Salvadore | 123 | | |
| PLATON | 77 | | |
| POE, Edgar Allan | 69, 70, 71, 72, 98, 313 | | |

| | | | |
|-----------------------------|--|------------------------|---|
| SAEMMER, Alexandra.. | 198, 199, 200, 214, 222, 223, 226, 230, 231, 256, 350 | TERMINATOR | .36, 374, 375, 376, 377, 379, 380 |
| SAFRAN FOER, Jonathan | 123 | THEHERAN | 162 |
| SAINT JOHN PERSE | 256 | THERENTY, Marie-Ève.. | 178, 185, 206, 209, 211 |
| SAINT-EXUPERY (DE), Antoine | 98 | TINKCOM, Matthew | 377 |
| SAINT-PETERSBOURG | 162 | TOKYO |78, 267, 269, 271, 273 |
| SAM, Anna | 91, 190, 191, 192 | TOURNAYE, Guy | 44, 94, 96, 284, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 294, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304, 309, 317, 318 |
| SAMOYAUULT, Tiphaine | 170, 300, 301 | TRIBE, Mark | 110 |
| SAN FRANCISCO | 40 | TURING, Alan | 143 |
| SAPORTA, Marc | 120 | TWITTER | .93, 199, 235, 243, 284, 285, 286, 324, 403 |
| SCAVETTA, Domenico | 57 | VAN LOOY, Jan | 278, 279 |
| SCHOT, Johan | 368 | VANDENDORPE, Christian | ..118, 132, 299, 300, 361 |
| SCHUHL, Jean-Jacques | 296 | VERHOEVEN, Paul |73, 74, 75, 372 |
| SCHULZ Norbert | 300 | VERNE, Jules | 287 |
| SCOCCIMARO, Bruno | 350 | VERSAILLES | 57 |
| SCOTT, Ridley | 377, 378 | VICTOR-PUJEBET, Romain | 98 |
| SECOND LIFE | 40 | VILLAREJO, Amy | 377 |
| SERCEAU, Michel | 138 | VIRGILE | 300 |
| SHAKESPEARE, William | 285 | VOLODINE, Antoine | 193 |
| SHANNON, Claude | 49, 83 | VON NEUMANN, John | 49 |
| SHENGUI, Lu | 140 | VOOK | .44, 98, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 334, 354, 361 |
| SHINER, Lewis | 54 | WALKER, Jill | 236 |
| SILICON VALLEY | 53 | WARDA, Adad | 323 |
| SIMS | 93 | WAYBACK MACHINE |165, 207, 208, 213 |
| SIXAPART | 177 | WEINSTEIN, Michael | 57 |
| SKYBLOG | 177 | WHITMAN, Walt | 256 |
| SMOLDERS, Olivier | 174 | WIENE, Robert | 174 |
| SOLLERS, Philippe | 126 | WIENER, Norbert |49, 50, 83, 106, 119 |
| SPACE INVADERS | 53 | WILLIAM, Lynda | 122, 342 |
| SPIELBERG, Steven | 174 | WILLIAMS, Evan | 177, 238 |
| STALLMAN, Richard | 52 | WINKLER, Harald | 97 |
| STELARC | 77, 78, 79 | WINNICOTT, Donald | 361, 362 |
| STERLING, Bruce | 54 | WIRED | 56 |
| STERNE, Laurence | 124, 148, 150, 228, 313, 315, 380 | WORDPRESS | 177 |
| STIMUGENE | 177 | WOZNIAK, Steve | 53 |
| SWIERCZYNSKI, Duane | 235, 242, 244, 245, 251 | XANADU | 30, 52 |
| TAFFIN, Nicolas | 22 | | |
| TATI, Jacques | 174 | | |
| TCHEKHOV, Anton | 98 | | |

| | | | |
|-----------------------|---------------|-----------------------|---|
| XANTHOS, Nicolas..... | 204, 227, 228 | ZOLA, Émile | 98 |
| YOUTUBE..... | 235, 249, 250 | ZUIKER, Antony E..... | 44, 93, 96, 113, 235, 242, |
| ZAPP, Andréa | 236 | | 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 358 |

