



Nouveaux cahiers de Marge

ISSN : 2607-4427

7 | 2023

Le web littéraire francophone

Directeur de publication Jean-Pierre Fewou Ngouloure,
Bélen Hernández-Marzal et Jean-Baptiste Monat

 <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=694>

Référence électronique

« Le web littéraire francophone », *Nouveaux cahiers de Marge* [En ligne], mis en ligne le 05 juillet 2023, consulté le 29 mars 2024. URL : <https://publications-prairial.fr/marge/index.php?id=694>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

DOI : 10.35562/marge.694



SOMMAIRE

Karen Cayrat

L'innovation technologique au cœur des mœurs de la création littéraire

Jean Pierre Fewou Ngouloure

La Francophonie au cœur de l'écosystème numérique : enjeux et ébauche de méthode

Corentin Lahouste

La création littéraire numérique belge, un domaine émergent

Servanne Monjour

La cartographie littéraire au défi de l'éditorialisation

Violaine Bigot et Nadja Maillard-De La Corte Gomez

Constructions discursives d'espaces dans l'écriture et la lecture des chroniques : entre cité multilingue et francophonie internationale

Sylviane Médard

La cartographie au pied de la lettre (numérique) : *Le Plaisir de la côte / The Pleasure of the Coast* de J.R. Carpenter

Jean-Baptiste Monat

À la recherche du web littéraire

Cultures populaires/cultures savantes

Delphine Le Nozach

James Bond. L'ère Daniel Craig, au crible du placement de produit

L'innovation technologique au cœur des mues de la création littéraire

Bouleverser la littérarité et dépasser les supports ?

Technological innovation at the core of literary creation: transforming literature and going beyond media?

Karen Cayrat

DOI : 10.35562/marge.695

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

La littérature fait aujourd'hui face à l'une des révolutions les plus importantes de son histoire, celle du numérique. La transition vers ce support n'est pas sans conséquence pour le milieu littéraire et impacte significativement tous ses acteurs, en particulier les écrivains. Dans quelles mesures l'innovation technologique impacte-t-elle la création littéraire ? Favoriserait-elle et contribuerait-elle à l'esquisse d'une poétique de l'ultracontemporain transcendant les supports ? C'est à ces questions que s'attachera notre article. Dans un premier temps, nous montrerons que l'innovation technologique, donnant lieu à des écritures spécifiques, affecte les œuvres en les homogénéisant et en les différenciant. Après quoi nous plaiderons en faveur d'une littérarité élargie et soulignerons l'importance du dépassement du support. Pour ce faire, notre réflexion s'appuiera sur un ensemble de théories actuelles à la fois en littérature et en sciences de l'information et de la communication.

English

Abstract: Literature is currently facing one of the most important transformations it has ever seen: the digital revolution. The transition to this medium has a significant impact on the literary field and has consequences for all of its actors, including writers. The aim of our paper is to examine how technological innovation can affect literary creation and the production of an ultra-contemporary poetics that transcends all media. Our first point will be to demonstrate how a technological innovation allows the homogenisation and differentiation of works as it gives rise to specific writings. We will then argue for a broader view of literacy, and stress the importance of going beyond the medium. To do so, the analysis will be based on current theories from the fields of literature, and information and communication sciences.

INDEX

Mots-clés

littérature numérique, web, transmédia, littérarité, innovation
technologique, support, gestes d'écriture

Keywords

digital literature, literarity, web, internet, writing, media, transmedia

PLAN

L'innovation technologique affecte les œuvres

L'innovation technologique induit des écritures spécifiques : l'exemple de
l'écriture multimédia

La technique : entre homogénéisation et différenciation des œuvres

L'innovation technologique élargit la littérarité

Des critères externes à l'œuvre plus marqués

La légitimité auctoriale comme critère de littérarité

Une littérarité suggérée et connotée

Au-delà des supports, le numérique favorise l'émergence d'une poétique de
l'ultracontemporain

Les œuvres transmédiâs

Le web un espace propice à la coopération

Conclusion

TEXTE

- 1 La littérature fait aujourd'hui face à l'une des révolutions les plus importantes de son histoire, celle du numérique¹. La transition vers ce support n'est pas sans conséquence pour le milieu littéraire et touche significativement tous ses acteurs, en particulier les écrivains. En effet, les auteurs tendent de plus en plus à s'emparer du web et des technologies tant à des fins littéraires que communicationnelles. Dans quelles mesures l'innovation technologique impacte-t-elle la création littéraire ? Favoriserait-elle et contribuerait-elle à l'esquisse d'une poétique de l'ultracontemporain transcendant les supports ? Dans un premier temps, nous montrerons que l'innovation technologique, donnant lieu à des écritures spécifiques, affecte les

œuvres en les homogénéisant et en les différenciant. Dans un second temps, nous verrons que l'innovation technologique élargit la notion de littérarité. Enfin nous observerons que la question des supports tend à être dépassée, le web favorisant les coopérations entre ses différents acteurs pour permettre l'émergence d'œuvres transmédias et surmonter les difficultés techniques qu'elles posent. Pour ce faire, notre réflexion s'appuiera sur un ensemble de théories actuelles à la fois en littérature et en sciences de l'information et de la communication. Elle sera enrichie d'exemples principalement centrés sur deux auteurs, tous deux très investis et actifs de longue date sur le web, à savoir Pierre Ménard, fondateur du site *Liminaire*², et François Bon, auteur polygraphe et pionnier du web qui depuis 1997 s'attèle à la construction de sa plateforme d'écriture *Le Tiers Livre*³.

L'innovation technologique affecte les œuvres

- 2 Qu'ils s'attèlent spécifiquement à la conception d'œuvres numériques ou non, les écrivains utilisent de plus en plus les innovations technologiques au cours de leur processus créatif. Comme l'a montré une étude conduite par Cécile Méadel et Nathalie Sonnac, l'outil informatique intervient à « des stades plus ou moins avancés à des échelles plus ou moins grandes⁴ » tandis que les appareils mobiles offrent des possibilités élargies, que ce soit dans le cadre d'une prise de note ou pour le travail du texte en lui-même qui peut se faire de manière connectée et collective. L'écriture peut alors se pratiquer à tout instant. Le texte n'étant plus nécessairement destiné à l'objet livre, ordinateurs, tablettes et smartphones lui ouvrent d'autres perspectives et permettent des écritures spécifiques qui requièrent des compétences techniques. C'est le cas par exemple de l'écriture multimédia qui semble susciter un intérêt toujours plus vif.

L'innovation technologique induit des écritures spécifiques : l'exemple de l'écriture multimédia

- 3 Confronter texte, image et son demande à l'auteur un traitement de ces éléments qui sous-entend la maîtrise de logiciels adaptés comme Final Cut, utilisé par exemple par François Bon pour le montage et la mise en ligne de ses vidéos. Sur *Le Tiers Livre*, on peut observer que celles-ci prennent une place de plus en plus importante depuis quelques années. Certaines d'entre elles font office de complément ou offrent une alternative à la lecture des articles postés sur le site, tandis que d'autres se présentent comme des improvisations ou sont intégrées uniquement à la chaîne YouTube de François Bon. Cet attrait pour l'écriture multimédia s'accroît, voire tend à remplacer certaines pratiques. En 2019, Pierre Ménard, par exemple, s'est principalement attelé à deux grands projets multimédias. *L'Abécédaire des prépositions (le film des films)*⁵ d'une part, films mis en ligne deux fois par mois résultant d'un montage d'extraits des longs et courts métrages favoris de l'écrivain, travaillé autour d'un thème et accompagné d'un texte de création. Il s'agit d'une expérience qui entend célébrer l'acte créateur et approcher l'abécédaire sur un autre mode que celui expérimenté par Pierre Ménard en 2013 dans son *Abécédaire des prépositions*, un « éloge de l'abécédaire au pied de la lettre »⁶. D'autre part, *Journal du regard. Au lieu de se souvenir*⁷, une production hybride qui faisait évoluer sa pratique du journal en alliant texte et vidéo. Dans un premier temps, étaient publiés « chaque jour, un film d'une minute, chaque lundi, la compilation du journal vidéo de la semaine précédente, et le texte qui s'écrit en creux⁸ », avant que le projet n'adopte une périodicité mensuelle. Ce dernier, inspiré, voire déclenché, par une citation extraite des *Fictions* de Borges, s'offre sur le site en articulant une création en deux temps qui entremêle et détourne des techniques d'écriture traditionnelles (collage, contrainte) et numériques (écriture multimédia, sérielle et fragmentaire). Avec l'ajout de musiques de fond, d'une voix off, de sous-titres et de textes, de fondus, d'effets de bruitage, d'accélération, de ralentissements, et de superpositions de l'image, ces productions soignées témoignent d'un savoir-faire technique qui

dénote une écriture spécifique conjuguant plusieurs « gestes »⁹ d'écriture, pour reprendre l'expression de Vilém Flusser.

La technique : entre homogénéisation et différenciation des œuvres

- 4 Néanmoins, si les technologies permettent d'allier différents gestes d'écriture, elles homogénéisent également les créations. En effet, les évolutions sont rapides et les technologies deviennent rapidement obsolètes. Valérie Beaudoin identifie dans le sillage des observations de l'économiste Joseph A. Schumpeter sur la destruction créatrice de l'innovation différentes périodes et associations d'usages :

La période « page perso » (1996-2002) [...] ; la période « blog » (2002-2006) [...] ; la période « réseau social » (depuis 2006-2007) [...] adossé[e] à des plates-formes plus pérennes de publication comme les blogs ou les sites de CMS [...] ¹⁰.

- 5 L'écrivain, s'il souhaite faire de l'espace numérique l'un de ses terrains d'expérimentation, n'a d'autre choix que de suivre les évolutions technologiques et les usages qu'elles sous-tendent pour conserver et augmenter son lectorat, mais aussi pour que ses créations s'inscrivent dans l'air du temps, ce qui l'amène régulièrement à ouvrir ou clore des sites web de sa conception ou à abandonner certaines plateformes pour en rejoindre d'autres, renouvelant ainsi toujours ses propres usages. Ainsi, les *Fenêtres Open Space*¹¹ de Anne Savelli se sont refermées sur Blogspot pour devenir un site personnel, construit à l'aide de Joachim Séné et du logiciel SPIP, et non plus un blog.
- 6 De manière générale, le degré de maîtrise du code par l'auteur le conduit à adopter un dispositif plutôt qu'un autre et l'amène à plus ou moins moduler l'usage de la technologie au sein de son écriture. Ce sont ses choix d'ordres esthétique et technique qui lui permettent de se différencier. L'utilisation de CMS comme SPIP ou Wordpress contribue à l'homogénéisation des blogs ou sites d'auteurs et limite l'utilisateur, en particulier celui qui ne maîtrise pas les rudiments de la programmation. Par exemple, pour faciliter la prise en main et la construction de sites, ce type de plateformes met à la disposition des

utilisateurs un certain nombre de thèmes parfois limités qui agissent notamment sur l'habillage du site ou sa typographie. Ces thèmes forment des « squelettes » qu'il convient ensuite de personnaliser. Or, cette différenciation que laisse entrevoir la personnalisation varie en fonction des compétences techniques de l'auteur-utilisateur. De fait, la maîtrise du code offre une plus grande latitude à celui qui la détient, lui permettant de se distinguer plus facilement en suscitant davantage d'interaction ou à travers des expérimentations qui lui sont propres, comme en témoigne le site de Joachim Séné, *Fragments, chutes et conséquences*¹², dans lequel certaines productions de l'écrivain se « patine[nt] »¹³ sous les effets du temps, opacifiant le texte de sorte à le rendre illisible, questionnant à la fois la textualité et la pérennité des œuvres mises en ligne.

- 7 Mais peut-on accorder une valeur littéraire à ces productions ? L'innovation technologique semble ouvrir la voie à une littérature plus ouverte.

L'innovation technologique élargit la littérature

- 8 La littérature, cette notion élaborée et définie par Roman Jakobson dans *Questions de poétique* en 1973 comme « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire »¹⁴ a eu beau évoluer dans son sillage grâce aux contributions de nombreux chercheurs, ses attributs ne font pas l'unanimité dans la communauté scientifique. La littérature « traditionnelle » donne lieu à deux écoles : l'une centrant son approche autour de la forme, focalisant son attention sur le style, sur le soin apporté à la langue utilisée, recherchant les indices littéraires laissés au sein du texte ; l'autre s'attachant davantage au jugement de valeur de l'œuvre, à son plaisir de lecture, conférant à la littérature un simple statut. En contexte numérique, la notion même de littérature évolue. Rappelons en effet que l'une des caractéristiques des œuvres littéraires numériques est d'interroger leur propre littérature¹⁵. Certaines d'entre elles, comme les hyperfictions, intègrent une forte intertextualité ou revendiquent leur filiation de manière plus ou moins ostentatoire, tout en proposant, tel que le souligne Astrid Ensslin, une « anti-linéarité narrative » et une « infinité rhizomatique »¹⁶. Néanmoins, parce qu'elle lie différents

gestes d'écriture et tend à exploiter toutes les spécificités qu'offre le numérique, la littérarité, comme le fait remarquer Gilles Bonnet¹⁷ en s'appuyant sur l'exemple de la LittéraTube, n'est plus logocentrée. Elle tend à s'ouvrir et semble désormais davantage reposer sur des critères externes à l'œuvre.

Des critères externes à l'œuvre plus marqués

- 9 Dans la mesure où l'espace numérique modifie considérablement l'auctorialité telle que nous la connaissons, et par conséquent l'autorité qui en découle, il nous semble que l'affirmation de la légitimité de l'écrivain pourrait constituer un premier gage de littérarité. En effet, si l'édition traditionnelle permet une première sélection de l'information avant sa publication ainsi qu'une identification claire et rapide de l'auteur, qui fait alors son entrée dans un champ bien établi et institutionnalisé, il n'en va pas de même en contexte numérique puisque cet environnement « n'est plus réservé à des professionnels (journalistes, auteurs, éditeurs, [...]), il s'est aussi ouvert à des amateurs¹⁸ ». Ainsi, force est de constater que si tout un chacun est désormais en mesure de se saisir de cet espace pour y publier de l'information ou diffuser ses écrits à l'aide de nouveaux modes d'autopublication à l'image des plateformes en ligne ou des blogs, la légitimité de ces contenus ne va pas de soi. Elle devient alors pour l'écrivain l'objet d'une conquête permanente.

La légitimité auctoriale comme critère de littérarité

- 10 Puisque d'une part l'écrivain se voit contraint de multiplier les stratégies pour se démarquer du blogueur et affirmer son statut d'auteur, d'autre part plusieurs formes de légitimité semblent coexister et s'interconnecter dans cet espace spécifique.
- 11 Se saisir de la toile suppose l'adhésion aux codes qui la régissent. La compréhension des algorithmes qui y font figure d'autorité peut permettre à l'écrivain de travailler sa présence en ligne, sa notoriété ainsi que sa popularité sur le web, en vue de gagner plus ou moins rapidement une certaine reconnaissance. Le concept de

l'autoritativité, cette « attitude consistant à s'auto-éditer ou à publier sur le WWW, sans passer par l'assentiment d'une institution de référence référée à l'ordre imprimé¹⁹ » pensée par Evelyne Broudoux, entre ici en première ligne dans la construction de « l'hyper-auctorialité » telle que la conçoit Emmanuelle Pelard²⁰. L'objectif étant pour l'auteur d'accroître sa visibilité, la quantification des commentaires et publications des abonnés et *followers* donne à voir sa popularité sur le web : plus le nombre est élevé et plus celui-ci semble exister en ligne, ce qui permettra ensuite à l'écrivain de disposer d'un meilleur référencement sur les moteurs de recherches ou les plateformes en ligne grâce au traitement des données et mots-clés par les algorithmes. Cette première phase peut conduire l'écrivain vers des communautés de pairs ou de lecteurs partageant des intérêts communs susceptibles d'interagir, de collaborer avec lui, et donc de se voir intégrer et reconnu à une échelle plus ou moins grande.

- 12 Dans un second temps, la quête de légitimation de l'auteur se poursuit en s'inscrivant dans un processus long et ardu qui consiste à se positionner au sein de la littérature numérique, alors que l'existence même de ce champ fait l'objet de débats au sein de la communauté scientifique, dans la mesure où envisager la littérature numérique en prolongement ou en rupture de la littérature traditionnelle serait avant tout une question de regard, comme l'a par exemple démontré Marcello Vitali-Rosati²¹. Certains, à l'image de Serge Bouchardon²², Evelyne Broudoux²³ et Talan Memmott²⁴, arguent en faveur de l'émergence d'un champ littéraire numérique, un champ « expérimental » qui serait encore en cours de constitution et qui tendrait « à s'autonomiser [...] avec des institutions et des réseaux de légitimation qui lui sont spécifiques. »²⁵, tandis que d'autres voient dans la littérature numérique une extension du champ littéraire. Pour notre part, nous rejoignons la vision de Gilles Bonnet²⁶ qui, contrairement aux travaux de Bouchardon, inclut pleinement les sites et blogs d'auteurs à sa conception de la littérature numérique. Dans son article, « La légitimité de la poésie numérique en France »²⁷, Gwendolyn Kergourlay distingue trois modèles de légitimité que l'écrivain peut à notre sens moduler pour s'affirmer.

- 13 Premièrement, la légitimité traditionnelle qui « s'inscrit dans le temps et définit les critères de référence du domaine²⁸. » Celle-ci repose à la fois sur l'institution scolaire et sur des initiatives pérennes tentant de recenser la multiplicité des œuvres numériques à l'image d'anthologies et répertoires mis en œuvre par des universitaires et auteurs comme l'organisation internationale ELO, Electronic Literature Organisation, lancée dès l'aube des années 2000. Nous pouvons citer le *Répertoire des arts et des littératures hypermédiatiques*²⁹ développé par le Laboratoire NT2 depuis 2004, le projet de répertoire des écrivains numériques lancé par la Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques, ou encore celui du répertoire européen, la ELMCIP Knowledge Base³⁰. Par ailleurs, la littérature numérique s'enseigne de plus en plus, notamment à l'université, signe de son institutionnalisation croissante.
- 14 Deuxièmement, la légitimité rationnelle qui « repose sur la crédibilité scientifique ou professionnelle accordée à ses détenteurs³¹ ». Nombre d'éditeurs numériques francophones participent à ce modèle de légitimité, comme en atteste la tentative d'inventorisation menée depuis 2011 par Lorenzo Soccavo sur son blog-carnet, *Prospective du Livre*³², et tenue à jour jusqu'à fin 2019. De même, les revues sont d'autres garantes de cette légitimité. Certaines établies de longue date comme *Alire*, *Remue.net* ou *bleuOrange*³³ entendent soutenir, encourager et faire découvrir des œuvres littéraires usant des technologies. La littérature numérique dispose aussi de prix d'envergure internationale décernés chaque année, comme le New Media Writing Prize qui couronne une œuvre recourant à une variété de formats, de plateformes et de médias, ou encore les trois ELO Prizes qui récompensent respectivement la meilleure œuvre de littérature numérique de l'année, quel que soit son genre ou sa longueur, le meilleur ouvrage critique de l'année, ainsi qu'un artiste ou un chercheur pour l'ardeur de son implication au sein du champ et sa capacité à inspirer les autres acteurs qui en font partie. Par ailleurs, certaines plateformes de lecture en streaming comme Youboox récompensent un livre numérique par an. Des manifestations littéraires, notamment des festivals, s'organisent régulièrement, comme en témoigne le festival E-Poetry ou le festival Sans décodage. Enfin les productions peuvent être amenées à recevoir

le soutien de certaines instances. C'est le cas par exemple du projet *Les Lignes de désir* mené par Pierre Ménard³⁴ qui a notamment bénéficié du soutien du DICRéAM (Dispositif pour la création artistique multimédia) en 2015. Être recensé, publié, valorisé ou récompensé par l'une de ces institutions constitue pour l'écrivain une marque de légitimité qui accroît son capital symbolique et renforce son inscription au sein de la littérature numérique, lui permettant ainsi de se démarquer du blogueur d'une manière plus traditionnelle.

- 15 Enfin, la « légitimité distinctive est celle construite par les individus à travers une singularité, une originalité dans le champ qui leur donne un statut de personnalité artistique de premier plan³⁵ ». Travailler ce dernier modèle de légitimité revient pour l'auteur à penser sa « façon de prendre la parole, d'annoncer un discours, d'assumer un texte³⁶ », et par conséquent à façonner cette « manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire³⁷ », c'est-à-dire sa posture littéraire. L'espace du site se prête particulièrement bien à cet exercice dans la mesure où il croise à la fois des données discursives et des conduites. Selon nous, la notion de posture en régime numérique tend à se reconfigurer pour permettre à l'écrivain de rejouer certaines postures ou d'en arborer plusieurs simultanément, pouvant donner lieu à la création d'une figure spécifique et composite³⁸. Aussi, elle permet à l'auteur d'afficher sa singularité tout en intégrant une part davantage tournée vers le collectif. Le travail et la gestion d'une posture permettent à l'auteur de se distinguer radicalement du blogueur en constituant une figure auctoriale qui s'appuie sur le partage et le prolongement d'un imaginaire avec le lecteur, permis par l'expérience du numérique.

Une littérarité suggérée et connotée

- 16 Dans l'espace du site, comme l'ont notamment démontré Étienne Candel et Gustavo Gomez-Mejia, dans leur article « Écrire l'auteur : la pratique éditoriale comme construction socioculturelle de la littérarité des textes sur le web », la littérarité peut être également connotée³⁹. Tout un jeu reposant sur une culture en partage, celle du codex, s'opère pour suggérer au lecteur que sa lecture est bien littéraire. Par exemple, par l'emploi de polices spécifiques comme le Garamond, utilisé par François Bon sur *Le*

Tiers Livre, qui renvoie directement à l'imprimé et s'inspire des poinçons élaborés par Claude Garamont, imprimeur du ^{xvi}^e siècle. Le découpage de la page d'accueil du *Tiers Livre* et la disposition de ses rubriques renforcent cette référence à la culture de l'imprimé en évoquant certains quotidiens ou certaines revues.

- 17 L'implication du lecteur dans les créations littéraires en ligne se veut forte. Le lecteur fournit un effort de lecture constant, voire s'attèle à construire son propre parcours d'exploration au sein des rubriques et des textes proposés, tandis que certaines œuvres, comme les œuvres interactives, rendent possible une immersion plus profonde reposant sur l'action du lecteur, au moyen de clics par exemple. Par ailleurs, la littérarité peut être renforcée dans la diffusion des œuvres dans la mesure où celles-ci sont souvent relayées ou commentées par des pairs issus d'une même communauté, notamment sur les réseaux sociaux. Cette forme de validation tend donc à accroître leur dimension littéraire. Enfin, les publications papier sont un autre moyen de « [...] valide[r] et [de] conforte[r] la littérarité. ⁴⁰ », comme l'indique Florence Pellegrini, puisqu'elle confirme l'œuvre en l'inscrivant dans la culture littéraire traditionnelle.
- 18 Le changement de support ne vient donc pas ébranler la littérarité des œuvres au contraire, il semble la renforcer lui donnant l'opportunité de s'ouvrir davantage pour mieux prendre en compte les spécificités des technologies qui viennent l'enrichir.

Au-delà des supports, le numérique favorise l'émergence d'une poétique de l'ultracontemporain

- 19 Alors que certains semblent déplorer un appauvrissement et une homogénéisation des œuvres numériques, résultant de l'utilisation accrue des mêmes dispositifs et logiciels, force est de constater que les technologies et la toile ont également un impact significatif sur la manière de concevoir et de penser la création littéraire dans son ensemble, contribuant ainsi à esquisser une poétique de l'ultracontemporain au-delà des supports. L'esthétique construite par les écritures numériques est fortement influencée par la culture qui

régit l'environnement dans lequel elles se développent. Reproduction, réappropriation, assemblage, détournement, reprise, bricolage... Comme l'ont notamment montré les travaux de Kenneth Goldsmith ou ceux de Marjorie Perloff avec leurs concepts d'« uncreative writing⁴¹ » et d'« unoriginal genius⁴² », l'auteur numérique semble davantage adopter une démarche de gestion et de manipulation en s'employant à la réinvention, à la restructuration et au recyclage de matériaux issus de la toile, poussant à l'extrême certaines techniques, à l'image du collage, plutôt qu'à faire montre d'originalité. Grâce à des logiciels ou applications tels que Airtable, utilisée par exemple par Pierre Ménard, l'« écranvain⁴³ » peut constituer et travailler des bases de données qu'il pourra à sa guise modeler pour générer une œuvre. Des plateformes de microblogging à l'image de Tumblr peuvent aussi être employées à la manière de carnets de tendances ou d'inspirations servant de matière première dans le cadre d'un projet ou de déclencheur à l'écriture. Outre la twittérature, Twitter peut également faire émerger des œuvres conceptuelles destinées à l'imprimé, comme *Retweeted* de Karri Kokko qui se donne pour ambition de reproduire les tweets figurant sur le compte⁴⁴ de l'artiste. Le numérique offre de même des possibilités en matière de remédiation qui peuvent s'effectuer dans les deux sens : certaines œuvres de François Bon conçues en premier lieu pour le web puis publiées en papier, et inversement, en témoignent.

- 20 Les possibles de l'hypermédia contribuent à dépasser la question du support. En effet, la culture numérique faisant de la participation une de ses valeurs phares, l'une des particularités du web est de créer une dynamique d'échange et de coopération qui permet aux écrivains de se lancer dans des projets ambitieux et collaboratifs d'une part, et de surmonter des difficultés d'autre part.

Les œuvres transmédias

- 21 Depuis la fin des années 2010, un intérêt croissant pour l'élaboration d'œuvres transmédias – c'est-à-dire des œuvres qui permettent la découverte d'un univers diégétique de manière progressive à partir d'une œuvre centrale et à l'aide d'œuvres dérivées semi-autonomes mobilisant des expériences distinctes sur le plan esthétique relevant

de différents arts, médias et/ou supports – semble se développer au sein des communautés d’auteurs numériques et se concrétiser peu à peu. Ce type de créations entend susciter l’interaction entre nouveaux et anciens médias de façons plus complexes⁴⁵. En 2012, Cécile Portier emboîtait le pas avec sa fiction transmédia interactive, *Étant donnée*⁴⁶, qui proposait, entre autres, vidéos, site web, jeux numériques, installations et performances en vue d’entreprendre une réflexion autour des traces numériques. En 2016, avec *Chant acier*, François Bon⁴⁷ concevait quant à lui, en s’appuyant sur une idée originale de Jean-Yves Yagound, un projet consacré à l’usine proposant à la fois un webdocumentaire, un livre numérique gratuit ainsi qu’une série d’entretiens réunissant artistes et témoins.

- 22 Ces créations déplacent l’inventivité du texte vers sa mise en scène. Il ne s’agit plus nécessairement de faire montre d’originalité au sein de celui-ci comme les œuvres traditionnelles peuvent le faire, mais plutôt de proposer une expérience globale et inédite permettant au lecteur/spectateur d’éprouver la présence de l’auteur sur l’ensemble du web et au-delà de celui-ci de manière hybride. Pour déployer au mieux la narration et l’adapter de sorte à la rendre à la fois interactive et attractive, l’élaboration de l’œuvre doit être pensée de A à Z en tenant compte des spécificités de chaque support mobilisé. Par conséquent, les œuvres transmédiatiques renouvèlent le rôle de l’écrivain qui, à la manière d’un *show runner* ou d’un réalisateur, s’engage dans toutes les strates du projet et peut déléguer à des tiers certaines tâches, alors effectuées sous sa supervision. Comme l’ont montré Dominique Bourgeon-Renault, Christine Petr et Élodie Jarrier au cours de leur intervention « Le “transmédia” au service de la médiation dans le domaine des arts et de la culture », lors de la Conférence internationale du management des arts et de la culture de 2015⁴⁸, la théâtralisation, la scénarisation et la spectacularisation constituent un enjeu important pour permettre aux publics visés d’accéder à l’œuvre et d’y entrer. Le projet transmédia complexe que menait Pierre Ménard, *Les Lignes de désir*, semble bien prendre en compte cette dimension. Ce récit interactif sous forme de « narration combinatoire⁴⁹ » entendait proposer une réflexion sur les différents systèmes d’éditorialisation, avec pour objectif le développement d’une application mobile dont le prototype permettait aux utilisateurs/lecteurs/co-auteurs d’écouter l’histoire,

et de générer leur propre récit à partir de leur expérience de déambulation sur l'île Saint-Louis sous la forme d'un livre numérique ou audio. À cela s'ajoutaient d'autres manières d'aborder cette œuvre. En fonction du temps passé sur place, de ses arrêts, de la vitesse de sa marche, ou du sens de sa circulation, le lecteur ne se voyait pas proposer les mêmes fragments et pouvait dans certains cas débloquent des suppléments. Une version numérique et aléatoire du texte devait être diffusée par Publie.net et disponible en impression à la demande. Un livre d'artiste sous la forme de cartes à jouer tiré à un nombre d'exemplaires limité devait constituer un autre point d'accès, tout comme les installations sonores, les visites guidées, et un dispositif interactif disponible sur le site web consacré. Ces portes d'entrée multiples sur l'œuvre tentent de sublimer au mieux le texte composé et proposent des parcours immersifs mobilisant plus ou moins certains sens du lecteur/spectateur dans le but de :

faire bouger les lignes de notre perception du monde, son écriture et sa lecture. Peut-être pas changer le monde, mais nous indiquer la voie pour passer d'un monde à l'autre, voyager dans les interstices du réel comme nos avatars qui font partie de notre identité (notre identité numérique) sans l'englober totalement, un reflet de nos visages, de notre identité débridée, versatile, dans un réel hybride⁵⁰

Le web un espace propice à la coopération

23 Comme le rappelle Pierre Ménard :

Un livre numérique s'écrit à plusieurs. L'individualité de celui qui crée se trouve renforcée par le projet collectif dans lequel il s'inscrit, s'intègre, trouve sa place, et c'est par cette association, cette collaboration, ce partage, que l'écrivain trouve l'opportunité de se dépasser et de créer une œuvre que seul il n'aurait pas eu les moyens (économiques, techniques, structurels) de concevoir [...].⁵¹

L'espace numérique favorise les collaborations. Les projets transmédiés, comme nous l'avons vu, sont complexes puisqu'ils posent des questions d'ordre techniques importantes. Par conséquent, ils intègrent une dimension participative et collaborative

forte, permettant de dépasser les difficultés rencontrées, par exemple en bénéficiant de l'expertise de spécialistes. Dans le cadre des *Lignes de désir*, Pierre Ménard s'est entouré de Ulrich Fischer, expert en médias interactifs et concepteur du dispositif *Walking the Edit* permettant de « composer un film en marchant⁵² » au moyen d'une application mobile. Grâce à son accompagnement et ses conseils, Ulrich Fischer a notamment aidé l'écrivain à trouver l'outil de base de données le plus adapté au projet, ainsi que les services web et applications les plus adéquats pour prototyper les usages et concevoir une première mouture pour tester l'application.

- 24 Un autre exemple illustre bien cette tendance : le projet de Cécile Portier, *Étant donnée*. En effet, les différentes strates du projet ont intégré des coopérations multiples. Sur le plan technique, l'écrivain s'est vue assistée par un développeur, Julien Kirch, une graphiste, Laure Chapalain, et un vidéaste et plasticien, Stéphane Gantelet. Le projet se dotait d'une dimension collaborative sur le plan de l'écriture englobant des contributions de Pierre Ménard, Juliette Mézenc, Pascale Petit, Anne Savelli, Philippe Aigrain, Sereine Berlottier, Lucien Suel, Arnaud Maisetti, Joachim Séné, Brigitte Célérrier, Guillaume Vissac, Joëlle Gonthier, et Alexandra Saemmer. Certains artistes ont également réalisé une création plastique dans le cadre de cette fiction. Enfin, une cagnotte sur la plateforme de financement collaboratif KissKissBankBank a été mise en place, permettant de générer des fonds pour la réalisation intégrale de ce projet.
- 25 Espace ouvert et coopératif, le web offre comme nous l'avons vu à travers quelques exemples des possibilités multiples qui contribuent à dépasser la question des supports.

Conclusion

- 26 L'innovation technologique impacte la manière de penser et de concevoir les œuvres. Elle donne lieu à de nouvelles écritures adaptées à de nouveaux objets qui permettent d'accéder à l'espace numérique, quel que soit l'endroit où l'on se trouve. Sur le web, la technique contribue à la fois à homogénéiser et différencier les productions de l'écrivain, tandis que les évolutions dessinent des périodes qui amènent l'auteur à privilégier certaines plateformes

plutôt que d'autres pour conserver son lectorat. Le changement de support invite à s'interroger sur la littérarité inhérente aux créations disponibles en ligne et semble d'ailleurs ouvrir et élargir cette notion, appelée en effet à se réinventer en contexte numérique, ne reposant plus seulement sur des critères intrinsèques à l'œuvre comme cela a longtemps été le cas en littérature⁵³. Cette littérarité, impactée par les technologies, nous apparaît comme plus poreuse, davantage suggérée et portée sur des critères externes à l'œuvre, à l'image de la légitimité et la posture de l'auteur, pour ne citer que cet exemple. La culture numérique déplace l'inventivité des œuvres qui ne misent plus nécessairement sur l'originalité et semblent chercher à transcender les supports. Ces dernières années, les auteurs numériques manifestent un intérêt certain pour la conception d'œuvres transmédias dont l'élaboration complexe demande à être pensée à plusieurs, de manière coopérative, pour dépasser les difficultés multiples, notamment techniques, liées à ces productions. Le web démultiplie donc les possibles pour la création littéraire dans son ensemble.

BIBLIOGRAPHIE

BEAUDOUIN Valérie, « Trajectoires et réseau des écrivains sur le web. Construction de la notoriété et du marché », *Réseaux*, vol. 5, n° 175, 2012, p. 107-144, DOI : <https://doi.org/10.3917/res.175.0107>.

BONNET Gilles, *Pour une poétique du numérique. Littérature et internet*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2017.

BOUCHARDON Serge, *Littérature numérique : le récit interactif*, Paris, Hermes Science, coll. « Ingénierie représentationnelle et constructions de sens », 2009.

BOUCHARDON Serge, « Littérature numérique : une littérature communicante ? », *Médiation et information*, n° 33, 2011, p. 141-152.

BROUDOUX Évelyne, « Outils, pratiques autoritatives du texte, constitution du champ de la littérature numérique » [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de J.-P. Balpe, université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2003, URL : <https://theses.hal.science/tel-00006760>.

CANDEL Étienne et GOMEZ-MEJIA Gustavo, « Écrire l'auteur : la pratique éditoriale comme construction socioculturelle de la littérarité des textes sur le web », in Oriane DESEILLIGNY et Sylvie DUCAS (dir), *L'auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*,

Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Orbis litterarum », 2013, p. 49-72.

CARDON Dominique, *Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Les petites humanités », 2019.

CAYRAT Karen, « Postures auctoriales au prisme du numérique », in Carole BISENIUS-PENIN et Jeanne E. GLESENER (dir), *Narrations auctoriales dans l'espace public. Comment penser et raconter l'auteur ?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Questions de communication, série actes », n° 41, 2021, p. 71-83.

ENSSLIN Astrid, *Canonizing Hypertext. Explorations and Constructions*, Londres, Continuum International Publishing Group, coll. « Continuum Literary Studies », 2007.

FLUSSER Vilém, *Gestures*, trad. N. A. Roth, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.

GOLDSMITH Kenneth, *L'écriture sans écriture. Du langage à l'âge numérique*, trad. F. Bon, Paris, Jean Boîte Éditions, coll. « Uncreative Writings », 2018.

JAKOBSON Roman, *Questions de poétiques*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 15.

JENKINS Henry, *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, trad. C. Jaquet, Paris, Armand Colin / Ina, coll. « Médiacultures », 2013.

KERGOURLAY Gwendolyn, « La légitimité de la poésie numérique en France : une autorité en construction », *Communication et langages*, vol. 2, n° 192, 2017, p. 103-115.

MÉADEL Cécile et SONNAC Nathalie (dir), *L'auteur au temps du numérique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2012, URL : <https://hal.science/hal-02433602>.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.

MEMMOTT Talan, « Digital Rhetoric and Poetics. Signifying Strategies in Electronic Literature », thèse de doctorat, Suède, Malmö University, 2012, URL : <https://mau.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1404342&dswid=2819>.

PELARD Emmanuelle, « Habiter l'espace numérique "en lisant, en écrivant" : faire œuvre à travers les pratiques littéraires en réseau », *À l'épreuve [en ligne]*, n° 5, 2018, URL : <https://alepreuve.org/content/habiter-lespace-numerique-en-lisant-en-ecrivant-faire-oeuvre-travers-les-pratiques>.

PELLEGRINI Florence, « Du blog littéraire à la tribune : multimodalité énonciative dans *Le Tiers Livre*. Web magazine par François Bon », *Studii de lingvistică*, n° 4, 2014, p. 165-178.

PERLOFF Marjorie, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

SOCCAVO Lorenzo, « Acteurs de l'édition numérique francophone 2019 », *Prospective du Livre* [en ligne], 13 juin 2014, URL : <https://prospectivedulivre.blogspot.com/2011/04/plus-de-30-editeurs-pure-players.html>.

VITALI-ROSATI Marcello, « "Littérature numérique" : changements et continuité », *TicArtToc*, n° 7, 2016, p. 32-35.

NOTES

- 1 Nous renvoyons aux travaux de Roger Chartier sur cette question.
- 2 Pierre MÉNARD, *Liminaire* [en ligne], depuis 2004, URL : <http://www.liminaire.fr/>.
- 3 François BON, *Le Tiers Livre. Web & littérature* [en ligne], depuis 1997, URL : <https://www.tierslivre.net/>.
- 4 Cécile MÉADEL et Nathalie SONNAC (dir.), *L'auteur au temps du numérique*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2012, p. 14, URL : <https://hal.science/hal-02433602>.
- 5 Pierre MÉNARD, *Abécédaire des prépositions (le film des films)*. Assemblage de Pierre Ménard, *Liminaire* [en ligne], 11 janvier 2019, URL : <http://www.liminaire.fr/liminaire/article/abecedaire-des-prepositions-le-film-des-films>.
- 6 Pierre MÉNARD, *Abécédaire des prépositions. Éloge de l'abécédaire au pied de la lettre*, *Liminaire* [en ligne], 19 août 2013, URL : <http://www.liminaire.fr/entre-les-lignes/article/abecedaire-des-prepositions>.
- 7 Pierre MÉNARD, *Journal du regard. Au lieu de se souvenir*, *Liminaire* [en ligne], depuis 2019, URL : <http://liminaire.fr/mot/journal-du-regard>.
- 8 Pierre MÉNARD, « Journal du regard (semaine 11). Au lieu de se souvenir », *Liminaire* [en ligne], 18 mars 2019, URL : <http://liminaire.fr/journal/article/journal-du-regard-semaine-11>.
- 9 Vilém FLUSSER, *Gestures*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2014.
- 10 Valérie BEAUDOUIN, « Trajectoires et réseau des écrivains sur le web. Construction de la notoriété et du marché », *Réseaux*, vol. 5, n° 175, 2012, p. 115, DOI : <https://doi.org/10.3917/res.175.0107>.
- 11 Anne SAVELLI, *Fenêtre Open Space* [en ligne], depuis 2007, URL : <https://annesavelli.fr/>.
- 12 Joachim SÉNÉ, *Fragments, chutes et conséquences*. Archives [en ligne], 2009-2021, URL : <https://jsene.net/fragments-chutes-et-consequences/>.

- 13 Joachim SÉNÉ, « Vernis », *Fragments, chutes et conséquences*. Archives [en ligne], URL : <https://jsene.net/fragments-chutes-et-consequences/spip.php?mot349>.
- 14 Roman JAKOBSON, *Questions de poétiques*, Éd. du Seuil, coll. « Poétique », 1973, p. 15.
- 15 Nous renvoyons sur ces questions aux travaux de Serge Bouchardon, en particulier à son ouvrage *Littérature numérique : le récit interactif*, Paris, Hermes Science, coll. « Ingénierie représentationnelle et constructions de sens », 2009.
- 16 Nous traduisons les expressions « narrative antilinearity » et « rhizomatic infinity », Astrid ENSSLIN, *Canonizing Hypertext. Explorations and Constructions*, Londres, Continuum International Publishing Group, coll. « Continuum Literary Studies », 2007, p. 63.
- 17 Gilles BONNET, *Pour une poétique du numérique. Littérature et internet*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2017.
- 18 Dominique CARDON, *Culture numérique*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. « Les petites humanités », 2019, p. 142.
- 19 Évelyne BROUDOUX, « Outils, pratiques autoritatives du texte, constitution du champ de la littérature numérique » [en ligne], thèse de doctorat, sous la direction de J.-P. Balpe, université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis, 2003, p. 183, URL : <https://theses.hal.science/tel-00006760>.
- 20 Emmanuelle PELARD, « Habiter l'espace numérique "en lisant, en écrivant" : faire œuvre à travers les pratiques littéraires en réseau », *À l'épreuve* [en ligne], n° 5, 2018, URL : <https://alepreuve.org/content/habiter-lespace-numerique-en-lisant-en-ecrivant-faire-oeuvre-travers-les-pratiques>.
- 21 Marcello VITALI-ROSATI, « "Littérature numérique" : changements et continuité », *TicArtToc*, n° 7, 2016, p. 32-35.
- 22 Serge BOUCHARDON, *op. cit.* ; et Serge BOUCHARDON, « Littérature numérique : une littérature communicante ? », *Médiation et information*, n° 33, 2011.
- 23 Évelyne BROUDOUX, *op. cit.*
- 24 Talan MEMMOTT, « Digital Rhetoric and Poetics. Signifying Strategies in Electronic Literature », thèse de doctorat, Suède, Malmö University, 2012, URL : <https://mau.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1404342&dswid=2819>.

- 25 Serge BOUCHARDON, *Littérature numérique : le récit interactif*, op. cit., p. 386.
- 26 Gilles BONNET, op. cit.
- 27 Gwendolyn KERGOURLAY, « La légitimité de la poésie numérique en France : une autorité en construction », *Communication et langages*, vol. 2, n° 192, 2017, p. 103-115.
- 28 Ibid., p. 106.
- 29 Accessible à l'adresse suivante : <https://nt2.uqam.ca/fr/search/site/?f%5B0%5D=type%3Arepertoire&retain-filters=1>.
- 30 Disponible à l'adresse suivante : <https://elmcip.net/knowledgebase?page=1>.
- 31 Gwendolyn KERGOURLAY, op. cit., p. 107.
- 32 Lorenzo SOCCAVO, « Acteurs de l'édition numérique francophone 2019 », *Prospective du Livre* [en ligne], 13 juin 2014, URL : <https://prospectivedulivre.blogspot.com/2011/04/plus-de-30-editeurs-pure-players.html>.
- 33 Si la première se diffusait sur disquettes, puis sur CD, les deux dernières sont respectivement accessibles aux adresses suivantes : <http://remue.net/la-revue>, et <https://revuebleuorange.org/>.
- 34 Pierre MÉNARD, *Les Lignes de désir* [en ligne], depuis 2009, URL : <https://lignesdesir.wordpress.com/>.
- 35 Gwendolyn KERGOURLAY, op. cit., p. 107.
- 36 Jérôme MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur. Essai*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 18.
- 37 Ibid., p. 18.
- 38 Notre thèse de doctorat s'attachera davantage à défendre et expliciter cette idée. Autour de cette question consulter également : Karen CAYRAT, « Postures auctoriales au prisme du numérique », in Carole BISENIUS-PENIN et Jeanne E. GLESENER (dir), *Narrations auctoriales dans l'espace public. Comment penser et raconter l'auteur ?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, Éditions universitaires de Lorraine, coll. « Questions de communication, série actes », n° 41, 2021, p. 71-83.
- 39 Étienne CANDEL et Gustavo GOMEZ-MEJIA, « Écrire l'auteur : la pratique éditoriale comme construction socioculturelle de la littérarité des textes sur le web », in Oriane DESEILLIGNY et Sylvie DUCAS (dir), *L'auteur en réseau, les*

réseaux de l'auteur, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Orbis litterarum », 2013, p. 49-72.

40 Florence PELLEGRINI, « Du blog littéraire à la tribune : multimodalité énonciative dans *Le Tiers Livre*. Web magazine par François Bon », *Studii de lingvistică*, n° 4, 2014, p. 177.

41 Kenneth GOLDSMITH, *L'écriture sans écriture. Du langage à l'âge numérique*, trad. F. Bon, Paris, Jean Boîte Éditions, coll. « Uncreative Writings », 2018.

42 Marjorie PERLOFF, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

43 Notion forgée par Gilles Bonnet pour nommer « l'auteur qui ne se contentera pas d'une représentation et d'une médiation de soi grâce aux technologies numériques, mais qui les investira comme véritable environnement doté de ses contraintes et potentialités spécifiques. » Gilles BONNET, *op. cit.*, p. 8.

44 Disponible à l'adresse suivante : <https://twitter.com/karrikokko>.

45 Henry JENKINS, *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, trad. C. Jaquet, Paris, Armand Colin / Ina, coll. « Médiacultures », 2013.

46 Voir <https://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/etant-donnee>.

47 Le site du projet étant aujourd'hui inaccessible, voir <https://www.francetvpro.fr/contenu-de-presse/69>.

48 Disponible à l'adresse suivante : <https://okina.univ-angers.fr/publications/ua15402>.

49 Pierre MÉNARD, « Narration combinatoire : l'écriture en mouvement. Colloque international à l'Université du Québec à Montréal », *Liminaire* [en ligne], 26 mai 2017, URL : <http://www.liminaire.fr/liminaire/article/narration-combinatoire-l-ecriture-en-mouvement>.

50 *Ibid.*

51 Pierre MÉNARD, « Transmédia », *Les Lignes de désir* [en ligne], 30 mai 2016, URL : <https://lignesdesir.wordpress.com/transmedia/>.

52 Ulrich Fischer, « Présentation », *Walking the Edit* [en ligne], mars 2014, URL : <https://walking-the-edit.net/fr/projet/presentation/>.

53 Nous y reviendrons plus en détail dans notre thèse de doctorat.

AUTEUR

Karen Cayrat

Karen Cayrat est doctorante en sciences de l'information et de la communication et en langue et littérature françaises au Centre de recherche sur les médiations (Crem, université de Lorraine). Sa thèse s'intéresse notamment à la relation qu'entretiennent les pratiques et les postures de l'écrivain aujourd'hui. Karen Cayrat est également traductrice/interprète. Elle a pour combinaison linguistique le français, l'anglais, l'allemand et l'espagnol. Directrice de publication du webzine culturel et littéraire bimestriel Pro/p(r)ose Magazine (ISSN 2492-4261) cofondé par ses soins en 2017, elle pratique l'écriture depuis de nombreuses années. Certains de ses textes et poèmes ont été publiés dans des revues nationales et internationales, au format papier et numérique. D'autres créations se dévoilent dans l'espace de son site-atelier, Dérivations.

IDREF : <https://www.idref.fr/243290586>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/karen-cayrat>

La Francophonie au cœur de l'écosystème numérique : enjeux et ébauche de méthode

The Francophonie at the heart of the digital ecosystem: questions and outline of a methodology

Jean Pierre Fewou Ngouloure

DOI : 10.35562/marge.711

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Les réalités et les objets qu'étudient les sciences humaines et sociales se sont nettement transformés ces dernières années avec le numérique. La Francophonie, comme espace et concept, n'y échappe pas, ses multiples représentations au travers notamment de la praxis technologique pouvant nous situer alternativement dans des univers de pensée atemporel, transidentitaire, multiculturel et sans frontières. L'objet de cet article est de montrer qu'avec le numérique on peut émettre l'hypothèse d'une nouvelle Francophonie, pas forcément historiquement datée, encore moins spatialement figée, et catalyseur d'enjeux à la fois cognitif, heuristique, épistémologique, méthodologique, et pratique. C'est pourquoi se doter d'une vraie méthode qui tienne compte de ces multiples mutations peut permettre de mieux cerner les contours de cette Francophonie significativement marquée du sceau de l'expérience analogique.

English

The realities and objects studied by the humanities and social sciences have been transformed in recent years by digital technology. The Francophonie, as a space and a concept, is no exception, its multiple representations, notably through technological praxis, which can alternately situate us in an imaginary of timeless, trans-identity, multicultural and borderless communication. The purpose of this communication is to show that with digital technology we can hypothesize a new Francophonie, not necessarily historically dated, even less spatially frozen, and catalyst of questions that are both cognitive, heuristic, epistemological and practical. Therefore, to have a real method that takes into account these multiple changes will allow us to better understand the contours of this Francophonie that bears the seal of analogical experience.

INDEX

Mots-clés

Francophonie, numérique, identité, culture, corpus

Keywords

Francophonie, digital, identity, culture, corpus

PLAN

Introduction

Le numérique au cœur de grands bouleversements à l'échelle planétaire

Une identité significativement soumise aux lois algorithmiques

Un espace-temps en mouvement perpétuel

Francophonie et numérique : la culture-monde en scène

Vers une approche méthodique nouvelle

Une nomenclature somme toute complexe

Auteur et littérature numériques : de nouvelles interrogations

Une appréhension incertaine des trajectoires d'auteurs par rapport à leur aire géographique

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Même avant l'ère du numérique, la Francophonie (en tant qu'espace politique, économique, culturel), et/ou la francophonie (vue dans sa dimension linguistique comme l'ensemble de communautés ayant en commun l'usage du français), était déjà au cœur d'une construction discursive complexe, mouvante, voire controversée¹. En tout état de cause, si être francophone par exemple pour certains peut être simplement vide de sens², cette réalité peut sous-tendre *a contrario* des valeurs positives pour bon nombre d'individus³.
- 2 De ce qui précède, la Francophonie⁴ peut effectivement être assimilée à des postures tendancieusement hégémoniques⁵, cristallisant de ce point de vue l'emprise des pays du « centre » sur

ceux de la « périphérie », tout comme elle peut également être associée à des formes positives de brassage linguistique, pouvant être illustrées de façon particulièrement éclairante au travers des cas de pidginisation et de créolisation du français observés dans de nombreux territoires du Sud.

- 3 Par ailleurs, il faut reconnaître que la Francophonie peut être appréhendée intrinsèquement comme un marqueur identitaire qui peut résulter d'une sorte de repoussoir de la culture anglo-saxonne. Nous sommes davantage sur le terrain politique et géostratégique, tout comme il peut s'agir d'un besoin de reconnaissance de valeurs communes au-delà des clivages identitaires et géographiques. Dès lors, on peut mieux saisir les propos d'Ulrich Beck, dans l'optique d'une meilleure compréhension des enjeux d'une Francophonie européenne :

Je dirais tout d'abord que l'Europe est sans doute le plus important laboratoire historique ayant permis de transformer des ennemis en voisins. Le plus important parce que, si l'on considère l'histoire de l'Europe, cette transformation de l'ennemi en voisin était tout simplement inconcevable après les catastrophes que furent les deux guerres mondiales et l'Holocauste. Un lieu de traditions, capable de créer de nouvelles institutions et de nouvelles idées. Comment cela a-t-il pu se produire ? Parce que l'Europe n'a pas été conceptualisée dans sa dimension politique. Elle n'est pas un territoire, ni un État, ni une nation. Elle est un processus continu de transformation historique, dont l'acteur principal est le droit européen⁶.