Table des matières

| | |
|---|-----------|
| <i>Remerciements</i> | 5 |
| <i>Résumé</i> | 7 |
| <i>Abstract</i> | 9 |
| <i>Mots clés</i> | 9 |
| <i>Keywords</i> | 9 |
| <i>Notice pour une thèse cyborg</i> | 11 |
| <i>Sommaire</i> | 13 |
| INTRODUCTION | 19 |
| <i>I. Le livre, l'hypermédia et le texte : mise en place d'un triangle méthodologique</i> | 22 |
| A. Le livre..... | 22 |
| B. L'hypermédia..... | 27 |
| 1. Les médias et leur nouveauté..... | 27 |
| 2. Le Web, l'hypertexte et l'hypermédia | 30 |
| C. Le texte | 32 |
| <i>II. L'hybridation : penser à l'intersection</i> | 36 |
| A. Entre transgression et vitalité..... | 37 |
| B. Hybridation contemporaine : l'art et la technique..... | 39 |
| C. Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire..... | 42 |
| CHAPITRE I. POUR UNE LITTÉRATURE CYBORG | 47 |
| <i>I. La cyberculture, notre culture</i> | 47 |
| A. De la cyberculture primitive à la cyberculture contemporaine | 47 |
| 1. À l'origine : la cybernétique..... | 49 |
| 2. Seconde période : premier essor..... | 53 |
| 3. Troisième période: gloire et déclin du Hacker..... | 54 |
| 4. Quatrième période: domination de la cyberculture..... | 55 |
| 5. La cyberculture contemporaine | 58 |
| B. Définir la cyberculture | 58 |
| 1. L'utopie de la cyberculture..... | 60 |
| 2. La cyberculture et les théories de l'information | 63 |
| 3. La cyberculture selon Jakub Macek | 64 |
| <i>II. La figure du cyborg : un cas particulier d'hybridation</i> | 66 |
| A. Le cyborg : figure des relations entre l'homme et la machine..... | 67 |
| 1. Emergence de la figure du cyborg dans l'imaginaire | 67 |
| 2. Ambiguïté du cyborg : « ces choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières » | 72 |

| | |
|---|------------|
| 3. « That which cannot otherwise be represented» | 75 |
| B. Du corps du cyborg à la cyborganisation de notre corpus | 76 |
| 1. Le corps imparfait..... | 76 |
| 2. Nous sommes tous des cyborgs (Donna Haraway) | 79 |
| 3. Cyborganiser le texte littéraire (Katherine N. Hayles) | 81 |
| | |
| CHAPITRE II. CYBORGANISATION DU TEXTE LITTÉRAIRE : METHODOLOGIE ET | |
| APPUIS THEORIQUES..... | 89 |
| <i>I. Décrire et analyser l'hybridation médiatique du texte littéraire.....</i> | <i>89</i> |
| A. Du corpus à la typologie | 89 |
| 1. Présentation du corpus..... | 91 |
| 2. Première typologie et sélection du corpus premier..... | 94 |
| 3. Extension de la typologie | 96 |
| B. Des relations médiatiques | 99 |
| 1. La remédiatisation (Jay David Bolter et Richard Grusin) | 99 |
| 2. L'écologie médiatique | 100 |
| 3. Des dispositifs médiatiques complexes | 104 |
| C. Problématique | 109 |
| <i>II. Appuis théoriques : matérialité et médiatisation</i> | <i>110</i> |
| A. Les dispositifs artistiques contemporains : hybridation et vaporisation | 110 |
| B. Rendre au numérique sa matérialité..... | 114 |
| 1. L'hybridation et la matérialité modifiée de l'art..... | 114 |
| 2. Les fantasmes de la dématérialisation | 115 |
| C. Théoriser la dimension matérielle et médiatique du texte littéraire à l'heure de l'hypermédia..... | 118 |
| 1. Le Cybertexte et le texte ergodique (Espen J. Aarseth)..... | 118 |
| 2. Une Analyse Médiatique Spécifique : Le Technotexte (Katherine N. Hayles) | 121 |
| <i>III. Le texte et la technique (Samuel Archibald).....</i> | <i>125</i> |
| A. Redéfinir le texte après le poststructuralisme et avec l'hypertexte..... | 126 |
| B. Le texte : une généalogie matérielle | 129 |
| C. L'écran et la page : manipulation et navigation..... | 132 |
| | |
| CHAPITRE III. ADAPTATION (1) : DU LIVRE A L'ECRAN..... | 137 |
| <i>I. À la recherche de la machine littéraire : adapter l'OuLiPo.....</i> | <i>140</i> |
| A. Hypermédiatiser Les Cent mille milliards de poèmes de Raymond Queneau | 141 |
| B. Recadrage sur le protohypertexte : un objet rhétorique | 148 |
| 1. Le livre et l'hypertexte : entre filiation et rejet..... | 148 |
| 2. Inscrire l'hypertexte dans une continuité plutôt qu'en rupture | 151 |