- 4 Ces précisions faites, Internet ayant contribué notamment à véhiculer l'idée d'une identité essentiellement fluctuante, à rendre davantage diffuse la notion de temps, à fragiliser la question des frontières physiques, comment entrevoir une nouvelle dynamique à la fois théorique, heuristique, épistémologique et méthodologique pour mieux repenser la Francophonie ? Autrement dit, quelles nouvelles configurations identitaires, spatio-temporelles, voire stratégiques émergent de ce qui pourrait être considéré comme le nouveau visage de la Francophonie numérique ?
- 5 Pour tenter de répondre à ces différentes interrogations, dans un premier temps, il sera fait état de quatre grands enjeux qui sous-tendent une possible (re)définition de la Francophonie, en tenant

compte des diverses réalités propres à la galaxie Internet. Et puis, dans un second temps, le but sera d'ouvrir de nouvelles perspectives de réflexions, en évoquant notamment quelques pistes d'ordre méthodologique pour mieux articuler et adapter le cadre de nouvelles recherches sur la Francophonie entrevue au prisme du numérique.

Le numérique au cœur de grands bouleversements à l'échelle planétaire

- 6 C'est clairement un truisme : le numérique a transformé la face du monde, depuis son avènement, voire l'expansion de son usage dans le monde. Dans pratiquement tous les secteurs, son influence est manifeste et grandissante : les consultations à distance sont désormais possibles, on parle, à grand renfort de programmes financés, de voitures complètement autonomes dans un horizon proche, les téléconférences entre scientifiques et chercheurs se multiplient, permettant ainsi à l'écomobilité de devenir une réalité indéniable. Les exemples sont légion quand il s'agit de montrer comment les nouvelles technologies contribuent à la construction de nouvelles logiques sociétales. Incontestablement, Internet facilite la démocratisation des connaissances avec comme autres illustrations majeures la naissance des universités virtuelles, la multiplication des archives ouvertes, la facile constitution des communautés virtuelles, etc. Bref, tous ces nouveaux exemples permettent de voir comment l'écosystème numérique œuvre à une meilleure diffusion de la pensée contemporaine.

Une identité significativement soumise aux lois algorithmiques

- 7 L'identité, dans une perspective numérique, est l'expression même de la complexité dans son summum. Elle peut s'assimiler à une collection des traces⁷, ou participer d'une sorte de médiation technique, sociale et cognitive du sujet numérique⁸. Réelle ou virtuelle, présence ou absence, publique ou privée, l'identité

numérique sous-tend d'une certaine manière des logiques beaucoup plus ambiguës en termes de conceptions et de représentations.

- 8 D'entrée de jeu faut-il préciser, dans une perspective à vocation classificatoire, d'après Cardon⁹, qu'il existe quatre types identitaires sur Internet : l'identité civile (sexe, âge), agissante (passion, goût), narrative (journal intime, famille) et virtuelle (avatar). Cela fait penser que l'identité numérique échappe complètement à sa conception civile, dans une logique traditionnelle (filiation).
- 9 Pour aller plus loin, selon Milad Doueihi¹⁰, l'identité numérique est à la fois transjuridictionnelle, transpatiale et atemporelle. Elle résulte ainsi d'un ensemble d'activités d'un ou de plusieurs individus en situation d'interaction sur la toile.
- 10 Pour être encore plus précis, dire qu'une identité numérique est transjuridictionnelle, c'est poser qu'elle peut avoir une incidence sur des législations et réglementations nationales, même si les États laissent parfois difficilement leur souveraineté remise en cause. Néanmoins l'identité numérique, vue sous cet angle, pose la question épineuse des relations entre les juridictions souveraines et celles basées sur le réseau¹¹.
- 11 L'identité numérique est également transpatiale. En d'autres termes, elle n'est pas toujours associée à un lieu. Selon Amanda Lenhart et Mary Madden¹², par exemple, 30 % des adolescents mentiraient sur leur âge, leur ville et leur statut social. Par ailleurs, les individus se définissent sur Internet davantage par le biais d'autres critères sociaux¹³, qui permettent par exemple de se dévoiler et de se positionner par rapport au métier qu'on exerce, à son salaire, au nombre d'amis ou au nombre de suiveurs détenu par un internaute. Du coup, on est avant tout identifié sur la toile par rapport à ce qu'on publie et les retours qui découlent de ses activités en ligne.
- 12 L'identité numérique est enfin selon Doueihi atemporelle. Par la magie de la toile, en effet, on peut faire le choix de garder toute sa « jeunesse », indépendamment du temps qui passe. Mieux, de nos jours, on semble avoir le don d'immortalité grâce à Internet. C'est d'ailleurs l'hypothèse qu'avance Fanny Georges dans l'une de ses publications¹⁴. Ainsi, la communication numérique intégrerait désormais le monde de l'au-delà, ce qui permet par exemple aux

pages web des internautes de continuer de vivre, même après leur disparition.

- 13 Bref, l'identité numérique peut être reprécisée, d'un point de vue définitionnel, si l'en s'en tient à la nomenclature de Georges¹⁵, selon trois dimensions :
1. la somme des traces conservées par le support multimédia (artefact technique) ;
 2. l'interprétation des traces de l'autre envisagées par le sujet comme supports de présentation de soi dans une « présence à distance », (artefact social) ;
 3. l'image de soi informée dans le dispositif et participant de la construction de soi (artefact cognitif).
- 14 Au total, l'identité numérique ainsi ébauchée serait constitutive d'un réseau de relations plus ou moins distendues. *Quid* donc de la Francophonie numérique du point de vue identitaire quand on sait par exemple que les communautés d'individus qui peuplent la toile peuvent se constituer selon des logiques autres que régionale, ethnique ou nationale ? C'est pourquoi nous posons l'hypothèse qu'il est davantage question de penser l'identité francophone en termes relationnels, voire transactionnels¹⁶, avec comme réalité structurante l'émergence des « acteurs réseau » ayant plus ou moins une nationalité virtuelle, car faite de nœuds, et constitutive de nombreuses métadonnées de nature technique.

Un espace-temps en mouvement perpétuel

- 15 D'une manière générale, l'espace peut être considéré comme une sorte d'étendue sur laquelle vit un groupe humain. L'espace, par ailleurs, inclut les notions de distance, de surface et de durée¹⁷. Bien plus, selon Philippe Hert « l'espace peut avoir une forme formalisée (striée) ou peut être conçu comme un lieu de représentation (lisse)¹⁸ ».
- 16 L'univers numérique semble articuler plutôt cette deuxième configuration, car il est davantage question de multidimensionnalité spatiale. Hert envisage dès lors Internet comme une sorte d'objet-

frontière ou mieux tel un « support permettant de nouveaux échanges, de nouvelles interactions et de nouveaux liens entre des groupes ayant des perspectives différentes¹⁹ ».

- 17 S'il est vrai que le numérique n'abolit pas complètement les frontières (Google maps, systèmes de géolocalisation, etc.), il contribue en revanche à leur reconfiguration selon des logiques qui lui sont propres. Ces nouvelles expressions en termes de frontières numériques peuvent être immatérielles, ce qui fait que les États, les régions du monde, voire certaines villes peuvent notamment être associés simplement à des noms de domaine (.fr ; .com, .it, etc.).
- 18 Vraisemblablement, une des réalités propres à l'univers numérique est l'équivalent d'une inversion ou d'un amalgame spatial, avec entremêlement des paradigmes public/privé, personnel/professionnel, virtuel/réel²⁰. Le système de fonctionnement de nouveaux réseaux et médias socionumériques, par le biais des délinéarisations²¹, pour ne prendre que cet exemple, rend possibles ces confusions spatiales.
- 19 Il faut également ajouter que les puissants groupes tels Facebook ou Twitter peuvent être considérés comme des « États symboliques », au regard de leur puissance économique et de leur système de gouvernance assez sophistiqués. Dès lors, tenter de dresser une cartographie numérique de la Francophonie en tenant uniquement compte des logiques classiques « Nord / Sud » ; « centre / périphérie » devient en ce sens marqué du sceau de la délicatesse, étant entendu que le cyberspace articule les réalités spatiales plus diffuses. C'est davantage le point d'intersection de plusieurs mondes investis par des groupes et des communautés d'intérêts diverses. Ulrich Beck affirme ainsi avec raison : « Les nouveaux médias n'étant pas liés à un territoire spécifique créent toutes sortes de communications dans lesquelles des individus distants géographiquement mais parfois socialement proches entretiennent une relation²². »
- 20 Un autre point majeur concernant la géographie numérique relève du fait que ce sont généralement les acteurs privés qui définissent et configurent ces nouvelles frontières, loin du pouvoir institutionnel et des considérations géographiques. Ce sont notamment les entreprises privées qui gèrent le cloud, s'occupent des adresses IP

(numéro unique attribué à chaque équipement connecté à un réseau informatique, etc.).

- 21 On peut évoquer à présent la dimension temporelle associée à la galaxie numérique pour avancer dans la réflexion. On est ici loin de la linéarité et de la continuité du point de la chronologie événementielle. Autrement dit, il ne s'agit pas du temps du physicien et de l'horloger. Il peut même arriver des situations de perte de repère temporel. Mieux, le temps numérique est une combinaison de ralentissements et d'accélération²³. C'est donc un temps sous-tendu par les principes d'incertitude, d'instabilité, de fragilité, d'immédiateté et d'instantanéité. Il se veut en cela beaucoup plus construction sociotechnique : « Les temporalités (numériques) sont donc des constructions sociotechniques qui embrassent conjointement des temps comptés, mesurés, prescrits, équipés par des artefacts, et des temps intersubjectifs, propres à des collectifs ou à des personnes²⁴. »
- 22 Pour appuyer ces propos, prenons l'exemple d'une publication Facebook et des commentaires des internautes associés. Ces données peuvent être triées notamment selon les entrées commentaires « plus récents » ou « plus pertinents », ce qui contribue à changer radicalement l'ordre temporel. En clair, l'articulation des faits, la narrativité telle que façonnée par Internet semble être une affaire du « présent », de l'immédiateté et de l'instantanéité. En faisant écho à un parallélisme des formes, l'histoire de la Francophonie peut sans doute être questionnée sous cet angle à l'aune de cycles plus courts, en rupture avec une vision passéiste pouvant potentiellement être source de dissonance et conflictualité. La réalité temporelle, de toute façon, dans une dynamique numérique se veut significativement discontinue. La perception du temps se fait en cela d'une certaine manière plus à l'échelle des individus et beaucoup moins par le prisme du temps long de l'histoire. Il existe donc une certaine corrélation entre les dispositifs et leurs usages, et la manière dont s'opère la médiation de la temporalité digitale. Évoquer par exemple la mémoire dans une perspective numérique c'est aussi miser, d'une certaine manière, conjointement sur l'expérience du présent significativement façonnée par l'apport non négligeable des figures « amatrices » ou « profanes »²⁵. En somme, l'on note une sorte de

rupture durable qui assure le passage de « l'histoire » à « l'événement », au cœur de nouvelles socialités « horizontales ».

Francophonie et numérique : la culture-monde en scène

- 23 La constitution des identités plurielles, l'émergence des centres multiples, la dilution des périphéries, la vocation d'Internet à impulser une certaine égalité du point de vue numérique, les mutations temporelles permettent, dans une certaine mesure, une meilleure représentation des cultures du monde et des valeurs. Mieux, avec le numérique, il est sans doute désormais possible d'impulser des dynamiques non plus « verticales, institutionnelles », mais plus « horizontales, populaires ». Le cas de nombreuses ressources nativement numériques, qui étaient jusque-là hors radar (jeunes auteurs publiant exclusivement en ligne et qui n'auraient jamais été connus ou eu cette chance unique de s'exprimer, de se faire connaître sans le canal d'Internet ; performances artistiques diverses et librement disponibles sur la toile), peut ainsi être éclairant et intéressant, par rapport à toute perspective directement reliée aux questions d'archivage de ces richesses francophones. On voit ici une des illustrations abouties du « sacre de l'amateur²⁶ ». Les notions de disparité et de hiérarchie (territoires, auteurs, œuvres, etc.) tendent donc à disparaître, ou du moins à être relativisées, grâce à l'environnement numérique. Dans ces conditions, tout individu, toute nation, toute ressource disponible peuvent en principe bénéficier des mêmes conditions de visibilité et de circulation en ligne.
- 24 Bref nous pouvons confirmer que le décloisonnement et l'horizontalisation des connaissances, la facilité d'accès aux outils et interfaces, voire la gratuité, rendus possibles par le numérique, font en sorte que les « experts » et autres « spécialistes » ne détiennent plus de façon exclusive le monopole de « l'exégèse » ou de la parole. Le manifeste qui a institué par exemple le THATCamp en France a contribué à vulgariser un dispositif asymétrique de prise de parole, suscitant de nombreuses vocations à impulser une certaine démocratie scientifique cristallisée autour des principes d'ouverture, d'auto-organisation et de la liberté des échanges. Voici comment le THATCamp avait été énoncé par ses promoteurs :

Nous, acteurs des *digital humanities*, nous nous constituons en communauté de pratique solidaire, ouverte, accueillante et libre d'accès. [...] Nous lançons un appel pour l'accès libre aux données et aux métadonnées. Celles-ci doivent être documentées et interopérables, autant techniquement que conceptuellement²⁷.

- 25 Dès lors, la construction de cette nouvelle Francophonie répond de moins en moins à des protocoles et des normes, voire à des hiérarchies sociales ou des autorités politiques (« patrimoine citoyen²⁸ » ; « démocratie patrimoniale²⁹ »). L'enjeu nouveau donne en tout état des causes l'occasion de dépasser le cap des réalités essentialistes³⁰ et d'établir un véritable lien entre le patrimoine et l'histoire du présent/contemporaine³¹.
- 26 Si avec la Francophonie traditionnelle, il a beaucoup été question notamment des finalités politique, juridique, socio-économique et socio-éducative, la Francophonie numérique, en revanche, appelle plus que jamais au défi « citoyen », avec la possibilité accrue d'inclusion par le prisme d'Internet, en dépit de la fracture numérique dont souffrent encore certains pays dits « en voie de développement ». Mais, d'une certaine manière, les nouvelles technologies rendent possible le rêve d'une meilleure diversité culturelle et linguistique (traduction instantanée, abondance de ressources notamment libres, nouvelles configurations communautaires du point de vue virtuel, etc.).
- 27 L'écosystème numérique constitue en clair un canal de médiation et de médiatisation interculturelles et donne la possibilité de redéfinir la Francophonie comme une (nouvelle) communauté de pratiques et de valeurs. Les migrations diverses qui font émerger de nouvelles diasporas, les nombreux brassages culturels, ont même déjà permis depuis longtemps de configurer de nouveaux liens entre les individus et les peuples et de faire de la Francophonie une réalité moins essentialiste et plus cosmopolite.

Vers une approche méthodique nouvelle

- 28 L'analyse, l'interprétation des objets du monde et des connaissances par le truchement du numérique exposent, d'une certaine manière, à de nouveaux questionnements et de nouvelles problématiques. La première problématique concerne le corpus en ligne.
- 29 Les ressources virtuelles aujourd'hui sont en effet de plus en plus multicanales, multimodales, voire interactives. La notion de « terrain » a connu au passage un nouvel essor, avec des possibilités renforcées et démultipliées d'enquêtes en distanciel. Plus besoin forcément de se déplacer sur le terrain pour obtenir des informations de qualité. Par ailleurs de nouveaux canaux de publication sont en vogue : wikis, blogs, réseaux et médias socionumériques. Il est désormais presque impossible de traiter un corpus numérique sans tenir compte de son environnement de production et de circulation. Les exemples sont nombreux pour traduire cette dynamique et impulser une réflexion en vue d'un renouvellement des fondements de ces méthodes novatrices. Bref tout semble, selon Marin Dacos et Pierre Mounier, opposer l'univers traditionnel et numérique : « le livre contre l'écran ; l'héritage contre l'innovation ; l'interprétation contre le calcul ; le temps long contre l'instantané³² ».
- 30 Parler de Francophonie numérique, en termes de méthode, sous-tend dès lors un ensemble de considérations importantes. Nous allons essayer d'illustrer ces points essentiels dans les lignes qui suivent.
- 31 Le premier point dans le cadre de cette recherche marquée du sceau de la modernité porte de notre point de vue sur la nécessité d'associer approche qualitative (herméneutique) et quantitative (technique) dans le cas précis d'une prise en compte du corpus en ligne. D'une part, l'aspect qualitatif permet de convoquer les notions de « points de vue » et de « subjectivité » propres à chaque chercheur, en somme de faire écho à son éthos. C'est une orientation bien connue des chercheurs et largement répandue. Concernant la dimension quantitative, elle relève notamment de la nécessité d'acquérir des compétences informatiques dans le cadre analytique,

car pour un chercheur, c'est désormais sans doute une des conditions *sine qua non* pour avoir pleinement la main sur les données numériques disponibles, en toute autonomie. D'ailleurs, selon Éric Guichard et Thierry Poibeau³³, la place de la technique dans la construction des problématiques de recherche participe plus que jamais du quotidien de la recherche. Ainsi, la constitution d'un corpus en ligne faisant presque partie de l'acte interprétatif, « l'historien » de la Francophonie, par exemple, pourrait dans cette logique se doter de la compétence d'un « programmeur » pour mieux articuler, gérer et contrôler les archives qu'il veut valoriser.

- 32 Par ailleurs, évoquer le quantitatif, c'est faire écho au « nombre » qui permet ici de démultiplier les possibilités de jugements, d'évaluations, d'appréciations et d'expertises des ressources en ligne. L'analyse d'un profil ou d'une page Facebook donne à ce titre des informations fort utiles : nombre d'amis, de posts, partages, goûts, likes, centres d'intérêt, audiences diverses, sites visités, etc.
- 33 La deuxième problématique qui nous intéresse fait écho au défi de la « littératie », qui est à l'épicentre de plusieurs disciplines impliquant l'informatique, la littérature, la linguistique, l'intelligence artificielle, l'histoire, la géographie, etc.
- 34 Globalement, donc, la littératie est d'essence transdisciplinaire : c'est une « une zone d'échange entre disciplines³⁴ » tant il s'agit de manipuler toute une série d'objets qui permettent notamment de traiter et d'organiser l'information.
- 35 Dans une autre logique, Olivier Le Deuff³⁵ associe la notion de littératie à celle de « compétence ». La culture informatique devient dans cette perspective un enjeu majeur pour le plein essor de la recherche qui s'adapte alors mieux à ce qu'il appelle la « convergence numérique ».
- 36 L'enjeu de la littératie permet d'inscrire le dialogue entre les disciplines au cœur de l'herméneutique, de l'activité interprétative. Elle encourage la mise en place des passerelles pour fédérer les chercheurs, loin de leur chapelle disciplinaire, voire idéologique. Ainsi, l'analyse d'un objet de sens peut donner lieu à une approche plurielle en fonction du domaine de compétence des uns et des autres.

- 37 La troisième préoccupation porte sur la possibilité de donner un certain crédit à « l'approche abductive ». Elle permet en fait une sorte de relativisme interprétatif, en favorisant de nombreuses solutions alternatives en termes de « sous-couches de signification ».
- 38 La démarche abductive fait en effet de la recherche de la signification un véritable « acte de calcul ». Plus concrètement, l'abduction est un principe facilitateur de la signification, dont « [l'] enjeu consiste [...] à penser autrement, savoir trouver les bonnes relations, les bons interprétants³⁶ ». Aussi permet-elle de changer les hypothèses de départ, ou de les adapter par rapport à des situations singulières, dans un parcours de signification, en cas de nécessité :

Le point de départ de l'abduction est un fait perçu comme surprenant, qui s'inscrit contre des attentes, l'habitude, ou ce qui était jusqu'alors tenu pour acquis. [Concrètement], l'abduction consiste à sélectionner une hypothèse A susceptible d'expliquer le fait C, de telle sorte que si A est vrai, C s'explique comme un fait normal. En d'autres termes, c'est une procédure de normalisation d'un fait surprenant. C'est un effort de raisonnement que l'on entreprend lorsqu'il y a rupture de notre système d'attentes, un raisonnement « imaginaire » faisant appel à nos connaissances³⁷.

- 39 Elle ajoute plus loin que l'abduction survient « [...] lorsqu'il y a rupture par rapport à un système d'attente, à une expectative [et] un changement d'horizon, de point de vue, qui réoriente ou conduit à une nouvelle interprétation (ou à une nouvelle théorie)³⁸ ». En clair, par l'abduction, le sens n'est plus juste un principe figé, mais bel et bien un processus dynamique, ouvert et modulable.
- 40 De même, nous pouvons rapprocher l'abduction de la nomenclature proposée par Jean Caune³⁹ sur les deux types de paradigmes, à savoir le paradigme de « la modélisation », qui correspond à une sorte de transformation du terrain du sens en une suite algorithmique et celui du « point de vue », qui sous-tend des valeurs de subjectivité, le tempérament, les orientations personnelles, dans l'articulation du sens.

Le paradigme de la modélisation, résume à juste titre Caune, relève d'une rationalité du calcul et de la prévision qui privilégie les manipulations et le jeu sur les énoncés. Il met en œuvre une raison

technique ; il prolonge le positivisme qui considère les faits sociaux comme des choses. Ce paradigme correspond à une conscience technocratique qui ne prend pas en compte les résistances ou les initiatives sociales qui viennent s'interposer dans la mise en œuvre des actions des institutions. Le paradigme du point de vue, lui, se structure autour d'une perspective et d'une prospective autres : il prend en compte la subjectivité de la personne. La perspective – la vision théorique – est donnée par les disciplines des sciences humaines qui réintroduisent la primauté du sujet de parole et de son activité communicationnelle, définie comme interaction réalisée par la médiation des productions symboliques⁴⁰.

- 41 Après ces considérations théoriques, il nous revient maintenant d'illustrer plus concrètement nos propos en nous fondant sur le site <https://weblitt.msh-lse.fr/>, cartographie du web littéraire francophone.

Une nomenclature somme toute complexe

- 42 Le site web littéraire francophone propose sept grandes entrées dans la catégorisation des ressources disponibles. Il est important de notifier que cette nomenclature n'est pas figée. Elle se veut souple, réadaptable, et modulable. D'une manière générale, les choses ont été pensées surtout en termes de traits « dominants », « majoritaires », par rapport aux différents choix opérés. C'est la raison pour laquelle, des fois, la distribution proposée peut paraître difficilement compréhensible, voire confuse. Ajoutons que certaines des catégories ont dû évoluer, un site donné pouvant migrer de « numérisé » vers « nativement numérique ». Cette situation peut notamment s'expliquer par la suppression ou l'ajout des données, une nouvelle configuration technique et technologique, de nouveaux choix « éditoriaux », etc. Ces précisions faites, revenons plus amplement sur la typologie proposée et les exemples associés⁴¹ :

- Autour des œuvres. Il s'agit d'une manière générale de l'environnement de création des œuvres nativement ou non nativement numériques. Pour illustration, on peut évoquer des éléments paratextuels, péritextuels, épitextuels, etc. Bref, c'est tout ce qui relève du contexte général

entourant l'émergence de ces productions numériques. Si l'on prend l'exemple de Facebook, ces éléments vont concerner la date de création du compte ou de la page, le nom de l'auteur, son pseudo ou son avatar, le nombre d'amis total, les interactions diverses (demandes d'amis, partages, likes, etc.). En référence aux propositions de Fanny Georges, ces éléments relèvent globalement de l'identité déclarative, agissante ou calculée.

- Création personnelle. Elle fait état de tout projet littéraire nativement numérique sur site personnel. Sont considérées uniquement des productions qui permettaient d'identifier un auteur « unique » et n'ayant pas fait le choix significatif d'une écriture collaborative. Bien évidemment la plupart des sites sont des plateformes collaboratives où de nombreux internautes aiment s'adonner à une écriture associative et coopérative. Ex. d'une page personnelle sans véritable logique collaborative : <https://www.anne-marie-garat.com/>.
- Création sur forum et plateforme. Elle implique des œuvres réalisées dans un contexte nativement numérique via les forums et plateformes. La différence ici se situe au niveau de nombreuses interactions que suscitent ces espaces dont la vocation est de favoriser des contributions diverses et variées. Un forum a effectivement pour but de fédérer un ensemble d'internautes s'inscrivant dans une logique d'échanges réguliers. De même, en parlant de plateforme, la possibilité « d'augmentation » au sens de Paveau⁴² (commentaires, nombreux apports critiques des internautes, voire participations à l'acte d'écriture, propositions de scénarii narratifs, etc.) est démultipliée. Ex :
 - <https://www.facebook.com/SilverAgondjoAsdoBazik/> ;
 - <http://welovewords.com/terosse>.
- Réception critique. Elle concerne les chroniques et critiques littéraires, le booktube ou toute vulgarisation littéraire. C'est simplement la transposition au niveau numérique des réalités déjà observables au niveau de l'environnement traditionnel. Ex. : <http://kangnialem.togocultures.com/>.
- Ressources numérisées. Il s'agit d'une manière générale de supports littéraires scannés, disponibles en ligne. Si ces ressources se présentent effectivement sous forme scannée, elles peuvent faire parfois l'objet de clics, et donc de délinéarisation. Cela tend à démontrer que cette catégorie est loin d'être autonome et figée. En effet, les ressources numérisées s'entremêlent généralement avec d'autres types de données composites faites de technomots (mots cliquables) ou de technosignes,

c'est-à-dire tout symbole cliquable qui permet de passer par exemple d'une page à une autre. Il s'avère difficile donc d'établir une distinction nette et tranchée avec les ressources numériques (produites en contexte électronique hors ligne, sur un ordinateur, un téléphone, une tablette et qui ne sont surtout pas destinées à la mise en réseau) ou avec des données « numérisées », c'est-à-dire nativement numériques, si l'on s'en tient aux propositions de Marie-Anne Paveau. Ex. : <https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=auteurs&obj=artiste&no=4231>.

- Vie littéraire et communautés. Elle concerne simplement la présence des auteurs en ligne par aires culturelles. Ce sont généralement des espaces web définitoires des réalités liées à l'origine, au pays, au continent d'appartenance. Ex. : <http://ile-en-ile.org/>.
- Web littéraire non nativement numérique. Elle est sous-tendue par la présence en ligne des œuvres papier sous forme de reprises, de transposition, etc. Cette catégorie relève des cas de figure où Internet sert simplement de canal de rediffusion de l'information et non d'espace de médiation, d'augmentation de remixation ou de transformation informationnelles. Ex. : <https://www.laurentgounelle.com/>. Au travers de cette page, l'auteur donne notamment des informations sur sa biographie, ses romans, ses différentes activités au quotidien, etc.

43 Au total, en tenant compte de toutes les catégories présentées, il y a absolument une grande intrication entre elles. De ce point de vue, il n'est pas du tout possible de les délimiter de façon sûre, autonome et objective. L'hétérogénéité des données massives de la cartographie ne permet aucunement une classification des plus fiables et consensuelles. Tout est finalement question de parti pris, pour des ressources significativement labiles, inconstantes et variables. La stratégie abductive trouve pour ainsi dire ici un certain écho face à ces choix hypothétiques, d'où la possibilité légitime de leur remise en question, voire de leur réexamen *a posteriori*.

Auteur et littérature numériques : de nouvelles interrogations

44 À partir de quel moment une personne qui publie une ressource donnée sur Internet peut être considérée comme un « auteur » ? À

partir de quel moment valider l'appartenance d'un site ou d'un blog à la littérature ? Les publications « amateur » en ligne ne sont-elles pas souvent de simples « clavardages », autrement dit de simples moments de discussions sans aucune incidence « littéraire » ni de dimension « esthétique » ? Ces interrogations cruciales opposent en fait deux écoles de pensée : celle de ceux qui voient les choses de façon verticale, c'est-à-dire qui estiment que pour être « auteur », il faut être reconnue de façon « officielle » ; il faut publier dans une maison d'édition reconnue ou ayant pignon sur rue ; il faut être lu et adoubé par la critique savante ; il faut être reconnu par ses pairs », etc. Il y a également celle de ceux qui estiment que la littérature n'est la chasse gardée de personne et que du moment qu'un internaute est capable d'improviser un poème, de raconter spontanément une histoire sous une forme plus ou moins élaborée, de la coucher par écrit, de proposer une séquence dramatique à même de faire audience, dans une dynamique numérique, il peut bien mériter l'étiquette « d'auteur ». Les choix opérés pour identifier les auteurs en ligne ont justement tenu compte de cette deuxième orientation en retenant « auteurs » ou des « œuvres » qui n'auraient jamais pu être considérés comme tels, or écosystème numérique. On peut considérer dès lors qu'il s'agit d'une « nouvelle littérature populaire nativement numérique ou non » ou à vocation numérique, au sens large. Pour faire de ces nouvelles figures à part entière, il a été ainsi tenu compte de la loi du quantitatif et du nombre : likes, partages, commentaires, etc. à propos de leurs publications. Il faut néanmoins souligner que la plupart de ces productions sont anonymes ou sous pseudonyme. C'est le cas de cette page Facebook⁴³, avec comme nom de baptême « Son sourire m'a ressuscitée », véritable espace d'écriture nativement numérique, qui comptait au 6 février 2022 27 000 abonnés et 280 abonnements. Mentionnons au passage cette courte séquence datée du 19 avril 2021 où « l'auteur » fait étalage de son talent en matière d'écriture :

Je t'aimerai toujours. Je ne sais pas faire autrement.
T'aimer est devenu ma plus belle routine, mon habitude préférée.
Tu es ce chocolat chaud qui fait palpiter mon cœur, cette douche brûlante qui fait fondre mon iceberg de douleur.

- 45 De toute évidence, la question de la littérarité, c'est-à-dire celle qui permet de déterminer une œuvre littéraire comme telle, s'est posée avec acuité du point de vue méthodologique. Il a été difficile de se fonder exclusivement sur la logique qualitative, au sens de l'esthétique canonique marquée par l'exigence formelle, l'éthique à toute épreuve, une poétique où priment les valeurs du beau et du génie créatif. Nous avons l'équivalent dans la littérature française : le classicisme, le modèle balzacien, etc.

Une appréhension incertaine des trajectoires d'auteurs par rapport à leur aire géographique

- 46 La cartographie permet d'identifier des auteurs par zone géographique et par nationalité, mais comme nous avons essayé de le préciser dans les lignes précédentes, la plupart des ressources sont non seulement anonymes, mais certains auteurs sont dans des situations de double ou de multinationalité. L'entrée « œuvres » a ainsi été pertinente notamment pour des cas de productions anonymes ou sous pseudonyme. Cela dit, la biographie de certains auteurs comme Patrice Nganang montre des réalités d'une grande complexité. Camerounais d'origine, il a fait ses études dans son pays, puis en Allemagne avant de s'installer aux États-Unis dont il est aujourd'hui citoyen. Il se décrit mieux en tant qu'enfant du monde. Il parle en dehors de sa langue maternelle, le français, l'allemand et l'anglais et peut décider de changer de « nationalité » au gré de son humeur du jour, notamment via sa page Facebook où il est très actif. Il écrit en français, même si ses œuvres sont traduites dans de nombreuses langues, mais globalement il ne se considère pas comme un « Francophone », accusant régulièrement la France de tous les maux et vantant plutôt le modèle allemand ou américain comme le parangon en matière de développement et de réussite intégrative.

Conclusion

- 47 Notre étude ponctuée par deux temps forts a donné l'occasion d'une part de réinterroger certains modèles signifiants en lien avec la

Francophonie numérique, et d'autre part d'éprouver ces réalités de nature cognitive, heuristique, épistémologique, méthodologique et pratique, à la plateforme cartographie du web littéraire francophone, site qui recense l'essentiel des productions des auteurs francophones disponibles en ligne. Nos investigations nous ont ainsi permis de remettre en question un certain nombre de postulats qui concernent notamment la définition d'un auteur ou d'une production numérique à vocation littéraire, une meilleure prise en compte des réalités francophones sous une matrice technologique, la mise en évidence d'une méthodologie à même de fluctuer ou de s'inscrire dans une dynamique transversale ou interdisciplinaire, etc.

- 48 Parlant plus singulièrement de la « Francophonie », concept clé de notre propos, nous avons essayé de démontrer qu'au regard de l'émergence de la galaxie Internet, des réseaux et médias socionumériques, les multiples transformations qui sous-tendaient sa nouvelle conception étaient à l'avant-garde de la dilution des identités figées, des cultures minoritaires et des modèles singulièrement « experts ». Elles sont l'expression selon Ulrich Beck du cosmopolitisme ; et ces propos tenus par le chercheur sont plus que jamais d'actualité, au regard des défis actuels d'un monde globalisé et aux frontières distendues :

Le cosmopolitisme est un concept qui appartient à la tradition de la philosophie normative [...] l'idée était présente dans toutes sortes de discussions européennes, et, dans l'ensemble, était relativement identique à l'idée d'universalisme. [...] [La cosmopolitisation du monde, en revanche] n'est pas intentionnelle, elle n'est pas le fruit de l'action d'une élite, et peut-être même n'a-t-elle pas d'acteur. [...] Elle crée des situations spécifiques, des relations spécifiques qui signifient que l'autre, l'autre global, l'autre distant, ou encore l'autre national, est dans un même mouvement inclus et exclu ⁴⁴.

- 49 Finalement on assiste au regard de ce qui précède à une sorte de passage des frontières idéologiques ⁴⁵ vers les frontières symboliques ⁴⁶. Ce qui fait dire à tout prendre que la réalité digitale traduit sans doute « une mythologie du numérique » qui se veut à la fois utopie et dystopie ⁴⁷.

BIBLIOGRAPHIE

- ARRUABARRENA Béatrice, « Identité augmentée. Les pratiques numériques de quantification de soi comme *milieu* de médiation identitaire », in Nasreddine BOUHAÏ, Hakim HACHOUR et Imad SALEH (dir.), *Les frontières numériques & savoir*, Paris, L'Harmattan, coll. « Local et global », vol. 41, 2015, p. 49-72.
- BECK Ulrich, « La cosmopolitisation du monde », *Socio*, vol. 4, 2015, p. 179-195, DOI : <https://doi.org/10.4000/socio.1224>.
- BOUHAÏ Nasreddine, HACHOUR Hakim et SALEH Imad, *Les frontières numériques*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- BOULLIER Dominique, *Sociologie du numérique*, Paris, A. Colin, coll. « U sociologie », 2016.
- CANUT Cécile, *Le spectre identitaire. Entre langue et pouvoir au Mali*, Limoges, Lambert-Lucas, 2008.
- CARDON Dominique, « Le design de la visibilité. Un essai de cartographie du web 2.0 », *Réseaux*, vol. 26, n° 152, 2008, p. 93-137, DOI : <https://doi.org/10.3166/reseaux.152.93-137> [accès restreint, consulté en mai 2023], URL accès libre : <https://www.cairn.info/revue-reseaux1-2008-6-page-93.htm>.
- CATELLIN Sylvie, « L'abduction : une pratique de la découverte scientifique et littéraire », *Hermès, la revue*, vol. 39. *Critique de la raison numérique*, dir. V. Paul et J. Perriault, 2008, p. 179-185, DOI : <https://doi.org/10.4267/2042/9480>.
- CAUNE Jean, « La culture scientifique : une médiation entre sciences et société », *Lien social et Politiques*, vol. 60, 2008, p. 37-48, DOI : <https://doi.org/10.7202/019444ar>.
- CIPRIANI Roberto, « Frontières et paradigmes interprétatifs », in Gilles ROUET (dir.), *Quelles frontières pour quels usages ?*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- COOKE Steven, LEWI Hannah, MURRAY Andrey et SMITH Wally, « Visitor, Contributor and conversationalist: Multiple digital identities of the heritage citizen », *Historic Environment*, vol. 28, n° 2, 2016, p. 12-24.
- COZMA Ana-Maria, GALATANU Olga et MARIE Virginie (dir.), *Sens et signification dans les espaces francophones. La construction discursive du concept de Francophonie*, Bruxelles, P. Lang, coll. « Gramm-R. Études de linguistique française », vol. 19, 2013.
- DACOS Marin, « Manifeste des Digital humanities », THATCamp Paris, 2011, URL : <http://tcp.hypotheses.org/318> [consulté en juin 2023].
- DACOS Marin et MOUNIER Pierre, *Humanités numériques. État des lieux et positionnement de la recherche française dans le contexte international*, Institut français, 2015, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01228945>.

DATCHARY Caroline et GAGLIO Gérald, « Hétérogénéité temporelle et activité de travail. Entre conflits et articulations », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 8, n° 1. *À la recherche du métronome invisible des organisations*, dir. C. DATCHARY et G. GAGLIO, 2014, p. 1-22, DOI : <https://doi.org/10.3917/rac.022.0001>.

DESCOMBES Vincent, *Les institutions du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1996.

DOUEIHI Milad, *La Grande conversion numérique*, trad. P. Chemla, Paris, Éd. du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2008.

GEORGES Fanny, « L'identité numérique sous emprise culturelle. De l'expression de soi à sa standardisation », *Les cahiers du numérique*, vol. 7, n° 1, *Identité numérique*, 2011, p. 31-48, DOI : <https://doi.org/10.3166/LCN.7.1.31-48>.

GEORGES Fanny, « Le spiritisme en ligne. La communication numérique avec l'au-delà », *Les Cahiers du numérique*, vol. 9, n° 3-4, 2013, p. 211-240, DOI : <https://doi.org/10.3166/lcn.9.3-4.211-240>.

GUICHARD Éric et POIBEAU Thierry, « Éditorial », *Revue Sciences/Lettres*, n° 2, *Épistémologie digitales des sciences humaines et sociales*, dir. É. GUICHARD et Th. POIBEAU, 2014, DOI : <https://doi.org/10.4000/rsl.358>.

HACHOUR Hakim et SALEH Imad, « Le numérique comme catalyseur épistémologique », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, vol. 1. *La théorie des industries culturelles (et informationnelles), composante des SIC*, dir. B. Miège, 2012, DOI : <https://doi.org/10.4000/rfsic.168>.

HERT Philippe, « Jeux, écritures, espaces d'énonciation en ligne », thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, sous la direction de B. Jurdant, université Louis Pasteur Strasbourg 1, 1998, URL : science.societe.free.fr/documents/pdf/these_Philippe_Hert.pdf.

LE DEUFF Olivier, « Littératies informationnelles, médiatiques et numériques : de la concurrence à la convergence ? », *Études de communication*, vol. 38, 2012, p. 131-147, DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.3411>.

LENHART Amanda et MADDEN Mary, « Online Dating. Americans who are seeking romance use the internet to help them in their search, but there is still widespread public concern about the safety of online dating », *Pew Internet & American Life Project*, 2006, URL : https://www.pewresearch.org/internet/wp-content/uploads/sites/9/media/Files/Reports/2006/PIP_Online_Dating.pdf.pdf [consulté en juin 2023].

MBEMBE Achille, « La République et l'impensé de la "race" », in Nicolas BANCEL, Pascal BLANCHARD et Sandrine LEMAIRE (dir.), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2005, p. 137-153, DOI : <https://doi.org/10.3917/dec.blanc.2005.01.0137>.

MERZEAU Louise, « Présence numérique : les médiations de l'identité », *Les enjeux de l'information et de la communication*, vol. 1, 2009, p. 79-91, DOI : <https://doi.org/10.3917/enic.009.0079>.

MOROZOV Evgeny, *Pour tout résoudre, cliquez ici*, trad. M.-C. Braud, Limoges, Fyp, 2014.

OUVRARD-SERVANTON Marie, SALESSES Lucile et SQALLI Hassane, « Repenser les frontières de l'espace numérique », *Actes du colloque Frontières numériques*, Fès, 2014, p. 142-155, URL : <https://amu.hal.science/hal-01444200>.

PAVEAU Marie-Anne, *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2017.

PERAYA Daniel, « Médiation et médiatisation : le campus virtuel », *Hermès, la revue*, vol. 25, 1999, p. 153-167, DOI : <https://doi.org/10.4267/2042/14983>.

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

SCHAFER Valérie (dir.), *Temps et temporalités du web*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2018, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.5988>.

SVENSSON Patrik, « Envisioning the Digital Humanities », *Digital humanities quarterly*, vol. 6, n° 1, 2012, URL : <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/6/1/000112/000112.html>.

TORNATORE Jean-Louis, « Patrimoine vivant et contributions citoyennes. Penser le patrimoine “devant” l'Anthropocène », *In situ. Revue des patrimoines*, vol. 33, *Patrimoine culturel immatériel et institutions patrimoniales*, 2017, DOI : <https://doi.org/10.4000/insitu.15606>.

VIOLETTE Isabelle, « Immigration francophone en Acadie du Nouveau Brunswick. Langues et identités. Une approche sociolinguistique de parcours d'immigrants francophones à Moncton », thèse de doctorat en lettres et linguistique / sciences du langage, sous la direction d'A. Bourdeau et D. de Robillard, université de Moncton, 2010.

NOTES

1 Ana-Maria COZMA, Olga GALATANU et Virginie MARIE (dir.), *Sens et signification dans les espaces francophones. La construction discursive du concept de Francophonie*, Bruxelles, P. Lang, coll. « Gramm-R. Études de linguistique française », n° 19, 2013, 2013.

2 Cécile CANUT, *Le spectre identitaire. Entre langue et pouvoir au Mali*, Limoges, Lambert Lucas, 2008.

3 Isabelle VIOLETTE, « Immigration francophone en Acadie du Nouveau Brunswick. Langues et identités. Une approche sociolinguistique de parcours d'immigrants francophones à Moncton », thèse de doctorat en lettres et linguistique / sciences du langage, sous la direction d'A. Bourdeau et D. de Robillard, université de Moncton, 2010.

- 4 Désormais, sauf mention contraire, nous allons désormais utiliser le terme « Francophonie » dans le but de fédérer tous ses sens possibles pour une meilleure commodité d'écriture.
- 5 Achille MBEMBE, « La République et l'impensé de la "race" », in Nicolas Bancel, Pascal Blanchard et Sandrine Lemaire (dir.), *La fracture coloniale. La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », 2005, p. 137-153, affirme en effet à ce sujet : « La décolonisation n'a pas mis un point final à la question de savoir que faire des histoires partagées une fois que celles-ci ont été plus ou moins désavouées. Le premier exemple concerne les relations que nous avons tissées avec "les ex-colonies d'Afrique". Le second exemple, plus symbolique, a trait à une communauté imaginaire que nous appelons "Francophonie". »
- 6 Ulrich BECK, « La cosmopolitisation du monde », *Socio*, vol. 4, 2015, p. 179-195.
- 7 Louise MERZEAU, « Présence numérique : les médiations de l'identité », *Les enjeux de l'information et de la communication*, n° 1, 2009, p. 79-91.
- 8 Fanny GEORGES, « L'identité numérique sous emprise culturelle. De l'expression de soi à sa standardisation », *Les cahiers du numérique*, vol. 7, n° 1, *Identité numérique*, 2011, p. 31-48.
- 9 Dominique CARDON, « Le design de la visibilité. Un essai de cartographie du web 2.0 », *Réseaux*, vol. 26, n° 152, 2008, p. 93-137.
- 10 Milad DOUEIHI, *La Grande conversion numérique*, trad. P. Chemla, Paris, Éd. du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2008.
- 11 *Ibid.*, p. 85.
- 12 Amanda LENHART et Mary MADDEN, « Online Dating. Americans who are seeking romance use the internet to help them in their search, but there is still widespread public concern about the safety of online dating », *Pew Internet & American Life Project*, 2006, URL : https://www.pewresearch.org/internet/wp-content/uploads/sites/9/media/Files/Reports/2006/PIP_Online_Dating.pdf.pdf [consulté en juin 2023].
- 13 Daniel PERAYA, « Médiation et médiatisation : le campus virtuel », *Hermès, la revue*, vol. 25, 1999, p. 153-167.
- 14 Fanny GEORGES, *Le spiritisme en ligne. La communication numérique avec l'au-delà*, *Les Cahiers du numérique*, vol. 9, n° 3-4, 2013, p. 211-240.

- 15 Fanny GEORGES, « L'identité numérique sous emprise culturelle. De l'expression de soi à sa standardisation », *op. cit.*, p. 31-48.
- 16 Dominique BOULLIER, *Sociologie du numérique*, Paris, A. Colin, coll. « U sociologie », 2016.
- 17 Marie OUVARD-SERVANTON, Lucile SALESES, Hassane SQALLI, « Repenser les frontières de l'espace numérique », *Actes du colloque Frontières numériques*, Fès, Maroc, 2014, p. 142-155.
- 18 Philippe HERT, « Jeux, écritures, espaces d'énonciation en ligne », thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, sous la direction de B. Jurdant, université Louis Pasteur Strasbourg 1, 1998.
- 19 *Ibid.*, p. 116.
- 20 Nasreddine BOUHAÏ, Hakim HACHOUR et Imad SALEH, *Les frontières numériques*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- 21 La délinéarisation est la possibilité technique de sortir de la linéarité d'une phrase ou du texte pour aller sur une autre page grâce à un lien cliquable.
- 22 Ulrich BECK, « La cosmopolitisation du monde », *op. cit.*
- 23 Valérie SCHAFER (dir.), *Temps et temporalités du web*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2018.
- 24 Caroline DATCHARY et Gérald GAGLIO, « Hétérogénéité temporelle et activité de travail. Entre conflits et articulations », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 8, n° 1. *À la recherche du métronome invisible des organisations*, dir. C. DATCHARY et G. GAGLIO, 2014, p. 10.
- 25 Nous faisons attention à ne pas nous inscrire dans une logique « religieuse » avec le recours au mot « profane » qui peut s'avérer tendancieux. « Profane » a donc le sens de « non professionnel », « non spécialiste », « commentateur de la libre pensée ».
- 26 Patrice FLICHY, *Le sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Éd. du Seuil, coll. « La République des idées », 2010.
- 27 Voir Marin DACOS, « Manifeste des Digital humanities », THATCamp Paris, 2011, URL : <http://tcp.hypotheses.org/318>, § 5 et 9.
- 28 Steven COOKE, Hannah LEWI, Andrey MURRAY et Wally SMITH, « Visitor, Contributor and conversationalist: Multiple digital identities of the heritage citizen », *Historic Environment*, vol. 28, n° 2, 2016, p. 12-24.

- 29 Jean-Louis TORNATORE, « Patrimoine vivant et contributions citoyennes. Penser le patrimoine “devant” l’Anthropocène », *In situ. Revue des patrimoines*, vol. 33, *Patrimoine culturel immatériel et institutions patrimoniales*, 2017.
- 30 Vincent DESCOMBES, *Les institutions du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1996.
- 31 Lionel RUFFEL, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, 2016.
- 32 Marin DACOS et Pierre MOUNIER, *Humanités numériques. État des lieux et positionnement de la recherche française dans le contexte international*, Institut français, 2015, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01228945>.
- 33 Éric GUICHARD et Thierry POIBEAU, « Éditorial », *Revue Sciences/Lettres*, n° 2, *Épistémologie digitales des sciences humaines et sociales*, dir. É. GUICHARD et Th. POIBEAU, 2014, DOI : <https://doi.org/10.4000/rsl.358>.
- 34 Peter SVENSSON, « Envisioning the Digital Humanities », *Digital humanities quarterly*, vol. 6, n° 1, 2012.
- 35 Olivier LE DEUFF, « Littératies informationnelles, médiatiques et numériques : de la concurrence à la convergence ? », *Études de communication*, vol. 38, 2012, p. 131-147.
- 36 Sylvie CATELLIN, « L’abduction : une pratique de la découverte scientifique et littéraire », *Hermès, la revue*, vol. 39. *Critique de la raison numérique*, dir. V. Paul et J. Perriault, 2008, p. 179.
- 37 *Ibid.*, p. 189.
- 38 *Id.*
- 39 Jean CAUNE, « La culture scientifique : une médiation entre sciences et société », *Lien social et Politiques*, vol. 60, 2008, p. 37-48.
- 40 *Ibid.*, p. 42.
- 41 Il se peut que les liens et pages communiqués dans les exemples qui vont suivre à un moment ou à un autre soient temporairement ou définitivement indisponibles. Il s’agirait alors des paramètres et aléas échappant à notre contrôle.
- 42 Marie-Anne PAVEAU, *L’analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2017.
- 43 https://m.facebook.com/profile.php?id=100044511873203&eid=ARDOFqo0-tWMVODabQkDQPVO&_rdr.

- 44 Ulrich Beck, « La cosmopolitisation du monde », *op. cit.*
- 45 Evgeny MOROZOV, *Pour tout résoudre, cliquez ici*, trad. M.-C. Braud, Limoges, Fyp, 2014.
- 46 Béatrice ARRUABARRENA, « Identité augmentée. Les pratiques numériques de quantification de soi comme *milieu* de médiation identitaire », in Nasreddine BOUHAÏ, Hakim HACHOUR et Imad SALEH (dir.), *Les frontières numériques & savoir*, Paris, L'Harmattan, coll. « Local et global 41 », 2015, p. 49-72.
- 47 Marie OUVREARD-SERVANTON, Lucile SALESSES et Hassane SQALLI, « Repenser les frontières de l'espace numérique », *op. cit.* ; Daniel PERAYA, « Médiation et médiatisation : le campus virtuel », *op. cit.*

AUTEUR

Jean Pierre Fewou Ngouloure

Lerass, Toulouse 2, Marge, Lyon 3

Jean Pierre Fewou Ngouloure est docteur en sciences du langage. Ses travaux actuels portent essentiellement sur la communication numérique en termes de textes, de discours, de pratiques et d'usages. Son terrain de prédilection est la Francophonie.

IDREF : <https://www.idref.fr/145595463>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000359688287>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16721817>

La création littéraire numérique belge, un domaine émergent

Belgian digital literary creation: an emerging field

Corentin Lahouste

DOI : 10.35562/marge.723

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Depuis le début des années 2000 qui ont vu le déploiement international de « cultures numériques fébriles et innovantes », selon l'expression qu'emploie René Audet dans son article « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », qu'en est-il de la situation en Belgique francophone en regard de la création littéraire ? Quel-le-s auteurs et autrices se manifestent et font figures de pionnier-e-s en regard de ce secteur de la création ? Comment ses formes, aux réalités et modalités très variées, y trouvent-elles écho et s'y voient-elles investies ? Après avoir posé le contexte institutionnel local de ces pratiques littéraires non traditionnelles, et donc encore fréquemment invisibilisées par l'institution et par la critique, il s'agit de réaliser, à partir d'un échantillonnage restreint composé de quatre cas, une première exploration de propositions littéraires nativement numériques belges qui permettrait ainsi de pointer quelques saillances au sein de ce champ émergent encore peu balisé.

English

Since the early 2000s, which saw the international deployment of “feverish and innovative digital cultures”, as René Audet puts it in his article “Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus”, what is the situation in French-speaking Belgium with regard to literary creation? Which authors are emerging as pioneers in this creative sector? How do its forms, with their very different realities and modalities, find an echo and are invested in it? After setting out the local institutional context of these non-traditional literary practices, which are still frequently made invisible by institutions and critics, the aim is to carry out a first exploration of native digital literary proposals in French-speaking Belgium, based on a limited sample of four cases. This will make it possible to point out some of the salient features of this emerging field, that is still largely uncharted.

INDEX

Mots-clés

littérature numérique, littérature belge de langue française, expérimentation poétique, arts littéraires, création transmédia, Cordy (Valérie), Coton (Maxime), Leton (Xavier), Algolit

Keywords

electronic literature, Belgian literature, poetical experimentation, literary art, cross-media creation, Cordy (Valérie), Coton (Maxime), Leton (Xavier), Algolit

PLAN

Contexte institutionnel

Baliser quelques saillances (Cordy, Coton, Leton, Algolit)

De l'émergence à la reconnaissance

NOTES DE L'AUTEUR

Article publié dans le cadre du mandat postdoctoral Banting réalisé par Corentin Lahouste à l'Université Laval entre octobre 2022 et septembre 2024 (NRF : 180035), qui a été financé par le gouvernement du Canada à travers ses organismes subventionnaires fédéraux (IRSC / CRSH / CRSNG).