II. *Le journal d'un fou de Nicolas Gogol : une lecture hypermédiatique par Tom Drahos*
153

| | |
|--|-----|
| A. Le champ littéraire, un terrain fécond d'expérience plastique..... | 153 |
| 1. Tom Drahos, le tiers interprétant..... | 154 |
| 2. L'œuvre hypermédiatique ou l'iconotexte augmenté..... | 156 |
| B. Intertextualité et actualisation de l'œuvre de Gogol..... | 160 |
| 1. La folie et Internet : créer un espace de liberté..... | 161 |
| 2. Les nouveaux esclaves..... | 164 |
| C. Remix Gogol..... | 166 |
| 1. Une œuvre polyphonique schizophrénique..... | 166 |
| 2. Hypertextualité et PLAYGIARISME dans <i>Le journal d'un fou</i> | 168 |

CHAPITRE IV. ADAPTATION (2) : DE L'ECRAN AU LIVRE..... 173

I. *Les blogues édités à succès*..... 176

| | |
|--|-----|
| A. Anatomie du blogue..... | 176 |
| 1. Petite Histoire du blogue..... | 176 |
| 2. Qu'est-ce qu'un blogue ?..... | 178 |
| B. Du blogue au livre..... | 181 |
| 1. Le blook..... | 181 |
| 2. <i>Les Chroniques d'une mère indigne</i> de Caroline Allard..... | 182 |
| 3. Marketing et légitimation littéraire : le complexe du blogue édité..... | 188 |
| 4. Le blogue et la fiction..... | 191 |

II. *Les blogues édités d'écrivains*..... 193

| | |
|--|-----|
| A. Le Web comme terrain de jeu de l'écrivain : remédiatisation d'un exercice inédit..... | 193 |
| B. De la page sur l'écran à la page du livre..... | 196 |
| 1. Remédiatiser la mise en page..... | 196 |
| 2. Un champ numérique d'expériences littéraires..... | 199 |
| C. Le livre malgré le blogue : remédiatisation trahison ?..... | 203 |
| 1. Le blogue contre le roman ?..... | 203 |
| 2. Le livre, le but de toute écriture..... | 206 |
| 3. Le blogue, brouillon 2.0 du livre..... | 208 |
| 4. Le livre, archive de blogue..... | 211 |

III. *Les œuvres hypermédiatiques éditées*..... 214

| | |
|--|-----|
| A. D' <i>Apparitions inquiétantes</i> à <i>La malédiction du parasol</i> d'Anne-Cécile Brandenbourger..... | 214 |
| B. L'effet hypertexte..... | 216 |
| 1. Présentation du fonctionnement hypertextuel d' <i>Apparitions inquiétantes</i> | 217 |
| 2. L'hyperlien : le nœud de la remédiatisation..... | 220 |
| 3. Les différents hyperliens et leur transposition..... | 222 |

| | |
|---|------------|
| C. À chaque média ses attentes | 224 |
| 1. L’hyperlien dans le livre : un faux raccord ? | 224 |
| 2. L’hypertexte ou la ludification du texte..... | 226 |
| 3. Le plaisir de l’hypertexte / le non-plaisir du texte | 227 |
| CHAPITRE V. TRANSMEDIATISATION : LE TEXTE LITTERAIRE AUGMENTE | 233 |
| I. <i>Les dispositifs transmédiateurs : le livre avec l’hypermédia</i> | 235 |
| A. La transmédiation : approche théorique | 235 |
| 1. Définition d’un mode de relation médiatique | 235 |
| 2. La transmédiation à l’aune de l’intermédialité de Dick Higgins, de l’hybridité de Mickhaïl Bakhtine et de la transtextualité de Gérard Genette | 237 |
| a. Dick Higgins | 238 |
| b. Mikhaïl Bakhtine..... | 239 |
| c. Gérard Genette | 240 |
| 3. La Convergence des médias (Jenkins)..... | 241 |
| B. Marketing, fanfiction et transmédiation : <i>Level 26</i> | 242 |
| 1. Le Digi-novel | 242 |
| 2. Les cyber bridges..... | 245 |
| 3. Un roman 2.0 : la communauté <i>Level 26</i> | 248 |
| II. <i>P.A. de Renaud Camus : l’hypertextualité transmédiatique</i> | 251 |
| A. P.A. et la recherche de l’hypertexte | 252 |
| 1. Dispositif de P.A. : délinéariser le texte imprimé | 252 |
| 2. P.A., une bathmologie | 256 |
| B. Augmenter P.A..... | 258 |
| 1. Un work in progress transmédiatique | 258 |
| 2. Lire P.A. avec <i>Vaisseaux brûlés</i> et <i>Ne lisez pas ce livre</i> | 259 |
| III. <i>Tokyo d’Éric Sadin : l’urbanité transmédiatique</i> | 266 |
| A. Le projet <i>Tokyo</i> et la société hypertexte..... | 267 |
| 1. <i>Tokyo</i> , le livre | 268 |
| 2. TOKYO_REENGINEERING, l’hypermédia..... | 269 |
| B. Pour une lecture transmédiatique de <i>Tokyo</i> | 274 |
| 1. Une expérience synesthésique | 274 |
| 2. On, devant l’écran | 276 |
| CHAPITRE VI. FIGURATION (1) : INTEGRATION DE L’HYPERMEDIA AU SEIN DU LIVRE | 283 |
| I. <i>L’hypermédia dans le livre : une lecture croisée du Décodeur de Guy Tournaye et d’<i>House of Leaves</i> de Mark Z. Danielewski</i> | 286 |
| A. L’hypermédiation au service de la matérialité du livre | 286 |