TEXTE

L'élan est primordial,
qui est à la fois appétit,
lutte, désir.²

1 « Les Belges, – il doit y avoir un Évangile qui le dit, – les Belges n'ont point de patrie littéraire. Ils peuvent cultiver les arts, non les lettres. L'industrie est à leur portée, non la poésie³ ». Cette allégation de Charles Potvin – poète, littérateur, critique et dramaturge belge de langue française qui vécut au XIX^e siècle et fut membre de l'Académie royale de Belgique –, à la fois sévère, caustique et provocatrice,

serait-elle toujours d'application, cent-cinquante ans après sa formulation, en regard de la question de la création numérique ? Depuis le début des années 2000, qui ont vu le déploiement international de « cultures numériques fébriles et innovantes⁴ », qu'en est-il de la situation en Belgique francophone, qui a souvent été avant-gardiste dans le domaine des arts ? Quel·le·s auteur·rice·s se manifestent et font figures de pionnier·e·s en regard de ce secteur de la création ? Quel(s) écho(s) ses formes, qui peuvent autant être computationnelles qu'algorithmiques, hypertextuelles que plateformatives (sur blogs⁵, sites ou réseaux pré-existants [Twitter⁶ ou Instagram⁷, notamment]), transmédias et qu'interartiales, y trouvent-elles et comment s'y voient-elles investies ?

Contexte institutionnel

- 2 Une chose est certaine : la littérature numérique belge de langue française s'avère plutôt occulte à ce jour, au contraire, par exemple, de sa cousine québécoise, particulièrement vivace, multiforme et de plus en plus valorisée sur son territoire grâce, en partie, au travail de groupes de recherches spécifiques (l'équipe du NT2⁸ de l'Université du Québec à Montréal [UQAM] – une des plus anciennes en activité –, celle de l'Université de Montréal [UdeM] liée à la Chaire de recherche du Canada sur les écritures numériques⁹, ou encore celle rattachée au laboratoire Ex situ¹⁰ de l'Université Laval). Même si ce domaine émergent des lettres belges connaît des évolutions récentes encourageantes, il existe une indéniable prédominance du travail plastique sur le travail poétique dans les créations numériques contemporaines, en raison notamment du fait que la formation et l'incitation au numérique sont, de par leur exigence technologique, développées dans le secteur des arts plastiques ou cinématographiques bien plus que dans les facultés de lettres. En outre, et comme ont pu le noter Perrine Estienne et Myriam Watthee-Delmotte, il existe une « relative pauvreté de la reconnaissance attribuée à la littérature dès qu'elle sort de la page ou de la scène » couplée au fait que « [d]ans l'univers francophone, en Europe, l'encouragement à la création littéraire pour l'écran est plutôt discret »¹¹. Sur le plan institutionnel, le secteur des « arts numériques » relève de la Direction des arts plastiques

contemporains, où l'on soutient des « artistes » et non des « écrivain·e·s » numériques¹².

- 3 Il convient donc, en premier lieu, de noter le peu de visibilité de ce type de créations en Belgique – particulièrement en Belgique francophone –, malgré l'existence de structures institutionnelles attachées à ce secteur spécifique et à sa promotion. Celles-ci sont essentiellement centrées, il faut le préciser, sur les pratiques éditoriales qui reposent sur la numérisation de textes par ailleurs et primordialement publiés sous forme livresque. Elles font parfois écho à des textes illustrés quelque peu sophistiqués dans leur agencement, mais promeuvent globalement une acception du syntagme « littérature numérique » restrictive, suivant laquelle les modalités de lecture ou d'écriture traditionnelles ne sont pas vraiment remises en jeu : il s'agit surtout de textes créés spécifiquement pour l'espace de la page que l'on adapte ultérieurement à l'écran, et moins de littérature conçue spécifiquement dans une optique hypermédiatique et pour le support écranique.
- 4 Par exemple, le site *Littératures numériques* semble prometteur. Son but et son projet sont de fournir une « actualité du livre numérique » à travers deux grands axes :

[P]ermettre aux opérateurs du livre (auteurs, éditeurs, libraires, bibliothécaires) de mieux comprendre l'évolution de leur métier et celui des autres maillons de la chaîne du livre et d'opérer les choix judicieux qui leur permettront de prendre pied ou d'évoluer dans l'univers numérique[.]

[O]ffrir à tout lecteur potentiel l'information nécessaire pour se lancer dans la lecture numérique.¹³

Mais, à lire ces missions, on est en réalité loin de la promotion d'une création littéraire nativement numérique. Il s'agit surtout d'informer autour de la « question numérique » et de ne pas perdre de vue l'objet-livre traditionnel. Dans ce contexte, l'expression « littérature sur écran » est comprise uniquement comme tout ce qui touche, de près ou de loin, aux livres numériques homothétiques (au format PDF ou EPub), aux e-books.

- 5 Un deuxième lieu institutionnel engageant est le PILEN, c'est-à-dire le « Partenariat interprofessionnel du livre et de l'édition numérique », qui est, ainsi qu'il se présente, une plateforme associative « chargé[e] de mettre en œuvre des mesures d'accompagnement pour les différents acteurs et actrices de la chaîne du livre [c'est-à-dire les professionnels du livre de Wallonie et de Bruxelles] à travers les mutations technologiques, professionnelles et commerciales en cours »¹⁴, en proposant des formations, des colloques, des rencontres, études et articles. S'arrêter sur les noms de la majorité – cinq des six – des associations professionnelles qui sont à l'origine de la création du PILEN ou qui prennent part à ses champs d'action permet cependant de se rendre compte que l'on se retrouve une nouvelle fois dans un cadre qui fait peu de place à la création littéraire numérique proprement dite, c'est-à-dire à celle qui se déploie sur écran et hors de la forme livresque traditionnelle : l'Association des éditeurs belges, l'Espace livres et création, le Syndicat des libraires francophones de Belgique, l'Association des professionnels des bibliothèques francophones de Belgique et la Fédération interdiocésaine des bibliothécaires et bibliothèques catholiques. L'objet-livre et sa préservation restent les enjeux phares de cette institution, même si, depuis 2018, un espace spécifiquement consacré aux « Futurs du livre » et aux nouvelles formes d'écriture, notamment numériques et hypermédiatiques, est aménagé dans le cadre de la Foire du livre de Bruxelles¹⁵.
- 6 La question de la création littéraire web en Belgique francophone est également prise en charge par Transcultures. Cet organisme, qui se définit comme un « centre interdisciplinaire pour les cultures numériques et sonores » entend « promouvoir et développer des échanges entre différentes pratiques et dimensions artistiques multimédiatiques contemporaines » et, « [d]e manière plus générale, [...] questionne la démarche artistique et culturelle par rapport aux enjeux sociétaux et technologiques d'aujourd'hui et de demain, en mettant l'accent sur les arts sonores et numériques ». Au sein de ce domaine émergent, c'est peut-être cette organisation qui touche le plus à des perspectives novatrices en regard de la création en contexte numérique. Mais elle est surtout investie dans « les arts sonores et les musiques aventureuses »¹⁶, et prend moins en charge la création littéraire / poétique numérique *stricto sensu*. Des projets

innovants, essentiellement rattachables au genre poétique, peuvent toutefois leur être crédités. Ainsi *Chœur(s)*, présenté comme une « machine à présences poétiques » et coproduit avec le centre de création en littérature vivante québécois Rhizome¹⁷, renvoie à une installation interactive composée d'un dispositif de multi-projection vidéo à 360 degrés avec un chœur virtuel de neuf poètes et poétesses (sept québécois·es et deux belges) qui se cèdent mutuellement la parole, après avoir d'abord déclamé ensemble un flot de vers entremêlés, et avant de disparaître chacun et chacune progressivement au profit d'un paysage sonore et visuel faisant écho à la poésie proposée. Les segments poétiques prononcés par les poète·sse·s qui se font entendre dans l'installation y sont générés aléatoirement ; aussi, et comme le soulignent les concepteurs de l'œuvre, avant d'entendre deux fois le même texte, le visiteur ou la visiteuse devra passer plus de deux heures sur place. Transcultures est aussi un des coconcepteurs de RHIZOMatics@LLN, un parcours audio poétique géolocalisé qui invite à vivre une expérience particulière, singulièrement investie, de la ville de Louvain-la-Neuve. Concrètement, il consiste en une « application pour smartphones [...] initiée à la faveur de la Saison des cultures numériques de la Fédération Wallonie-Bruxelles en octobre 2017, et développée par l'artiste/programmeur/chercheur Franck Soudan ». Les contenus littéraires de ce « projet *in situ* évolutif »¹⁸ ont été conçus par des étudiant·e·s de l'UCLouvain lors d'ateliers d'écriture animés par la romancière et essayiste Belinda Cannone et encadrés par l'association Lettres en voix.

Baliser quelques saillances (Cordy, Coton, Leton, Algolit)

- 7 Le peu de structures institutionnelles consacrées au soutien de la création littéraire nativement numérique en Fédération Wallonie-Bruxelles n'empêche pas de répertorier plusieurs œuvres pionnières dans ce domaine, développées par des artistes et écrivain·e·s belges francophones. Il apparaît toutefois impossible de réaliser un recensement exhaustif de cette littérature émergente, et même difficile de visualiser le panorama exact des projets réalisés ou en cours, tant que la Bibliothèque royale de Belgique (KBR) n'a pas

entrepris la cartographie systématique de ce type d'œuvres, comme elle le fait pour le dépôt légal des ouvrages imprimés. La mise sur pied du *Laboratory for electronic literature* (LabEL)¹⁹ par la KBR, en 2022, représente à cet égard un signal des plus positifs quant à une prise en compte, à un archivage et à une étude en bonne et due forme de ce corpus aux réalités et modalités très variées. Précisons que nous n'envisageons pas ici les sites d'auteurs et d'autrices fonctionnant comme des vitrines de leurs travaux et réalisations au format papier ou de leurs diverses actualités (comme ceux, entre autres exemples possibles, de Lydia Flem²⁰, d'Amélie Nothomb²¹, de Franck Andriat²² ou encore d'Adeline Dieudonné²³), car non directement poétiques : le numérique n'y est pas investi comme médium singulier de création mais est seulement mis au service, en qualité d'espace promotionnel, de productions littéraires imprimées ou d'événements qui leur sont liés. Aussi, on présentera ci-après, à titre d'illustration de la vitalité – aussi embryonnaire soit-elle – de la création poétique et numérique belge francophone, quatre exemples intéressants, cités sans hiérarchie et pour la variété des options qu'ils représentent. Il s'agit, à partir d'un échantillonnage restreint, d'une première exploration – tout sauf exhaustive, donc – qui vise à pointer quelques saillances dans ce champ émergent non encore balisé. Un futur chantier consisterait notamment, au-delà d'identifier d'autres pratiques semblables, à tenter de répertorier de manière plus systématique l'activité littéraire sur les réseaux sociaux (Twitter, Facebook, Instagram) ou sur certaines plateformes d'écriture en ligne.

- 8 Commençons par Valérie Cordy, la seule artiste-autrice belge (parmi la septantaine de contributeur·rice·s répertorié·e·s) à avoir été publiée dans la revue de littérature hypermédiatique québécoise *bleuOrange*²⁴ qui, de 2008 à 2021, a diffusé des œuvres originales de ce type en français (tout en proposant aussi une série d'œuvres marquantes traduites d'autres langues). Elle a confié à cette revue pionnière son œuvre *Bruits confits*²⁵, décrite comme suit :

[u]n florilège de statuts Facebook, de bruits qu'on fit, capturés, cristallisés, confiés et confits comme autant de codes QR. Les caméras des smartphones, tablettes, iPods ou Pads sont inversés : habituellement utilisées pour saisir l'instant et le capturer, elles deviennent les clés permettant de découvrir les questions posées par les statuts.

Le « clic » de la souris sur le code QR ouvre la porte, donne la réponse de « Bruits confits » à la question : un lien vers un site, une poésie, une vidéo, un son, des tweets, un instant d'écriture numérique... L'éphémère est mis en « pots HTML » ; l'étiquette du pot est un code QR ; l'ouvre-boîte est le clic de la souris²⁶.

Figure 1. Capture d'écran de la page d'accueil de l'œuvre. Voir <https://web.archive.org/web/20131004210537/http://revuebleuorange.org/bleuorange/06/cordy/preindex.html>.



© Valérie Cordy/Laboratoire NT2 (Bertrand Gervais)

- 9 Le site internet de Cordy, intitulé *Astéroïde performances connectées*²⁷, permet en outre d'avoir connaissance de ce qu'elle appelle ses « œuvres connectées » et autres réalisations ou performances numériques qui, quant à elles, toujours éphémères, inscrites dans l'instant et délibérément non archivées, cherchent à « explore[r] de nouvelles formes d'écriture et d'interprétation du monde à partir du flux de données dans lequel nous baignons »²⁸. Ces dernières reprennent une trame et un dispositif récurrents : assise, silencieuse, face au public, à une table où est posé son ordinateur, Valérie Cordy surfe sur le web à partir d'une série

d'onglets et d'images présélectionnés avec, derrière elle, la projection en grand format de son écran d'ordinateur qui retransmet sa navigation en « traçant un récit inattendu et plein de sens, une plongée inédite dans l'éther en temps réel, dans ce que nous voyons quotidiennement et que nous regardons autrement pour la première fois ²⁹. » Cordy, qui cherche à composer des « phrases d'images ³⁰ », utilise ainsi l'ordinateur et ses différentes sphères comme matière de création, depuis une perspective de dénormativisation de leur usage. L'autrice et performeuse, qui est également metteuse en scène et directrice du Service des arts de la scène de la province du Hainaut, penche donc du côté de ce qui peut être rattaché au champ des « arts littéraires ³¹ » multimédiatiques, spécifiquement spectacularisés.

- 10 On peut, en deuxième lieu, évoquer le travail de Maxime Coton, auteur qui se décrit comme « un écrivain tout terrain » cherchant à faire exister la poésie « au-delà du livre » ³², le support livresque étant considéré comme « nécessair[e], mais pas suffisant[t] ³³ », selon la formule d'accroche rattachée à la section « Productions » de son site internet. Il est notamment à l'origine de *Pages vivantes / Living Pages* ³⁴, un poème original qui s'énonce sur une dizaine de minutes en même temps qu'il se contemple, en tant qu'œuvre de réalité virtuelle développée avec plusieurs artistes et technicien·ne·s, dont Jamil Mehdaoui et Paula Kehoe, créditée comme cocréatrice.

Figure 2. Image promotionnelle liée au projet *Pages vivantes* / *Living Pages* de Maxime Coton. Voir <https://www.lettresnumeriques.be/2019/11/15/entretien-avec-maxime-coton-auteur-du-poeme-de-realite-virtuelle-pages-vivantes/>.

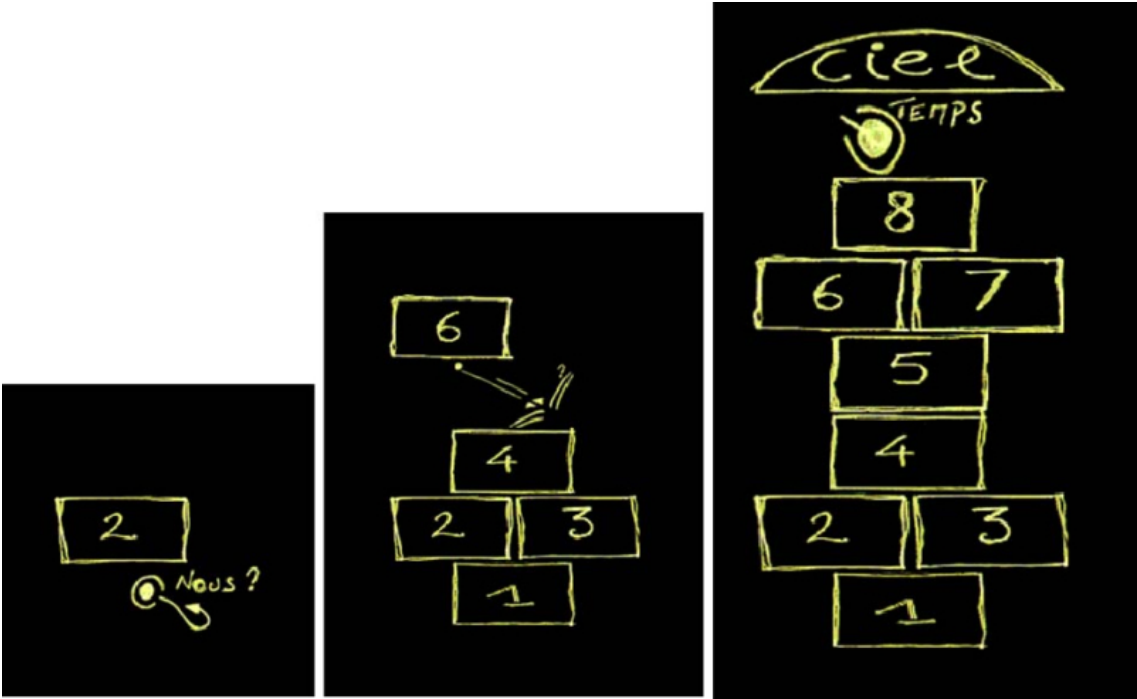


© Maxime Coton

- 11 Il y est question de « matérialiser, en temps réel, les images mentales générées par l'utilisateur et véhiculées par les mots [du poème]³⁵ », selon les mots de son concepteur qui cherche, par cette immersion troublante dans la virtualité, à « trouver l'essence de la poésie dans un espace virtuel³⁶ » et *via* une série d'outils technologiques. Coton est de la sorte à l'origine d'une expérience poétique tout à la fois visuelle, sonore et spatiale, qui repose sur une « interactivité inconsciente³⁷ » qu'il a par ailleurs dans un second temps transposée (remédiatisée) en un très singulier objet-livre publié aux éditions L'arbre de Diane³⁸. Cette perspective transmédiatique est au demeurant au cœur des intérêts de cet auteur polygraphe développant des projets autant livresques, filmiques, radiophoniques que numériques.
- 12 Le travail de Xavier Leton cadre quant à lui davantage que les deux premières œuvres évoquées avec l'idée d'un déploiement spécifique sur le web. Ingénieur informaticien, artiste plasticien et e-poète né à Bruxelles mais vivant actuellement à Marseille³⁹, il a développé depuis le début des années 2000 une série d'œuvres qui font se

rencontrer cinéma, poésie, images fixes et animées, tout cela dans un cadre numérique. Ces dernières, plus anciennes, sont reprises et répertoriées sur son site *confettiS.org*⁴⁰. Certaines sont participatives, comme *_Meilleurs Vœux_Meilleurs Veaux_Meilleurs Wars_* ou *Bonjour.* qui, à partir d'un dispositif de correspondances réelles et virtuelles, se veut un hypertexte collectif. Il y a également *Marelle*⁴¹, poème visuel animé, récompensée en 2004 par un prix lors de la sixième édition du festival parisien NémO (consacré aux « images expérimentales internationales »), qui fait se rencontrer un jeu de marelle se formant peu à peu et quelques questions existentielles (liées à une relation que l'on devine amoureuse) écrites à la main et apparaissant progressivement dans chaque case du parcours. On peut enfin citer *No_M3M_O_rY*⁴² (*No Memory*), qui consiste en un poème mettant concrètement en jeu l'espace du web et l'espace informationnel sans cesse mouvant, évolutif qu'il constitue. Chacun des vers de cette œuvre est scindé en deux parties : la première forme l'objet d'une requête sur Google, tandis que l'autre est le bouton activant la requête qui emmène directement le lecteur ou la lectrice sur les résultats du moteur de recherche quotidiennement utilisé par des centaines de millions de personnes. Est ainsi étrangéisé le recours pourtant si banal à Google, de même qu'est donnée à percevoir la labilité du flux informationnel propre au web qui varie et se modifie perpétuellement.

Figure 3. Captures d'écran de trois phases de développement du poème *Marelle* de Xavier Leton.



© Xavier Leton

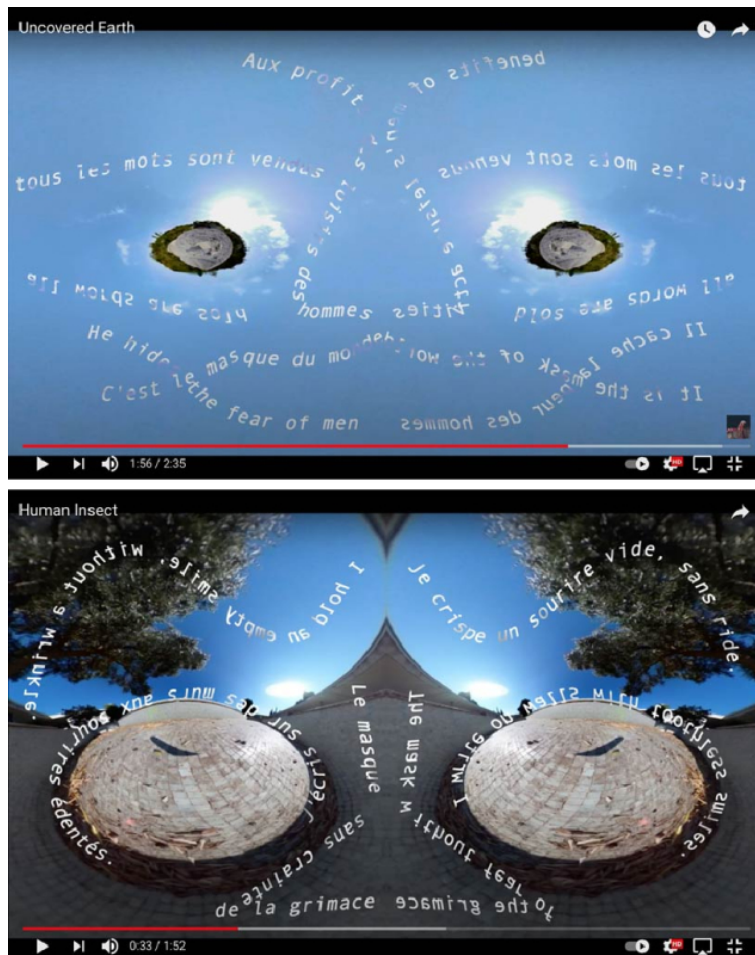
Figure 4. Capture d'écran du poème *No_M3M_O_rY* de Xavier Leton.



© Xavier Leton

- 13 Les projets poétiques et artistiques plus récents de Leton, véritable « écranvain ⁴³ » – pour reprendre le néologisme de Gilles Bonnet –, sont compilés sur sa page-projet *VillesAllantVers* ⁴⁴. Il est également l'auteur de deux poèmes hypermédiatiques et bilingues (français / anglais), hébergés sur la plateforme YouTube : *Uncovered Earth* ⁴⁵ et *Human Insect* ⁴⁶.

Figure 5. Captures d'écran du vidéo-poème *Uncovered Earth* (2019) de Xavier Leton.



Licence CC BY

- 14 En lien avec la dynamique collective caractéristique de la production poétique hypermédiatique, et puisque son ancrage technologique la fait reposer sur la collaboration de différentes compétences, on évoquera ici Algolit, un groupe d'artistes et d'écrivain·e·s, lancé en 2012 et issu de l'association sans but lucratif (ASBL) bruxelloise Constant⁴⁷. Ses membres se réunissent autour des pratiques de code, de textes et de littératures libres, et cherchent à expérimenter poétiquement avec ce qu'ils et elles nomment « les matérialités du digital », comme le mentionne An Mertens, l'une des cocréatrices de Constant, dans un entretien où sont affirmés les objectifs du groupe :

[I]l s'agit pour Algolit de trouver des formes poétiques (souvent dadaïstes) qui rendent ce nouveau langage [informatique] lisible par tous, qui en révèlent les potentialités, les enjeux et qui génèrent une forme de complémentarité avec l'être humain. Ou quand allier la rapidité de la répétition et du calcul à l'intuition et à l'intention élargit le champ des possibles, stimule l'imagination.⁴⁸

- 15 Le collectif, ouvert à toute personne intéressée, se rassemble régulièrement à Bruxelles selon le principe des rencontres oulipiennes : les membres (non uniquement francophones car leurs projets et actions sont toujours rédigés en trois langues, à savoir le français, le néerlandais et l'anglais) y partagent leur travail et leurs idées autour des lectures et écritures digitales et créent ensemble, avec ou sans personnalité extérieure invitée. Dans la perspective de l'écriture à contrainte, iels s'appliquent à montrer comment les algorithmes et le code peuvent transformer la création littéraire et aménager de nouvelles formes de narration, en réinvestissant notamment le procédé du *cut-up* à la Burroughs. Iels sont ainsi à l'origine d'une exposition d'œuvres « algolittéraires⁴⁹ », *Data Workers*⁵⁰, qui a été présentée au Mundaneum, à Mons, au printemps 2019. Le groupe a également pris part à l'exposition *Bye Bye Future?* (2020) au Musée royal de Mariemont avec une installation intitulée *Une anthologie* qui permet à tout un chacun de générer des sonnets imprimables (s'ils sont jugés satisfaisants) qui « mettent en avant la nature ou plutôt la technique, ou ni l'un ni l'autre⁵¹ », sur le modèle formel de ceux proposés dans *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, dont certains substantifs sont expressément substitués en gardant néanmoins le respect du mètre et de la rime.

Figure 6. Image de l'installation *Une anthologie*.



© Guillaume Slizewicz

- 16 Le groupe a aussi présenté plusieurs œuvres / travaux inscrits dans cette lignée computationnelle à la Maison du livre de Bruxelles, lors de l'automne 2020⁵².

De l'émergence à la reconnaissance

- 17 Bien que la création littéraire nativement numérique belge (de langue française) en soit encore à ses prémices, les exemples mentionnés dans cette contribution permettent de saisir comment « le contexte numérique ouvre le territoire littéraire à de nouveaux processus et constitue à ce titre une “matrice interactionnelle” propre à recadrer la potentialité du discours littéraire⁵³ ». Cette matrice a encore à se déployer – et à être reconnue comme telle – en Belgique francophone afin de faire mentir Charles Potvin et d'affirmer le territoire de la Fédération Wallonie-Bruxelles comme un lieu de développement et d'expérimentation appréciable au sein de l'espace littéraire francophone, comme un lieu où naissent des textualités novatrices et expérimentales susceptibles de faire évoluer l'idée communément partagée de ce que peut être un acte littéraire, d'en

déplacer certaines préconceptions, et de promouvoir, partant, un écosystème littéraire riche et diversifié – jouant pleinement des innovations technologiques contemporaines comme de la multiplicité de supports investissables qui en découle. Un enjeu clé réside dans le fait d'accorder de l'attention à ces pratiques encore trop souvent invisibilisées par l'institution et par la critique (car non traditionnelles), pour les faire passer du statut d'« émergentes » à celui de pleinement reconnues et accréditées.

- 18 Cet enjeu déterminant, autant lié à des questions de découvrabilité que de légitimation, en passe d'abord par une nécessaire reconfiguration du périmètre (et de la conception) de ce qui est actuellement établi – autant par une large part de la critique que par les sphères institutionnelles et subventionnaires – comme « littérature » ou « littéraire ». Il importerait en effet que soit reconnu que, au ^{xxi}^e siècle, le territoire d'élaboration et de déploiement de la création poétique (terme à entendre dans son sens le plus large) est loin de se réduire à celui de la page, de l'imprimé, alors même que l'hybridation de ses formes, la plasticité de ses matérialisations et la variété des dispositifs médiatiques auxquels elle a recours se révèlent de plus en plus appuyées. Tout en travaillant à ce que cette donne nouvelle soit transversalement actée, il convient de façonner, de manière inéluctablement congruente, un inventaire analytique poussé et précis de ces types de productions afin que, d'une situation d'appréhension éparse, réduite, essentiellement volontariste et souvent aléatoire, on puisse atteindre celle d'une connaissance non seulement fine – c'est-à-dire nuancée, diversifiée et synoptique –, mais plus encore assise et communément admise.

BIBLIOGRAPHIE

AUDET René, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires. Littérature, textes et cultures* [en ligne], n° 2014-1, 2015, DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2267>.

AUDET René et LAMY Jonathan, « Les arts littéraires. La littérature au diapason de ses incarnations contemporaines ; Un écosystème hétéroclite et dynamique », *Nuit blanche*, n°159, 2020.

AUDET René, BISENIUS-PENIN Carole et GERVAIS Bertrand (dir.), *Les arts littéraires : transmédiatité et dispositifs convergents*, *Recherches & Travaux* [en ligne], n° 100, 2022, DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.4655>.

BELIN Olivier, « Vers une poésie commune ? Les poètes amateurs de Twitter, Instagram et Wattpad », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 25, n° 1, 2020, DOI : <https://doi.org/10.3917/nre.025.0057>.

BONNET Gilles, *Pour une poétique numérique. Littérature et internet*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2017.

CORDY Valérie et LAHOUSTE Corentin, « L'iconothèque en flux tendu : du web aux phrases d'images », in Jessica DESCLAUX, Bertrand GERVAIS, Corentin LAHOUSTE, Anne REVERSEAU et Marcela SCIBIORSKA (dir.), *Iconothèques. Collecte, stockage et transmission d'images par les écrivain·e·s et artistes (XIX^e-XXI^e s.)*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », à paraître en 2024.

COULEAU Christèle et HELLÉGOUARC'H Pascale (dir.), *Les blogs. Écritures d'un nouveau genre ?*, *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* [en ligne], n° 2, 2010, DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1916>.

ESTIENNE Perrine, « Quand l'homme et la machine se révèlent par l'art : récit numérique-poétique d'une rencontre », *Lettres Numériques* [en ligne], 6 juillet 2018, URL : <http://www.lettresnumeriques.be/2018/07/06/quand-lhomme-et-la-machine-se-revelent-par-lart-recit-numerico-poetique-dune-rencontre/>.

ESTIENNE Perrine et WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Des prix pour la création numérique francophone ? », *Francophonie vivante*, n° 2, 2018.

GULET Anaïs, « Des petites madeleines et des tweets. Le Madeleine Project de Clara Beaudoux », *Hybrid* [en ligne], n° 5, 2018, DOI : <https://doi.org/10.4000/hybrid.356>.

HEMPTINNE Pierre, « Arts, culture et confinement (24) : Valérie Cordy (la Fabrique de théâtre) », *PointCulture* [en ligne], 20 avril 2020, URL : <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/arts-culture-et-confinement-valerie-cordy-la-fabrique-de-theatre/>.

HEMPTINNE Pierre, « Poétique de la réalité virtuelle : *Living Pages* de Maxime Coton », *PointCulture* [en ligne], 20 octobre 2019, URL : <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/poetique-de-la-realite-virtuelle-living-pages-de-maxime-coton/>.

POTVIN Charles, « Aperçu général de l'histoire des lettres en Belgique », dans *Nos premiers siècles littéraires* [titre abrégé], t. I, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1870, p. 3-24, in Björn-Olav DOZO et François PROVENZANO (éd.), *Historiographie de la littérature belge. Une anthologie*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Bibliothèque idéale des sciences sociales », 2014.

PRÉVOT Cynthia, « Entretien avec Maxime Coton, auteur du poème de réalité virtuelle *Pages vivantes* », *Lettres Numériques* [en ligne], 15 novembre 2019, URL : <http://www.lettresnumeriques.be/2019/11/15/entretien-avec-maxime-coton-auteur-du-poeme-de-realite-virtuelle-pages-vivantes/>.

[p://www.lettresnumeriques.be/2019/11/15/entretien-avec-maxime-coton-auteur-du-poeme-de-realite-virtuelle-pages-vivantes/](http://www.lettresnumeriques.be/2019/11/15/entretien-avec-maxime-coton-auteur-du-poeme-de-realite-virtuelle-pages-vivantes/).

VODOZ Joséphine, « Quelle poétique pour Instagram ? Possibles et contraintes du support : l'exemple d'@anthropie », *Komodo 21* [en ligne], n° 12, 2019, URL : <http://komodo21.fr/poetique-instagram-possibles-contraintes-support-lexemple-danthropie/>.

NOTES

- 2 Henri MICHAUX, *Passages*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1998 [1963], p. 121.
- 3 Charles POTVIN, « Aperçu général de l'histoire des lettres en Belgique », dans *Nos premiers siècles littéraires* [titre abrégé], t. I, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1870, p. 3-24, in Björn-Olav DOZO et François PROVENZANO (éd.), *Historiographie de la littérature belge. Une anthologie*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Bibliothèque idéale des sciences sociales », 2014, p. 38.
- 4 René AUDET, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* [en ligne], n° 2014-1, 2015, DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.2267>.
- 5 Voir Christèle COULEAU et Pascale HELLÉGOUARC'H (dir.), *Les blogs. Écritures d'un nouveau genre ?*, *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* [en ligne], n° 2, 2010, DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.1916>.
- 6 Voir notamment Anaïs GUILLET, « Des petites madeleines et des tweets. Le Madeleine Project de Clara Beaudoux », *Hybrid* [en ligne], n° 5, 2018, DOI : <https://doi.org/10.4000/hybrid.356> ; ou Olivier BELIN, « Vers une poésie commune ? Les poètes amateurs de Twitter, Instagram et Wattpad », *Nouvelle revue d'esthétique*, vol. 25, n° 1, 2020, p. 57-66, DOI : <https://doi.org/10.3917/nre.025.0057>.
- 7 Voir, par exemple, Joséphine VODOZ, « Quelle poétique pour Instagram ? Possibles et contraintes du support : l'exemple d'@anthropie », *Komodo 21* [en ligne], n° 12, 2019, URL : <http://komodo21.fr/poetique-instagram-possibles-contraintes-support-lexemple-danthropie/>.
- 8 Voir <http://nt2.uqam.ca>.
- 9 Voir <https://ecrituresnumeriques.ca/fr/>.

- 10 Voir <https://ex-situ.info>. Un catalogue des œuvres littéraires numériques québécoises (COLiN), lancé en décembre 2022, a notamment été mis sur pied par cette équipe dirigée par le professeur René Audet (voir <https://colin.ex-situ.info/>).
- 11 Perrine ESTIENNE et Myriam WATTHEE-DELMOTTE, « Des prix pour la création numérique francophone ? », *Francophonie vivante*, n° 2, 2018, p. 104-105 et 106. Dans leur texte, les autrices relèvent également que « [l]es stratégies d'encouragement à la création littéraire sur support numérique se développent davantage dans l'ère anglo-saxonne » (p. 105) et que c'est bien le Québec « qui s'avère la zone de la francophonie qui investit le plus clairement dans le volet littéraire de l'hypermédia » (p. 108).
- 12 Voir <http://www.arts-numeriques.culture.be>.
- 13 <http://www.lettresnumeriques.be/la-mission/>.
- 14 <https://www.pilen.be/a-propos/le-pilen>.
- 15 Voir <https://pilen.be/accompagnements/espace-futurs-du-livre-2018-sur-la-route-du-numerique>.
- 16 <http://transcultures.be/about/>.
- 17 Cet organisme se présente comme un « générateur de projets interdisciplinaires dont le cœur est littéraire. Sa démarche, basée sur la recherche et l'innovation, ne perd jamais de vue l'objet littéraire. [...] Les formes sont diverses – performances, installations, spectacles – et profitent fréquemment des possibilités qu'ouvrent les technologies numériques. À travers ses productions, Rhizome cherche différents moyens de faire participer la littérature, en tant que discipline artistique, à une démarche interdisciplinaire de création. Le but est de favoriser son décloisonnement et, ce faisant, d'apporter à la pratique interdisciplinaire sa richesse sémantique » (voir <https://www productionsrhizome.org/fr/apropos/115/mission>). Concernant *Chœur(s)*, consulter <https://productionsrhizome.org/portfolio/choeurs-2>.
- 18 <http://transcultures.be/2018/03/06/rhizomaticslln-parcours-audio-poetique-geolocatif-louvain-la-neuve/>.
- 19 Voir <https://www.kbr.be/fr/projets/label/>.
- 20 Voir <https://lydia-flem.com/>.
- 21 Voir <http://www.amelie-nothomb.com/>.
- 22 Voir <https://www.andriat.fr>.

23 Voir <http://www.adelinedieudonne.com>.

24 <https://web.archive.org/web/20230517164230/https://revuebleuorange.org/>.

25 Valéry CORDY, *Bruits confits*, *bleuOrange* [en ligne], n° 6, 2012, URL : <http://web.archive.org/web/20130704164546/http://revuebleuorange.org/archives/oeuvres/oeuvre/Bruits%20confits>.

26 *Ibid.*

27 <https://www.valerie-cordy.com/>.

28 *Ibid.*

29 Pierre HEMPTINNE, « Arts, culture et confinement (24) : Valérie Cordy (la Fabrique de théâtre) », *PointCulture* [en ligne], 20 avril 2020, URL : <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/arts-culture-et-confinement-valerie-cordy-la-fabrique-de-theatre/>.

30 Valérie CORDY et Corentin LAHOUSTE, « L'iconothèque en flux tendu : du web aux phrases d'images », in Jessica DESCLAUX, Bertrand GERVAIS, Corentin LAHOUSTE, Anne REVERSEAU et Marcela SCIBIORSKA (dir.), *Iconothèques. Collecte, stockage et transmission d'images par les écrivain·e·s et artistes (XIX^e-XXI^e s.)*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », à paraître en 2024.

31 Voir, pour une contextualisation et conceptualisation de cette notion, René AUDET et Jonathan LAMY, « Les arts littéraires. La littérature au diapason de ses incarnations contemporaines ; Un écosystème hétéroclite et dynamique », *Nuit blanche*, n° 159, 2020, p. 34-40. Le centième numéro de la revue *Recherches & Travaux*, publié en octobre 2022, constitue aussi une ressource importante sur ce sujet (René AUDET, Carole BISENIUS-PENIN et Bertrand GERVAIS (dir.), *Les arts littéraires : transmédialité et dispositifs convergents*, *Recherches & Travaux* [en ligne], n° 100, 2022, DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.4655>). Voir aussi, pour des exemples d'œuvres françaises : <https://obslit.huma-num.fr/arts-litteraires/>.

32 Cynthia PRÉVOT, « Entretien avec Maxime Coton, auteur du poème de réalité virtuelles *Pages vivantes* », *Lettres Numériques* [en ligne], 15 novembre 2019, URL : <http://www.lettresnumeriques.be/2019/11/15/entretien-avec-maxime-coton-auteur-du-poeme-de-realite-virtuelle-pages-vivantes/>.

33 <https://maximecoton.net>.

34 Bruits asbl, *Pages vivantes – présentation* [en ligne], 25 avril 2019, URL : <https://vimeo.com/332455561> [accès restreint].

35 <https://bruitsasbl.be/living-pages/>.

36 Pierre HEMPTINNE, « Poétique de la réalité virtuelle : *Living Pages* de Maxime Coton », *PointCulture* [en ligne], 20 octobre 2019, URL : <https://www.pointculture.be/magazine/articles/focus/poetique-de-la-realite-virtuelle-living-pages-de-maxime-coton/>.

37 <https://bruitsasbl.be/living-pages/>.

38 Voir Maxime COTON, *Pages vivantes / Living Pages*, Watermael-Boitsfort, L'arbre de Diane, coll. « La tortue de Zénon », 2019. Voir <https://larbre-de-diane.myshopify.com/products/pages-vivantes>.

39 Cela pourrait poser la question de son rattachement effectif à la création belge francophone, comme cela a pu être le cas, dans le passé, en regard d'une série d'œuvres dont celle d'Henri Michaux, pour citer l'exemple le plus fameux issu de l'histoire de la littérature belge en langue française.

40 confettiS.org.

41 Xavier LETON, *Marelle*, [confettiS.org](http://confettis.org/marelle/data/index.html) [en ligne], URL : <http://confettis.org/marelle/data/index.html>.

42 Xavier LETON, *No Memory*, [confettiS.org](http://confettis.org/nomemory/index_frames.html) [en ligne], URL : http://confettis.org/nomemory/index_frames.html.

43 Par « écranvain », Bonnet désigne un auteur ou une autrice « qui ne se contente pas d'une représentation et d'une médiation de soi grâce aux technologies numériques, mais qui les investira comme un véritable environnement doté de ses contraintes et de ses potentialités spécifiques » (Gilles BONNET, *Pour une poétique numérique. Littérature et internet*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2017, p. 8).

44 http://www.villesallantvers.org/lig_mrs_lig/.

45 Xavier Leton, *Uncovered Earth* [en ligne], 30 octobre 2019, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Xc8PYfKe3Wg&t=1s>. Les vers du poème – visuellement animés et inscrits dans une trame sonore vaporeuse – sont les suivants : « Assis au bord du puit / Je mangerai des pierres / Je chierai des cailloux / Le dictionnaire ne fera pas de solde / Cette année encore, / Tous les mots sont vendus / Aux loisirs de l'humanité. / C'est le masque du monde / il cache la peur des hommes ».

46 Xavier Leton, *Human Insect* [en ligne], 25 janvier 2020, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=n-daTi723l4>.

47 Voir <https://constantvzw.org/site/>.

48 Perrine ESTIENNE, « Quand l'homme et la machine se révèlent par l'art : récit numérique-poétique d'une rencontre », *Lettres Numériques* [en ligne], 6 juillet 2018, URL : <http://www.lettresnumeriques.be/2018/07/06/quand-l-homme-et-la-machine-se-revelent-par-l-art-recit-numerico-poetique-dun-e-rencontre/>.

49 https://www.algolit.net/index.php/Data_Workers_FR.

50 « Les entreprises créent des intelligences artificielles pour servir, divertir, enregistrer et connaître les humains. Le travail de ces entités mécaniques est généralement dissimulé derrière des interfaces et des brevets. Dans l'exposition, les conteurs algorithmiques quittent leur monde souterrain invisible pour devenir des interlocuteurs. Les “data workers” opèrent dans des collectifs différents. Chaque collectif représente une étape dans le processus de conception d'un modèle d'apprentissage automatique : il y a les Écrivains, les Nettoyeurs, les Informateurs, les Lecteurs, les Apprenants et les Oracles. Les robots donnent leurs voix à la littérature expérimentale, les modèles algorithmiques lisent des données, transforment des mots en nombres, calculent des modèles et traitent en boucle de nouveaux textes et ceci à l'infini. L'exposition met au premier plan les “data workers” qui ont un impact sur notre vie quotidienne, mais qui sont difficiles à saisir ou à imaginer. Elle établit un lien entre les récits sur les algorithmes dans les médias grand public et les histoires racontées dans les manuels techniques et les articles universitaires. » (<http://expositions.mundaneum.org/fr/expositions/data-workers>).

51 <https://www.anaisberck.be/une-anthologie/>.

52 Voir <http://guillaumeslizewicz.com/posts/2020/mdl/>.

53 René AUDET, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *op. cit.*

AUTEUR

Corentin Lahouste

Corentin Lahouste, récipiendaire d'une bourse postdoctorale Banting (2022-

2024), est chercheur à l'Université Laval, au sein de l'équipe du professeur René Audet (Laboratoire Ex situ / Figura). Sa thèse, soutenue en mars 2019 à l'UCLouvain (Belgique), a donné lieu à l'ouvrage *Écritures du déchainement. Esthétique anarchique chez Marcel Moreau, Yannick Haenel et Philippe De Jonckheere*, paru chez Classiques Garnier en 2021. Ses travaux, qui portent sur la littérature contemporaine de langue française, ont tout particulièrement trait aux liens entre littérature et politique, de même qu'à la complexité et diversification médiatiques de l'acte de création littéraire. D'octobre 2020 à septembre 2022, il a été associé au programme de recherches Handling (ERC), porté par la professeure Anne Reverseau, et est aussi un membre actif de l'équipe du projet Littératures modes d'emploi, réseau international de recherches appliquées, pionnier en matière d'étude des expositions de la littérature et du livre.
IDREF : <https://www.idref.fr/235511544>

La cartographie littéraire au défi de l'éditorialisation

Visualiser le corpus fantôme du Général Instin

Literary cartography and the challenge of editorialization. Visualizing General Instin ghost's corpus

Servanne Monjour

DOI : 10.35562/marge.742

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Comment cartographier un corpus littéraire sans cesse en mouvement, qui ne semble connaître aucune fin (ni même comprendre d'origine bien définie), dont les frontières se reconfigurent continuellement, et auquel participent de multiples contributeurs ? En un mot : comment cartographier un corpus littéraire éditorialisé ? Cet article propose une réflexion à la fois littéraire et épistémologique. Il s'agit d'interroger la relation entre deux gestes d'écriture : le geste cartographique du chercheur et le travail d'éditorialisation tel qu'il est déployé par les écrivains et écrivaines qui ont choisi le web pour terrain de jeu. À travers le récit d'une entreprise (plus ou moins manquée) de cartographie d'un corpus – le projet Général Instin – on proposera une reconfiguration de la notion de corpus natif numérique, dans laquelle la notion d'éditeur, et plus spécifiquement celle de notion éditoriale, est amenée à jouer un rôle essentiel.

English

How can we map a literary corpus that is constantly in motion, that seems to know no end (nor even understand a well-defined origin), whose borders are continuously reconfigured, and in which multiple contributors participate? In a word: how can we map an editorialized corpus? This article proposes a literary and epistemological reflection. It questions the relationship between two writing gestures: the "cartographic" gesture of the researcher and the work of editorialization as it is deployed by the writers who have chosen the web as their playground. Reporting my (failed) enterprise of mapping a corpus – the General Instin project – I will propose a reconfiguration of the notion of a digital native corpus, in which the notion of editor, and more specifically that of editorial notion, is brought to play an essential role.

INDEX

Mots-clés

éditorialisation, fonction éditoriale, corpus nativement numérique, coautorité, archive

Keywords

editorialization, publishing function, digital native corpus, coauthorship, archive

PLAN

Le cartographe et l'architecte : au défi des corpus natifs numériques
Le projet Général Instin : l'éditorialisation littéraire ou le « corpus fantôme »
Visualiser le brouhaha : à la recherche d'une voix concordante
Du corpus fantôme à l'archive éditorialisée, « l'instin perdit son H etc »

TEXTE

- 1 Imaginons un cartographe chargé de dessiner un territoire sans cesse mouvant : des pans entiers de terrains grignotés en quelques jours par l'érosion, de nouvelles zones soudainement apparues suite à une éruption volcanique, des espaces qui changent de nature et de forme, se creusent au gré de mouvements tectoniques... Les outils traditionnels de la cartographie seraient incapables de saisir ce territoire mutant. C'est pourtant un défi similaire que les chercheurs en littérature doivent aujourd'hui relever, face à des corpus toujours plus hétérogènes, plurimédiatiques et disséminés : comment rendre compte de nouvelles pratiques d'écriture et de publication relevant davantage de l'éditorialisation que de l'édition ? Des pratiques qui, par définition, se déclinent selon un paradigme de l'ouverture – ouverture aux plateformes, aux réseaux, aux lecteurs... –, et donc de l'instabilité ?
- 2 Dans le champ des humanités numériques littéraires, la fouille et la visualisation de corpus informatisés semblent offrir quelques pistes prometteuses. Parce qu'elle peut se définir comme une représentation graphique reposant sur un certain nombre de codes

et de conventions préalablement définies par le chercheur/codeur/concepteur de l'outil, ainsi que par les possibilités de la machine, la visualisation de texte relève *de facto* d'une pratique cartographique. Encore faut-il avoir déterminé le périmètre et la nature de notre corpus. Visualiser, certes, mais visualiser quoi exactement ? Où commence et où s'arrête le corpus littéraire natif numérique ? Doit-on y inclure les multiples objets médiatiques qui accompagnent les textes ? Doit-on prendre en compte les mutations de l'interface ? Doit-on collecter le code ? Est-il seulement juste de s'arrêter au web, d'ailleurs, pour penser une littérature qui serait plutôt « numérique » (dont on sait qu'elle peut également réinvestir l'imprimé) ? Le web, en d'autres termes, est-il une frontière – ne serait-ce que sa propre frontière ?

3 Cartographier la littérature numérique implique d'en poser une définition, au risque d'en restreindre un peu trop le périmètre ou, au contraire, d'en effacer la singularité. C'est pourquoi l'exercice demeure essentiel : il permet de modéliser notre terrain d'étude, en plus de participer à sa légitimation¹ – « marquer notre territoire », pour le dire en des termes plus crus. Cet article livre le récit d'un projet de recherche consacré à la visualisation d'un corpus éditorialisé, en l'occurrence celui du projet collectif Général Instin². Avouons-le sans détour : du point de vue de ses objectifs initiaux³, cette expérience s'est soldée par un échec. La constitution du corpus en question s'est en effet rapidement révélée plus ardue que prévu. Tel un territoire mouvant, ce corpus de littérature éditorialisée n'a cessé de performer son insaisissabilité. Cet échec est cependant relatif puisqu'il aura malgré tout permis de faire émerger quelques pistes théoriques et méthodologiques pour mieux comprendre les contours de la littérature numérique.

4 La réflexion qui va suivre se veut donc à la fois littéraire et épistémologique. Plus précisément, c'est la relation entre deux gestes d'écriture qui m'intéresse : un geste cartographique qui serait celui du chercheur ; et un travail d'éditorialisation tel qu'il est déployé par les écrivains et écrivaines qui ont choisi le web pour terrain de jeu. J'y reviendrai dans la première partie de cet article, en confrontant la figure du cartographe à celle de l'architecte, afin de situer ma démarche scientifique et de problématiser la notion de corpus en littérature numérique. J'introduirai ensuite le projet collectif Général

Instin qui a fait l'objet de ma tentative malheureuse de cartographie, et je reviendrai sur les aléas méthodologiques de la construction de mon corpus, avant de proposer, pour clore ma réflexion, une nouvelle hypothèse : dans les corpus natifs numériques, la fonction éditoriale assumée par les auteurs conduit à une double écriture littéraire, à savoir celle du texte et de son métatexte, qui vient à la fois documenter, expliciter et donner son sens au texte. Le corpus est de fait très tôt construit par les écrivains et écrivaines comme une archive, mais également comme un espace éditorialisable, de manière à assurer la cohérence et la lisibilité d'un projet littéraire. Cette « archive 3.0 » (pour reprendre le concept de Gabriella Giannachi⁴) a la particularité de se performer elle-même. Cette fonction éditoriale qui conduit à la création de l'archive de l'œuvre en même temps que l'œuvre elle-même constitue de fait déjà un exercice de cartographie, prise en charge par les créateurs. Que reste-t-il au chercheur, sinon apprendre à lire cette carte, plutôt que de la redoubler ?