| | |
|---|------------|
| 1. Des ekphrasis médiatiques fictionnelles | 286 |
| 2. Une célébration de la matérialité du livre | 290 |
| B. Le collage de Babel..... | 293 |
| 1. <i>House of Leaves</i> : “a endless snarls of words” | 294 |
| 2. <i>Le Décodeur</i> : un collage de citations..... | 296 |
| 3. L’ère du copier-coller | 298 |
| C. L’hypertexte papier : entre figure de l’hypermédia et figure du livre..... | 301 |
| 1. Figures et absence..... | 301 |
| 2. Pour une hypertextualité de papier | 304 |
| II. <i>La bataille des anciens et des modernes revisitée : Coming Soon!!! A NARRATIVE</i> <i>de John Barth</i> | 308 |
| A. De l’iconicité hypertextuelle au livre..... | 308 |
| B. La mse en abyme et la conscience médiatique..... | 310 |
| C. La fin du livre et la littérature de l’épuisement | 313 |
| CHAPITRE VII. FIGURATION (2) : INTEGRATION DU LIVRE DANS L’HYPERMEDIA ... | 321 |
| I. <i>Persistance de la figure du livre sur le Web éditorial</i> | 322 |
| A. Les <i>Vooks</i> : coup marketing ou nouvelle voie éditoriale ?..... | 323 |
| B. <i>Calaméo</i> et ses publications interactives | 326 |
| II. <i>Principes de gravité de Sébastien Cliche: le dilemme à l’œuvre</i> | 331 |
| A. Du livre à l’hypermédia : entrer dans <i>Principes de gravité</i> | 331 |
| B. Une œuvre pessimiste | 334 |
| C. Un parcours fait de choix | 335 |
| D. Perdre et se perdre..... | 339 |
| III. <i>The Rut d’Andy Campbell : au seuil du livre</i> | 341 |
| A. <i>Dreaming Methods</i> | 341 |
| B. Le péri texte éditorial toujours recommencé..... | 343 |
| C. <i>The Drug Tunnel by Max Penn</i> | 347 |
| D. Métafiction et métamédiatisation..... | 351 |
| CONCLUSION. UNE PERIODE DE TRANSITION DES PARADIGMES MEDIATIQUES..... | 357 |
| I. <i>C’est la crise... penser la transition</i> | 359 |
| A. L’imaginaire de la fin, un topos récurrent..... | 359 |
| B. Théoriser la transition | 361 |
| 1. Approche psychologique : des livres et des doudous (l’objet transitionnel)..... | 361 |
| 2. Approche des sciences économiques et sociales : la transition au sein des systèmes sociotechniques | 364 |
| II. <i>Le cyborg, un être transitionnel</i> | 370 |

| | |
|---|------------|
| A. L'identité problématique de l'hybride | 371 |
| 1. Le stuff de RoboCop et Darth Vader..... | 371 |
| 2. "I would rather be a cyborg than a goddess" | 372 |
| B. Terminator ou Replicant ? | 374 |
| 1. Le Terminator : la menace venue du futur..... | 374 |
| 2. Le Replicant : "More human than human" | 377 |
| <i>Bibliographie.....</i> | <i>383</i> |
| <i>Annexe : Bibliographie extensive du corpus</i> | <i>405</i> |
| <i>Table des illustrations.....</i> | <i>413</i> |
| <i>Table des tableaux.....</i> | <i>417</i> |
| <i>Index Nominum</i> | <i>419</i> |
| <i>Table des matières.....</i> | <i>427</i> |