Le cartographe et l'architecte : au défi des corpus natifs numériques

- 5 Au risque d'énoncer des banalités, je rappellerai quelques principes théoriques qui m'ont guidée lors de la constitution de mon corpus natif numérique⁵ à des fins d'analyses automatisées.
- 6 Tout d'abord, un corpus n'existe pas en soi : c'est le chercheur qui le construit. Cet adage est encore plus approprié dans le champ de la littérature numérique qui, outre sa contemporanéité, ne fait l'objet que de rares opérations de collecte et d'archivage systématique par des instances patrimoniales⁶. Nous sommes donc tous des cartographes (et même à l'occasion des archivistes), quelque peu déboussolés puisque nos méthodes de collecte et d'analyse, tout comme les modalités de production de la littérature contemporaine, ont également muté ces dernières années dans le sillage de l'informatisation. Ainsi, depuis peu, notre boîte à outils intègre la visualisation de corpus – *text mining*, *data visualisation* – dont le succès n'a cessé de se confirmer dans le champ des humanités

numériques, non sans susciter quelques réticences dans le camp des littéraires⁷ :

Nous reconnaissons que la réaction sceptique chez le littéraire est tout à fait naturelle et nous estimons d'ailleurs qu'une bonne dose de scepticisme est essentielle lorsque se conjuguent analyse informatisée et herméneutique. Cela dit, nous souhaitons remettre en cause l'image dominante que nous fournit la société de l'ordinateur comme générateur prodigieux de données infaillibles et de graphiques inéluctables. Ce que l'on ignore souvent, c'est que l'ordinateur, grâce à la nature même du numérique, peut s'avérer une aide très puissante pour faire proliférer le nombre et les types de représentations d'un texte. Loin d'en réduire la souplesse et la richesse, les outils informatiques peuvent servir à multiplier la matière brute qui mène à de nouveaux constats, de nouvelles associations, de nouveaux arguments. La machine est l'engin du heureux hasard, contrainte seulement par l'imagination de son utilisateur⁸.

Ainsi conçue comme une activité herméneutique, la visualisation n'est pas tant un outil de connaissance qu'un moyen d'objectivation et, dans le cadre de la visualisation de corpus notamment, une véritable méthode heuristique dont l'intérêt réside moins dans le résultat (c'est-à-dire le produit de la visualisation) que dans la méthodologie (les moyens et les méthodes mis en œuvre pour opérer cette visualisation). En tant que pratique cartographique, la visualisation de corpus est moins utile pour sa fonction représentative que pour son potentiel heuristique.

- 7 Par ailleurs, comme je l'ai mentionné en introduction, nos corpus natifs numériques sont mouvants, fragiles, éphémères, hétérogènes... en un mot, ils sont éditorialisés⁹. C'est justement parce qu'ils sont pris dans une logique d'éditorialisation que nos corpus sont difficilement saisissables par les institutions traditionnellement en charge de la patrimonialisation littéraire. Leur instabilité, leur circulation en dehors des circuits éditoriaux classiques, impliquent de nouvelles formes de collecte et d'indexation – un vaste chantier encore en cours. En d'autres termes, nos corpus natifs numériques sont quoiqu'on en dise des corpus relativement marginaux. Et si un consensus émerge au sein des institutions patrimoniales pour reconnaître la nécessité de sauvegarder ces œuvres, les initiatives en

ce sens restent rares et peinent à compenser la rapidité avec laquelle ces corpus, très fragiles, disparaissent.

- 8 La résistance de ces corpus numériques tient également à la distinction entre deux approches spatiales distinctes : aux chercheurs-cartographes répondent des écrivains-architectes. L'écriture, sur le web, relève en effet d'une construction architecturale : construire son texte, c'est en même temps construire un espace. Et comme le relève François Bon, la conception de cet espace participe du geste esthétique et poétique :

Pratiquant le web, une métaphore m'est souvent utile, celle du ballon atmosphérique – quand on le gonfle à l'hélium, l'enveloppe plus lourde que l'air repose à terre. Il faut un minimum de gonflage pour que la forme s'ébauche, et le gonflage total pour que la forme définitive se manifeste et que s'effectue le mouvement ascensionnel. Dans un livre, le format précède le contenu (feuille pliée, cahiers brochés) – dans un site, les contenus seuls définissent le cadre et la forme. L'équivalent presque fractal entre la forme générale de l'œuvre et les éléments qui la composent (l'équilibre d'une phrase de Proust, rapporté à l'équilibre global de la *Recherche*) est une constante en esthétique – elle vaut probablement pour ce domaine encore à nous largement inconnu, la puissance localisée d'un billet web, et l'univers formel que devient le site complet, et les perspectives qu'il offre¹⁰.

- 9 On pourra également ajouter que construire une œuvre littéraire numérique, c'est aussi construire un espace marginal. François Bon en est lui-même un excellent exemple, car même si son *Tiers Livre*¹¹, et plus largement ses activités sur les réseaux sociaux (Twitter, Facebook, etc.) comptent un nombre très important de lecteurs ou de *followers* et bénéficient de fait d'une indéniable reconnaissance, il n'en reste pas moins que ces canaux de production et de diffusion s'inscrivent en marge du système éditorial traditionnel¹², contre lequel l'écrivain ne manque pas de protester régulièrement.
- 10 Comment, donc, cartographier les marges ? Des marges qui, d'ailleurs, sont parfois conscientes et volontaires, et se posent comme des conditions à un projet ou à une démarche esthétique ? Ce que le chercheur doit cartographier, c'est d'abord un geste d'écriture de l'écrivain-architecte, un objet processuel, performatif, un espace en construction, plutôt qu'un espace inscrit définitivement.

- 11 Le défi est de taille, tant ces deux gestes d'écriture, celui du chercheur-cartographe et celui de l'écrivain-architecte, s'appuient sur des logiques distinctes : stabiliser d'un côté, permettre de nouveaux développements de l'autre. Au cœur du problème, la notion même de corpus numérique, difficile à saisir dans le cadre d'une entreprise cartographique, qui implique un effort de cohérence et de rationalisation là où la théorie de la littérature contemporaine a tendance à insister sur la dissémination, l'hétérogénéité formelle et médiatique, en un mot une « littérature-brouhaha » telle que l'a justement dénommée Lionel Ruffel. Mais ces deux approches sont-elles pourtant inconciliables ? Pas si sûr. Dans l'exemple que je vais traiter à présent, à savoir le projet littéraire et artistique Général Instin, on constatera en effet que s'élabore, parallèlement au brouhaha, un système d'archivage bien organisé. Documenter, autrement dit, participe au processus de création, et vient donner une épaisseur supplémentaire à notre corpus.

Le projet Général Instin : l'éditorialisation littéraire ou le « corpus fantôme »

- 12 Qu'est-ce que Général Instin ? Projet plurimédiatique, multi-plateforme, avec des manifestations dans le web et hors du web, impliquant plus de deux-cents participants, encourageant ses lecteurs à procéder à une appropriation massive... le projet GI, comme on l'abrégera désormais, s'avère idéal pour expliciter ce paradigme de l'ouverture propre à l'éditorialisation, tout en constituant un défi méthodologique et conceptuel pour qui veut en constituer le corpus exhaustif. J'en proposerai pour commencer un bref survol historique, où l'on verra apparaître différentes facettes du concept d'éditorialisation (une bibliographie très sommaire du projet peut être consultée à la fin de cet article).

Figure 1. La tombe du général Hinstin, au cimetière du Montparnasse.



© Servanne Monjour

- 13 Adolphe Hinstin est un général français du XIX^e siècle décédé en 1905 et inhumé au cimetière du Montparnasse à Paris. Le promeneur reconnaîtra facilement le tombeau du général, orné d'un vitrail photographique où figure le portrait du défunt. Or, en raison d'un défaut de confection, ce portrait est lentement en train de se décomposer, dans ce qui s'apparente à une belle mise en abîme de la mort de son propriétaire... En 1997, le caveau d'Hinstin attire l'attention d'un groupe d'artistes et d'écrivains, parmi lesquels la photographe Juliette Soubrier, qui saisit plusieurs clichés de ce portrait fantomatique. La même année Patrick Chatelier, écrivain français que l'on connaît notamment aujourd'hui pour être l'un des principaux éditeurs de Publie.net, reprend cette photo pour la proposer comme contrainte créative lors d'une soirée de performances au squat artistique de la Grange-aux-Belles à Paris.

Aujourd'hui disparu, le squat de la Grange-aux-Belles fut un haut lieu de la culture alternative parisienne dans les années 1990¹³, un lieu inscrit à la marge, donc, de la légalité, mais aussi d'un certain modèle institutionnel de l'art et de la légitimation artistique, reposant sur l'individuation de l'auteur¹⁴. Cette photo du général va inspirer les artistes qui occupent le squat ou qui y transitent pour quelques jours ou quelques semaines. Il va marquer le début d'un collectif relativement informel (bien que très proactif), qui donnera lieu à plusieurs événements littéraires (des lectures, des performances, des ateliers, etc.).

- 14 Dans un premier temps, les productions issues du collectif font l'objet d'une diffusion imprimée dans une poignée de revues littéraires imprimées (*Éponyme*, *Geste*). Puis, lorsque la plateforme *Publie.net*¹⁵ est créée autour de 1999-2000, GI l'investit presque immédiatement. Entretemps, Hinstin aura perdu son « H » qui le faisait personnage historique, pour devenir un matériau narratif, plastique, sémiotique. Il devient ainsi Général Instin souvent abrégé « GI » par les contributeurs au projet.

Étonné, troublé par cette rencontre, Patrick Chatelier s'empare de cette figure et décide de lui donner une vie littéraire. Il commence par lui donner une nouvelle identité en supprimant le « H » initial du nom. Il devient donc le « Général Instin ». Le projet de Chatelier n'a pas été d'écrire une histoire du Général, mais de proposer une écriture collective du Général Instin, une écriture collective et plastique ouverte à toutes les propositions, comme s'il s'agissait d'un manque à combler, d'une absence à signifier¹⁶.

- 15 *Publie.net* va jouer un rôle d'agrégateur des productions instiniennes : poèmes, récits, images en grand nombre (photos, peintures, etc.), vidéos mais aussi enregistrements sonores (gardant une trace des ateliers, lectures, festivals où Instin poursuit son investissement des marges de la littérature). Sur *Publie.net* en particulier, le projet GI performe quelque peu son statut fantomatique en s'inscrivant *de facto* comme une archive – on aura l'occasion d'y revenir.
- 16 Ayant pris racine dans l'hypertexte, il commence à hanter le web, se permet des incursions sur d'autres plateformes, dans des revues numériques (par exemple, *Hors-sol*), ou encore sur sites dédiés à des

projets fonctionnant de manière relativement autonome, dans une logique transmédiatique (le site web *generalinstin.net*¹⁷, archive d'un ouvrage Instin publié au Nouvel Attila). Instin investit également le champ de la poésie urbaine, reposant sur un mélange entre l'affichage et le détournement des espaces institutionnels et publics existants. On note par ailleurs quelques expériences proches du land art et, enfin, un festival de rue documenté par des vidéos présentement accessibles sur Youtube ou Vimeo (le festival compte trois éditions successives, de 2013 à 2015¹⁸). Bien sûr, GI investit aussi les écritures profilaires, avec un compte Facebook¹⁹ et un compte Twitter²⁰ (partagés par plusieurs membres du collectif qui publient messages et images en fonction de leurs envies du moment, sans nécessairement consulter les autres). En 2015, Instin prend du galon et devient une figure auctoriale singulière aux éditions du Nouvel Attila, chez qui il signe de son nom trois ouvrages : *Général Instin. Anthologie*²¹, *Climax*,²² et *Spoon River* (une nouvelle traduction française de l'œuvre d'Edgar Lee Masters, augmentée de nouveaux poèmes instiniens²³).

17 Si l'on pouvait s'attendre à une telle dissémination spatiale (hors-le-web, dans le web, hors-le-livre, dans le livre), caractéristique de l'éditorialisation, la temporalité dans laquelle GI s'inscrit réserve une ultime surprise, qui nous fait prendre la mesure du jeu constant avec l'idée même de frontière. Au cours des années 2000 en effet, le projet connaît un rebondissement : le collectif découvre que la famille Hinstin (avec son « H » historique) a partie liée depuis longtemps avec la littérature et les arts. Dès 1903, Alfred Jarry rédige dans *La Revue blanche* un texte satirique à l'encontre du neveu du général Hinstin, accusé d'avoir commis un vol de bijoux²⁴. En 1963, Joseph Kessel consacre à Charles Hinstin, l'un des descendants du général, la nouvelle « Le Zombie », dans le recueil *Tous n'étaient pas des anges*²⁵. La BNF dispose même d'un fonds d'archive photo de la famille, classée dans les dossiers consacrés à Lautréamont²⁶ – la rumeur voulant qu'Isidore Ducasse ait entretenu une relation très étroite avec son professeur Hinstin, frère de notre général.

18 Ce décroisement entre l'Histoire et l'histoire est ainsi au centre du projet Instin, qui n'hésite pas à s'approprier des éléments radicalement antérieurs (conformément à la règle du plagiat par anticipation), tout comme il encourage ses lecteurs à poursuivre son

œuvre. L'un des contributeurs, Marc Perrin, convoque ainsi la métaphore du « corpus fantôme » pour souligner la nature processuelle du projet, dans un texte qui célèbre un idéal d'autorité partagée :

Somme de tous les éléments, écrits, images, gestes, etc., qui constituent le projet GI toujours-en-train-d'apparaître. Ce corpus fantôme se développe par diverses fractales et avatars en vue de constituer une entité géante, totem composé de l'ensemble des matériaux instinctifs qui s'exprimeront, grâce à un programme aléatoire dirigé par ordinateur, dans toutes les langues disparues depuis les premiers balbutiements de l'humanité. Nous sommes un corps sans cesse modifié. / Nous sommes un corps sans cesse modifiant le monde auquel nous appartenons. / Nous sommes un corps sans cesse modifiant la qualité de l'appartenance²⁷.

On soulignera, dans ce passage, l'heureuse antanaclase autour des termes « somme » et « sommes », qui parachève la fusion entre les éléments du corpus et les participants impliqués dans le projet, décrit comme un seul « corps sans cesse modifié » / « modifiant ».

- 19 À la fois contrainte créative, projet collectif, figure auctoriale partagée, personnage historique et fictif, Général Instin pose des difficultés parce qu'il se déploie non pas tant hors-le-livre, mais dans les marges des institutions, littéraires et éditoriales. Depuis le squat de la Grange-aux-Belles jusqu'aux réseaux sociaux détournés pour créer un profil fictif, Instin cultive ainsi son inscription dans ce que Lionel Ruffel a qualifié « d'espaces publics contre-hégémoniques relevant plutôt d'une "littérature-brouhaha" (exposée, performée, *in situ*, multi-support) avec de très nombreuses circulations entre eux²⁸ ».
- 20 Doit-on pour autant se contenter de ce nouvel imaginaire du désordre, de l'œuvre infinie et insaisissable que semble devoir nécessairement produire l'éditorialisation littéraire ? Ou bien existe-t-il malgré tout quelque part une cohérence à trouver ? Peut-on, dans le brouhaha, faire émerger des voix majoritaires ou dissidentes, un discours consensuel ? Existe-t-il quelque chose à cartographier ? C'est cette piste que j'ai souhaité emprunter à l'occasion d'un travail de visualisation.

Visualiser le brouhaha : à la recherche d'une voix concordante

- 21 Le projet GI apparaît donc comme un parfait cas d'école de la littérature éditorialisée, et vient dans le même temps illustrer avec brio le concept de littérature brouhaha façonné par Ruffel. Dans le cadre de travaux exploratoires consacrés à GI, j'ai pourtant voulu questionner, mais également confronter ce concept de brouhaha, en m'appuyant sur une méthode de visualisation de corpus. L'entreprise était certes risquée puisque ce concept de brouhaha littéraire, qui met en difficulté le principe même de corpus stable et fini, semble résister à l'analyse littéraire computationnelle. Ma question de recherche tournait autour des dynamiques auctoriales au sein d'un tel projet collectif qui, malgré la « mise en scène » d'une autorité partagée, incarnée, ne peut pas totalement faire abstraction de la singularité de chaque voix. C'est ce paradoxe, propre à tout collectif tiraillé entre une voix du collectif et l'individualité des contributeurs, que je souhaitais donc interroger à l'aide de la visualisation de corpus : si le brouhaha est synonyme de cacophonie, peut-on trouver des patterns collectifs ? En filant la métaphore sonore du concept de Ruffel, ce brouhaha laisse-t-il entendre certains échos ? Se définit-il comme une véritable cacophonie, ou plutôt une organisation chorale ?
- 22 Mon travail comprenait dès le départ un certain nombre de biais, notamment en termes de périmétrage du corpus. Ainsi, je me suis concentrée sur le versant textuel du projet GI, et essentiellement sur les publications numériques (cela étant, et on verra que ce détail a son importance, certains éléments publiés d'abord en version imprimée ont fait l'objet d'une republication en ligne). Ce choix exclut de fait des pans entiers du projet, à commencer par sa dimension plurimédiate. Cette décision, qui pourrait passer pour une approche textualiste en contradiction avec la reconnaissance d'un tournant médiatique de la littérature contemporaine, a été contrainte par des raisons techniques et méthodologiques : il n'a pas été possible de trouver une solution satisfaisante permettant d'analyser conjointement des données textuelles et visuelles (images fixes et animées). Les résultats de cette première recherche doivent

cependant servir de point de départ à des travaux plus ambitieux, réintégrant la partie audiovisuelle et iconographique du corpus. Plusieurs types de sources ont ainsi été exclus, en particulier les images, quand d'autres ont fait l'objet de manipulations pour être intégrées au corpus textuel : c'est notamment le cas des fichiers vidéos, dont j'ai entrepris de transcrire les voix. Enfin, on ajoutera à la liste déjà longue des lacunes de ce corpus les données issues des réseaux sociaux, qui n'ont pas été moissonnées faute d'accès aux API de Twitter et de Facebook.

- 23 La méthodologie retenue était en principe assez simple : il s'agissait d'abord de réaliser un travail de *web-scraping* sur les sites web comprenant des contenus instiniens²⁹, en passant par la librairie Beautiful Soup (Python), puis de retravailler le corpus *via* des notebooks afin de générer des données exploitables pour de la fouille de texte, menée à l'aide de l'outil Voyant Tool. Si ce choix méthodologique permettait d'automatiser la collecte – et donc de gagner en efficacité, tout en proposant une solution technique capable d'intégrer régulièrement les mises à jour du corpus –, celle-ci ne s'est pas effectuée sans heurts. Sans entrer dans le détail des obstacles rencontrés, je relèverai combien ce moissonnage s'est souvent transformé en une passionnante exploration archéologique du web littéraire. Sur *Remue.net*, par exemple, la recherche a permis de mettre en évidence les arrangements des éditeurs avec une plateforme parfois trop rigide, afin d'adapter la structure du CMS à des choix éditoriaux et poétiques.
- 24 Finalement, au terme de quelques semaines d'exploration et de moissonnage, il a été possible d'extraire un peu plus de 150 éléments – ou pages –, réorganisés par auteur et par date. Ces 152 éléments ne représentent évidemment qu'une partie du corpus (probablement 50 %), mais la partie la plus « visible »³⁰. Le processus de grattage de la toile aura également soulevé des défis méthodologiques utiles à la réflexion théorique sur la littérature numérique. Tout d'abord, la question de la granularité : certains textes sont très longs, et composés de plusieurs textes autonomes (des récits singuliers, des textes signés par des contributeurs distincts). Le choix a été fait de considérer la page comme l'unité principale d'une publication Instin, plutôt que d'opérer un redécoupage par auteur. L'attribution de l'autorité, d'ailleurs, s'est révélée sans surprise assez problématique :

de nombreux textes n'étaient pas signés, d'autres impliquaient plusieurs participants (dans le cas des vidéos, par exemple, il semble indispensable de mentionner le vidéaste, les performeurs, le monteur, etc.).

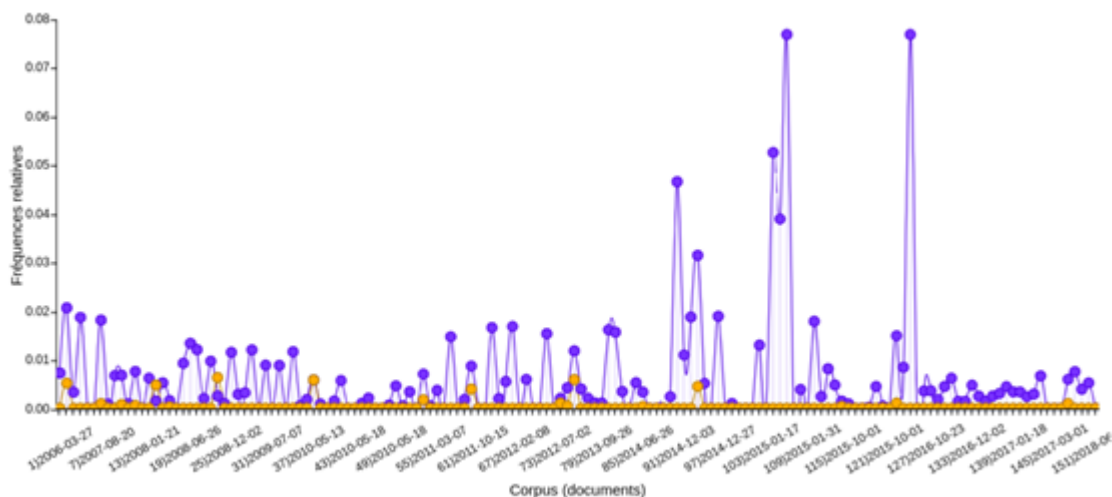
- 25 À ces difficultés bien connues des chercheurs travaillant sur les corpus numériques s'est ajouté un questionnement sur la littérarité des textes. Sur *Remue.net*, en effet, la collecte a mis au jour un sous-corpus de textes « non créatifs », généralement non-signés, comprenant par exemple des résumés et des index de sous-projets instiniens, des annonces pour un événement, pour un spectacle ou pour le festival dédié à Instin plusieurs années de suite. Ces éléments, qui assurément participent au brouhaha littéraire, ont été inclus dans les frontières du corpus, notamment en raison de leur fonction métatextuelle particulièrement précieuse. En effet, ils jouent un rôle essentiel en ce qu'ils établissent une documentation, voire une archive du projet depuis près d'une vingtaine d'années. Ils constituent par ailleurs peut-être cette fameuse voix concordante dont j'avais supposé l'existence au début de mes travaux. C'est en suivant cette piste, ou du moins cette intuition, que j'ai donc réalisé mes premières visualisations du corpus.

Du corpus fantôme à l'archive éditorialisée, « l'instin perdit son H etc »

- 26 La constitution du corpus ainsi qu'un premier examen rapide de celui-ci a mis en évidence la présence de publications métafictionnelles, à la limite du texte littéraire (puisqu'elles font vivre la figure fantomatique d'Instin tout en entretenant une rhétorique singulière) et du contenu documentaire : il s'agit en effet bien souvent de relayer des contenus publiés par ailleurs (les travaux diffusés initialement dans un format imprimé, les archives audiovisuelles ou photographiques des performances ou du street art), et de tisser un discours d'accompagnement assurant la cohérence des différentes contributions. Général Instin, en d'autres termes, se conçoit déjà comme une archive, qui tend à performer le projet en même temps qu'elle en assure la cohérence et la conservation.

- 27 Afin d'étudier ce métadiscours documentaire, j'ai procédé à une recherche très simple sur les modalités de nommage d'Instin. Une première lecture (*close reading*) de quelques items choisis au hasard m'avait en effet laissé entrevoir au moins trois moyens utilisés par les contributeurs pour « appeler » ou « invoquer » le Général :
- le nom original « Hinstin », qui fait référence à la figure historique ;
 - la transformation « Instin » du double artistique de notre général ;
 - l'abréviation « GI », qui offre de nombreuses interprétations (notamment la figure américaine du soldat).
- 28 Or en visualisant la répartition dans le temps de ces différents noms, tout en gardant à l'esprit que, selon la chronologie officielle du projet, Hinstin « perd[it] au passage son H qui le faisait humain historique »³¹, on s'aperçoit que Hinstin vient hanter Instin tout au long de l'existence du projet.

Figure 2. En violet : les occurrences d'Instin ; en orange, celles d'Hinstin. Visualisation opérée sur la période 2006-2018.



- 29 Un examen plus approfondi de ces textes occupés par Hinstin révèle que le général historique réapparaît surtout dans des textes introductifs à des sous-projets, confirmant par là l'intuition d'une voix concordante, en l'occurrence une voix éditoriale (mais pas seulement), qui rappelle la stratégie littéraire de l'encadrement métadiégétique. Cette archive, ou cette documentation, procède donc d'une intention clairement littéraire. L'encadrement métadiégétique apparaît de plus comme l'un des piliers du collectif

Instin, puisqu'il balise un espace éditorialisable, capable d'accueillir toujours plus de contributions. Une partie des contributeurs au moins semble d'ailleurs avoir conscience de ce dispositif, comme le laisse songer cet extrait d'une publication instinienne signée Maryse Hache (la bien nommée), où le métatexte fait l'objet d'un détournement-hommage :

un jour l'instin perdit H etc

il devint général errant fantôme avatar toujours mort et toujours ressuscitant³²

- 30 Le processus de documentation et d'archivage peut ainsi être considéré comme une forme d'écriture numérique et poétique, en même temps qu'un premier essai cartographique. Ce processus d'écriture-archivage n'est pas sans rappeler un certain « devenir-archive » de la production artistique contemporaine, que Gabriela Giannachi a théorisé sous le concept d'« archive 3.0 » :

L'utilisation des archives par les artistes, les critiques et les conservateurs dans des contextes performatifs a modifié la façon dont nous comprenons et travaillons avec les archives. Ainsi, comme nous l'avons vu, les archives sont de plus en plus utilisées comme des outils de production (Osthoff 2009, p. 11), entraînant ce qui a été décrit comme une « contamination entre l'œuvre d'art et la documentation » (p. 11), les œuvres d'art et les archives, les archives et les objets trouvés, les pratiques archivistiques et la vie de tous les jours. De « stable et rétroactive », l'archive est devenue « générative » (p. 12), ce qui signifie que l'utilisateur de l'archive joue également un rôle productif dans ce processus³³.

- 31 Ce concept d'archive 3.0, sur lequel je conclurai, encourage à requalifier notre corpus, qui n'apparaît plus seulement comme un ensemble d'objets disséminés sur la toile, mais également comme une agrégation volontaire et réfléchie de traces du collectif, dont la curation a été prise en charge par certains membres – lesquels assument dès lors une fonction éditoriale essentielle. Le principal enseignement de ce devenir-archive consiste de fait à comprendre l'éditorialisation littéraire comme une association étroite entre un principe d'ouverture généralisé (dans le temps, l'espace, entre

contributeurs) et un cadre métadiégétique qui ouvre un espace éditorialisable, tout en assurant sa cohérence, c'est-à-dire sa lisibilité. De nouvelles questions de recherche apparaissent ainsi autour du statut de l'éditeur (qui tend à se confondre avec la figure de l'auteur) et plus largement de la fonction éditoriale, absolument essentielle à la constitution de ces corpus littéraires éditorialisés³⁴. Reste finalement une dernière question en suspens, celle de l'entreprise cartographique du chercheur... S'il eut été naïf de croire, dès le départ, que le travail de constitution du corpus auquel je m'attelais pouvait constituer un geste neutre, je ne m'attendais pas non plus à ce qu'il soit finalement absorbé par le projet GI. Or mon travail de collecte n'a fait que participer au processus d'éditorialisation, en offrant une nouvelle performance instinienne, tout comme cet article, destiné à être publié en ligne, sera désormais pris en compte par les algorithmes du web retraçant la présence d'Instin dans l'espace numérique. À défaut de saisir le corpus Instin, c'est donc lui qui, sans doute, nous aura saisis.

BIBLIOGRAPHIE

BON François, « Après le livre. Qu'est-ce que je regarde quand j'écris ? », *Le Tiers Livre. Web & littérature* [en ligne], 28 décembre 2010, URL : <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2392>.

BONNET Gilles, *Pour une poétique numérique. Littérature et internet*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2017.

Général Instin, « D'Instin », *Remue.net* [en ligne], 12 février 2011, URL : <https://remue.net/d-instin>.

Général Instin, « Lexique généraliste », *Remue.net* [en ligne], 15 octobre 2011, URL : <https://remue.net/lexique-generaliste>.

Général Instin, *Général Instin. Anthologie*, Paris, Le Nouvel Attila, coll. « Othello », 2015.

Général Instin, *Climax*, Paris, Le Nouvel Attila, coll. « Othello », 2015.

GIANNACHI Gabriella, *Archive Everything. Mapping the Everyday*, Cambridge, MIT Press, 2016, DOI : <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262035293.001.0001> [accès restreint].

HACHE Maryse, « Maryse Hache, le 19 et le cheval de st malo », *Remue.net* [en ligne], 27 janvier 2012, URL : <https://remue.net/Maryse-Hache-le-19-et-le-cheval-de-st->

alo.

HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014.

JARRY Alfred, « Gymnase : Le Secret de Polichinelle, de M. Pierre Wolff. [Gestes] : Le Secret de Polytechnique, de M. Hinstin », *La revue blanche*, vol. 30, 1969 [1903], p. 155, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15551n/f156.item>.

KESSEL Joseph, « Le Zombie », *Tous n'étaient pas des anges*, Paris, Plon, 1963.

MASTERS Edgar Lee, *Spoon river*, trad. Général Instin, éd. Patrick Chatelier, Paris, Le Nouvel Attila, coll. « Othello », 2016.

MONJOUR Servanne, « La littérature numérique n'existe pas. La littérarité au prisme de l'imaginaire médiatique contemporain », *Communication & langages*, vol. 205, n° 3, 2020, p. 5-27, DOI : <https://doi.org/10.3917/comla1.205.0005>.

PIPER Andrew, *Can We Be Wrong? The Problem of Textual Evidence in a Time of Data*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Elements in Digital Literary Studies », 2020, DOI : <https://doi.org/10.1017/9781108922036>.

ROCKWELL Geoffrey et SINCLAIR Stéfan, « Les potentialités du texte numérique », in Marcello VITALI-ROSATI et Michael SINATRA (dir.), *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, PUM, 2014, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pum.337>.

ROCKWELL Geoffrey et SINCLAIR Stéfan, *Hermeneutica. Computer-Assisted Interpretation in the Humanities*, Cambridge, MIT Press, 2016, DOI : <https://doi.org/10.7551/mitpress/9522.001.0001> [accès restreint].

RONGIER Sébastien, « Le Général Instin, les vies multiples du littéraire », in Gilles BONNET (dir.), *Internet est un cheval de Troie*, Université Jean Moulin Lyon 3, 10-11 mars 2016, Lyon, *Fabula*, 2017, URL : <https://www.fabula.org:443/colloques/document4184.php>.

RUFFEL Lionel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, coll. « Critique littéraire », 2016.

VITALI-ROSATI Marcello, « What is editorialization? », *Sens Public* [en ligne], janvier 2016, DOI : <https://doi.org/1866/12972>.

NOTES

1 Gilles BONNET, *Pour une poétique numérique. Littérature et internet*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2017 ; Servanne MONJOUR, « La littérature numérique n'existe pas. La littérarité au prisme de l'imaginaire médiatique contemporain », *Communication & langages*, vol. 205, n° 3, 2020, p. 5-27, DOI : <https://doi.org/10.3917/comla1.205.0005>.

2 Ce travail a été réalisé dans le cadre d'un postdoctorat réalisé en 2018 et 2019 sous la supervision de Stéfán Sinclair à l'Université McGill. Il a bénéficié du soutien du FRQSC.

3 Il s'agissait d'abord d'observer un phénomène d'autorité partagée au sein des productions du collectif Instin, à travers le repérage des similarités et des différences entre les contributions, *via* une analyse informatisée des textes.

4 Gabriella GIANNACHI, *Archive Everything. Mapping the Everyday*, Cambridge, MIT Press, 2016, DOI : <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262035293.001.0001> [accès restreint].

5 Afin de respecter le droit d'auteur, ce corpus n'est pas public, mais peut être fourni sur demande à des fins d'analyse.

6 On notera les initiatives de construction de répertoires des œuvres, entreprises notamment par ELO (Electronic Literature Organization), par le laboratoire NT2 ou encore par la Chaire de Recherche du Canada sur les écritures numériques. Le projet LiFraNum présente également l'ambition de combler cette lacune institutionnelle, pourtant décisive si l'on veut légitimer notre champ et nos travaux. Récemment, en France, la BNF a commencé un travail de collecte dans le cadre de la création d'un dépôt légal du web en 2006.

7 Andrew PIPER, *Can We Be Wrong? The Problem of Textual Evidence in a Time of Data*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Elements in Digital Literary Studies », 2020, DOI : <https://doi.org/10.1017/9781108922036> ; Geoffrey ROCKWELL et Stéfán SINCLAIR, *Hermeneutica. Computer-Assisted Interpretation in the Humanities*, Cambridge, MIT Press, 2016, DOI : <https://doi.org/10.7551/mitpress/9522.001.0001> [accès restreint].

8 Geoffrey ROCKWELL et Stéfán SINCLAIR, « Les potentialités du texte numérique », in Marcello VITALI-ROSATI et Michael SINATRA (dir.), *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, PUM, 2014, p. 97, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pum.337>.

9 On définira rapidement l'éditorialisation littéraire comme le produit d'une écriture processuelle, impliquant des écritures « humaines » et « mécaniques », un processus ouvert dans le temps et dans l'espace, généralement collectif. Voir sur ce point Marcello VITALI-ROSATI, « What is editorialization? », *Sens Public* [en ligne], janvier 2016, DOI : <https://doi.org/1866/12972>.

- 10 François BON, « Après le livre. Qu'est-ce que je regarde quand j'écris ? », *Le Tiers Livre. Web & littérature* [en ligne], 28 décembre 2010, URL : <https://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article2392>.
- 11 François BON, *Le Tiers Livre. Web & littérature* [en ligne], depuis 1997, URL : <https://www.tierslivre.net/>.
- 12 Ce que Ruffel appellerait un « espace de publication hégémonique », dans Lionel RUFFEL, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse, Verdier, coll. « Critique littéraire », 2016, p. 101.
- 13 Le squat de la Grange-aux-Belles était un bâtiment privé illégalement occupé par un collectif artistique qui tentait de mettre en place des projets de création communs, et qui était basé sur un mode de gouvernance collectif. L'endroit a depuis été détruit par la ville de Paris, entraînant d'ailleurs la disparition de nombreuses œuvres et fresques murales qui faisaient la réputation du lieu.
- 14 Voir notamment Nathalie HEINICH, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2014.
- 15 <https://www.publie.net/>.
- 16 Sébastien RONGIER, « Le Général Instin, les vies multiples du littéraire », in Gilles BONNET (dir.), *Internet est un cheval de Troie*, Université Jean Moulin Lyon 3, 10-11 mars 2016, Lyon, *Fabula*, 2017, URL : <https://www.fabula.org:443/colloques/document4184.php>.
- 17 Le site n'existe malheureusement plus, mais on peut en consulter une version archivée grâce à la Wayback Machine de l'initiative Internet Archive, URL : <https://web.archive.org/web/20200815082059/http://www.generalinstin.net/>.
- 18 Voir par exemple cette performance sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=GjBZXtWrw0A>.
- 19 Général Instin, profil Facebook : https://www.facebook.com/generalinstin/?locale=fr_FR.
- 20 Général Instin, profil Twitter : https://twitter.com/general_instin.
- 21 Général Instin, *Général Instin. Anthologie*, Paris, Le Nouvel Attila, coll. « Othello », 2015.
- 22 Général Instin, *Climax*, Paris, Le Nouvel Attila, coll. « Othello », 2015.

23 Edgar Lee MASTERS, *Spoon river*, trad. Général Instin, éd. Patrick Chatelier, Paris, Le Nouvel Attila, coll. « Othello », 2016.

24 Alfred JARRY, « Gymnase : Le Secret de Polichinelle, de M. Pierre Wolff. [Gestes] : Le Secret de Polytechnique, de M. Hinstin », *La revue blanche*, vol. 30, 1969 [1903], p. 155, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15551n/f156.item>.

25 Joseph KESSEL, « Le Zombie », *Tous n'étaient pas des anges*, Paris, Plon, 1963.

26 On peut consulter sur Gallica le fonds intitulé « Recueil. Photographies représentant Gustave Hinstin et sa famille ». URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52501313k.r=lautr%C3%A9amont%20Hinstin?rk=42918;4#>.

27 Voir le passage de Marc Perrin, dans Général Instin, « Lexique généraliste », *Remue.net* [en ligne], 15 octobre 2011, URL : <https://remue.net/lexique-generaliste>.

28 Lionel RUFFEL, *op. cit.*, p. 101.

29 J'ai principalement retenu trois sites web où les contenus ont fait l'objet d'une collecte exhaustive : *Remue.net* (l'une des revues doyennes de la littérature numérique francophone, URL : <https://remue.net/>) ; *generalinstin.net* (un site web dédié à l'archivage des brouillons du projet du récit collectif *Climax*, publié au Nouvel Attila en 2015) ; *Hors-sol* (un journal web fondé en 2009, URL : <https://hors-sol.net/revue/>).

30 J'entends par là qu'il s'agit de textes publiés sur des plateformes comprenant une assez large audience, en particulier en ce qui concerne *Remue.net*.

31 On retrouve notamment cette expression dans la page de présentation du projet GI sur *Remue.net* : « S'emparer du général, qui perd au passage son H qui le faisait humain historique, devient personnage-entité. S'emparer du général et lui donner une seconde vie, faire passer cet inconnu à la postérité. », dans Général Instin, « D'Instin », *Remue.net* [en ligne], 12 février 2011, URL : <https://remue.net/d-instin>.

32 Maryse HACHE, « Maryse Hache, le 19 et le cheval de st malo », *Remue.net* [en ligne], 27 janvier 2012, URL : <https://remue.net/Maryse-Hache-le-19-et-le-cheval-de-st-malo>.

33 Je traduis le passage « The use of archives by artists, critics, and curators in performative contexts has changed the way we understand and work with archives. So, for example, archives, as we have seen, are increasingly

utilized as production tools (Osthoff 2009, p. 11) causing what has been described as a “contamination between artwork and documentation” (p. 11), artworks and archives, archives and found objects, archival practices and everyday life. This changing function of the archive has transformed it from “stable and retroactive” to “generative” (p. 12), which means that the user of the archive also plays a productive part in this process. », Gabriella GIANNACHI, *op. cit.*, p. 15.

34 Dans le cas précis du projet Instin, la contribution de Patrick Chatelier, lui-même écrivain et éditeur de *Remue.net*, se doit à cet égard d'être saluée, et mériterait une étude plus approfondie

AUTEUR

Servanne Monjour

Servanne Monjour est maîtresse de conférences à Sorbonne Université. Ses travaux portent sur les écritures et l'édition numériques. Elle a publié en 2018 l'ouvrage *Mythologies postphotographiques l'invention littéraire de l'image numérique* aux Presses de l'Université de Montréal. Ses travaux sur le collectif littéraire Général Instin ont été financés par le FRQSC.

IDREF : <https://www.idref.fr/192359142>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-1067-2145>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/servanne-monjour>

ISNI : <http://www.isni.org/000000047537455X>

Constructions discursives d'espaces dans l'écriture et la lecture des chroniques : entre cité multilingue et francophonie internationale

Discursive constructions of space in the writing and reading of chronicles: between the multilingual city and the international Francophonie

Violaine Bigot et Nadja Maillard-De La Corte Gomez

DOI : 10.35562/marge.753

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Genre numérique natif du web, les chroniques sont des récits en épisodes publiés sur différents réseaux sociaux et plateformes d'écriture (Facebook, Wattpad...), qui se présentent comme écrits par des jeunes filles, issues de migrations postcoloniales, et vivant dans l'univers plurilingue et pluriculturel des quartiers périphériques des grandes villes. Pour cette étude, nous avons étudié les récits de deux chroniques et les identités construites de manière plurisémiotique par un peu plus de 500 de leurs lectrices. Nous nous sommes intéressées à la mise en discours des lieux et des mobilités entre ces lieux dans la diégèse des chroniques, ainsi que dans les échanges au sein des communautés de lectrices. Cette analyse de la construction discursive des espaces a été effectuée à partir, tout d'abord, d'un relevé des mobilités thématiques dans les récits, qui nous a permis d'amorcer une réflexion sur les liens entre mise en récit des mobilités et discours sur l'hétérogénéité linguistique. Nous l'avons poursuivie en étudiant les enjeux des ancrages territoriaux dans la construction des identités des autrices et lectrices, qui mettent en évidence les contacts noués entre des internautes multiterritorialisées. Trois cartes viennent éclairer les différents temps de notre analyse, permettant de (ré)interroger les rapports aux espaces francophones construits dans les chroniques, et de contribuer à la déconstruction du mythe de la cité ghetto.

English

Chronicles are episodic narratives published on different social networks and writing platforms (Facebook, Wattpad, etc.). Authors of this web-native genre present themselves as young girls from postcolonial migrant backgrounds, living in the multilingual and multicultural world of the outskirts of large cities.

For this article, we studied the narratives of two chronicles and the plurisemiotic identities constructed by just over 500 of their readers. We were interested in the discourse of place and the mobility between these places in the diegesis of the chronicles, as well as in the exchanges within the communities of women readers. This analysis of the discursive construction of spaces was carried out through a survey of the mobilities thematized in the narratives, which allowed us to begin a reflection on the links between the narration of mobilities and the discourse of linguistic heterogeneity. We then examined the stakes of territorial anchoring in the construction of the the authors' and readers' identities, highlighting the connections between multiterritorialized Internet users. Three maps shed light on the different stages of our analysis, allowing us to (re)question the relationships to the francophone spaces constructed in the chronicles, and to contribute to the deconstruction of the myth of the ghetto city associated with the poor suburbs of French metropolises.

INDEX

Mots-clés

chronique, littératie numérique, multilittératie, espace sociolinguistique, cartographie littéraire, francophonie littéraire

Keywords

urban romance, digital literacy, multiliteracy, sociolinguistic space, literary cartography

PLAN

Présentation du genre chronique et des terrains numériques de l'enquête
Construction discursive des espaces : problématisation et intentions de recherche

Itinéraires dans et en dehors des territoires francophones dans les récits

Les chroniques : parcours géographiques, parcours de vie

Des lieux et des langues

Multiterritorialisation des identités, cartographie des lectrices et francophonie

Choix du nom : se catégoriser, se singulariser, s'ancrer dans un territoire

Territorialisation et multiterritorialisation dans la construction des identités des chroniqueuses et des lectrices

Cartographie des lectrices de deux chroniques

Des profils de lectrice à des points sur une carte

Carte des récits et cartes des lectrices : regroupement, dissémination et logiques francophones

Synthèse et ouverture : la construction discursive d'une francophonie au carrefour des diversités

NOTES DE L'AUTEUR

Cet article est un développement et un approfondissement des recherches présentées lors du colloque cartographie du web littéraire qui s'est déroulé à l'Université Lyon 3 en janvier 2020. La vidéo de la conférence est publiée sur le site : <https://marge.univ-lyon3.fr/colloque-cartographie-du-web-litteraire-francophone-1>.

TEXTE

Présentation du genre chronique et des terrains numériques de l'enquête

- 1 Les chroniques sont des récits à la première personne se présentant comme écrits par des jeunes filles issues de familles immigrées en France et résidant dans des quartiers de grandes villes occidentales le plus souvent qualifiées de « cités » – certains s'annonçant comme autobiographiques. Publiées en épisode sur des réseaux sociaux, les chroniques constituent un genre textuel nouveau, héritier sans filiation directe de genres anciens (roman d'apprentissage, feuilletons du ^{xix}^e siècle, *street literature*...). Ces récits fédèrent des communautés de lectrices très actives, qui suivent les publications, les « likent », les commentent, les font connaître, voire les republient sur différents réseaux, et qui jouent ainsi, dans le développement du genre, un rôle tout à fait central.
- 2 Bien qu'essentiellement féminines, l'écriture et la lecture de chroniques partagent de nombreux traits avec d'autres pratiques de la culture hip-hop née aux États-Unis dans les années soixante-dix. On y retrouve notamment certaines des caractéristiques linguistiques du rap qu'avait mises en valeur Jacqueline Billiez : une certaine « inventivité verbale » et un goût pour la combinaison de « langues diverses » « qui côtoient une langue française travaillée

dans toutes ses variétés entremêlées, argot, verlan, verlan du verlan, régionalismes et lexiques spécifiques des groupes de jeunes, souvent plurilingues et aux origines variées »¹. Une partie des thèmes y sont les mêmes : la vie quotidienne dans les cités, la famille et les réseaux d'amitiés, les identités multiples et souvent aussi de possibles échappatoires à la misère économique. Dans la lecture et l'écriture des chroniques se manifeste, comme dans le rap, une interrogation forte sur la question des territoires, vécus et construits comme des éléments centraux de l'identité.

3 Contrairement au rap, qui s'est développé en France dans les années quatre-vingt dans une référence claire et affirmée à des modèles américains avec des figures emblématiques comme celle du chanteur Tupac, l'écriture et la lecture de chronique ne se réfèrent pas, ou du moins pas explicitement, à des pratiques culturelles venues d'outre-Atlantique. Nous avons d'abord étudié les chroniques dans le développement qu'elles ont connu sur Facebook². Nos recherches ultérieures sur les origines possibles de cette pratique nous ont conduites vers la plateforme Skyblog, de la radio française « Skyrock » qui a constitué un espace privilégié d'écriture de soi adolescente étudiée notamment par Oriane Deseilligny³. C'est sur cette plateforme que l'on retrouve les formes les plus anciennes de chroniques, catégorisées comme telles par leurs autrices et publiées au tout début des années 2010. Les chroniques se sont ensuite déployées sur la plateforme Wattpad, et plus spécifiquement sur sa partie francophone⁴, où elles connaissent encore aujourd'hui un grand succès.

4 L'ancrage des espaces construits discursivement dans les chroniques sera discuté dans cet article en prenant principalement appui sur deux chroniques accessibles sur Wattpad : *Chronique de Yacout : Welcome Paname* et *Z & H : Notre mariage arrangé*. Les deux chroniques ont eu des parcours différents en ligne. La *Chronique de Yacout*⁵ semble avoir été initialement publiée sur Skyblog (du 6 janvier 2012 au 4 février 2012), sur un compte aujourd'hui inaccessible. On la retrouve ensuite sur Facebook, sur la page des chroniques enregistrées⁶ qui propose « d'anciennes chroniques supprimées et enregistrées ». Elle y a été mise en ligne, par épisodes, entre août et novembre 2012. D'avril à octobre 2013, une autre page Facebook reprend les 12 premières parties, puis s'interrompt, un

commentaire à la dernière partie postée expliquant⁷ : « La suite est sur Wattpad la chronique est finis sur cette application. » C'est en effet ensuite sur Wattpad que l'on retrouve la totalité de la chronique, sur le compte @Chroniques_world (dernière mise à jour le 10 août 2014). Un autre compte, celui de @NessChroNikeuse, en propose seulement la première partie (décembre 2014). La chronique Z & H : *Notre mariage arrangé* semble quant à elle être « native » de Wattpad (où sa dernière mise à jour date du 15 février 2018). Elle est accessible sur la page de @Senegalesegyal, qui s'en présente comme l'autrice⁸. Le choix de ces deux chroniques a été motivé d'une part par le fait qu'elles sont largement lues (148 000 vues pour la première partie de *Chronique de Yacout : Welcome Paname* et 134 000 vues pour le prologue de Z & H : *Notre mariage arrangé*, par exemple), et d'autre part parce que les identités affichées et mobilisées par les autrices ou narratrices⁹ nous semblaient *a priori* susceptibles de mobiliser des espaces francophones variés.

Construction discursive des espaces : problématisation et intentions de recherche

- 5 Dans des recherches précédentes sur les pratiques langagières des chroniqueuses et de leurs lectrices¹⁰, nous nous sommes intéressées à la diversité des répertoires plurilingues qu'elles mobilisent. Véritable ressource stylistique, leur compétence plurilingue et plurinorme apporte une dimension réaliste aux dialogues de leurs récits, permet de camper des personnages ou d'ajouter une dimension humoristique à des situations de contacts de variétés de langue, etc. Nous avons également pu montrer la place centrale qu'occupe le plurilinguisme dans les récits de la vie quotidienne à la cité, et comment, dans les échanges entre lectrices, ce plurilinguisme donne lieu à de multiples médiations qui permettent à la fois d'étendre le répertoire de chacune et de construire individuellement et collectivement des éthos plurilingues¹¹. Montrer l'hétérogénéité et l'étendue des répertoires verbaux des chroniqueuses et de leurs lectrices, c'est contribuer à interroger le « mythe de la langue des cités¹² ». Le fantasme de l'émergence d'un « système

linguistique particulier¹³ », tellement exotique qu'on ne pourrait pas le comprendre, est étroitement lié au « mythe des cités-ghettos¹⁴ ». Alain Bentolila, s'exprimant dans *l'Express* en 2002 n'écrit-il pas : « La pauvreté linguistique favorise le ghetto ; le ghetto conforte la pauvreté linguistique¹⁵ » ? L'idée est reprise dans un article publié dans le quotidien *Le Monde* en 2007 intitulé « Contre les ghettos linguistiques¹⁶ ». Nos recherches préalables ont donc contribué à déconstruire l'image d'un usage « au rabais » de la langue française, et c'est l'explication fondée sur un mode de vie soit-disant « ghettoisé » que nous remettons ici en cause.

- 6 Michelle Auzanneau et Cyril Trimaille, réfléchissant à la manière dont la sociolinguistique peut contribuer à penser la notion d'espace, considèrent qu'aujourd'hui, dans ce domaine, l'espace n'est plus vu comme un « contenant auxquels appartiendraient des langues, des usages et des locuteurs »¹⁷, mais comme « résultant en partie des pratiques et des discours des locuteurs¹⁸ ». Une étude des espaces construits discursivement dans les chroniques devrait permettre de contribuer à la déconstruction du « mythe de la cité-ghetto » que construisent nos sociétés « dans des relations d'opposition à d'autres mythes, et tout particulièrement avec ceux du progrès et d'une société harmonieuse¹⁹ ».
- 7 L'étude que nous proposons ci-après constitue un premier jalon pour penser la mise en discours des lieux et des mobilités entre ces lieux dans les récits des chroniques et dans les discours construits autour de celles-ci. Ce faisant, l'enjeu est de comprendre comment se construisent discursivement de nouveaux espaces et comment les espaces construits configurent les manières de parler.
- 8 Pour cette étude exploratoire, nous avons donc étudié les récits de deux chroniques et les identités construites de manière plurisémiotique par un peu plus de 500 de leurs lectrices. Nous avons choisi – comme nous y invitait l'intitulé du colloque au cours duquel nous avons présenté la première version du présent travail – de « cartographier », au sens propre, les espaces francophones ainsi convoqués et construits, tant dans la diégèse des chroniques que dans les échanges qui adviennent au sein des communautés de lectrices. Trois cartes²⁰ viennent ainsi éclairer les différents temps de notre analyse : l'adoption de ce « regard géographique²¹ » nous

permet de (ré)interroger les rapports aux espaces francophones construits dans les chroniques.

- 9 Dans la troisième partie, nous nous intéresserons aux espaces que dessinent les récits eux-mêmes, à partir d'un relevé des mobilités thématiques dans les récits, qui nous permet de réfléchir à leur diversité et leurs régularités. Nous nous y focalisons sur la *Chronique de Yacout : Welcome Paname* dont nous proposons une lecture cartographiante²². Il s'agit de spatialiser certains éléments du récit, et notamment les discours qui y sont construits sur les lieux et les mobilités. Ce faisant, nous esquissons une réflexion sur les liens entre mise en récit des mobilités et discours sur l'hétérogénéité linguistique. Dans la quatrième partie, c'est une cartographie du lectorat des deux chroniques que nous proposons. Les fragments de discours identitaires territorialisés qu'elles nous livrent sont représentés sur une carte. Nous nous interrogeons sur les enjeux des ancrages territoriaux dans la construction de leurs identités. L'enjeu de cette carte est de visualiser les espaces que construit la rencontre, autour de ces récits fédérateurs en français, de lectrices ancrées dans des territoires divers.

Itinéraires dans et en dehors des territoires francophones dans les récits

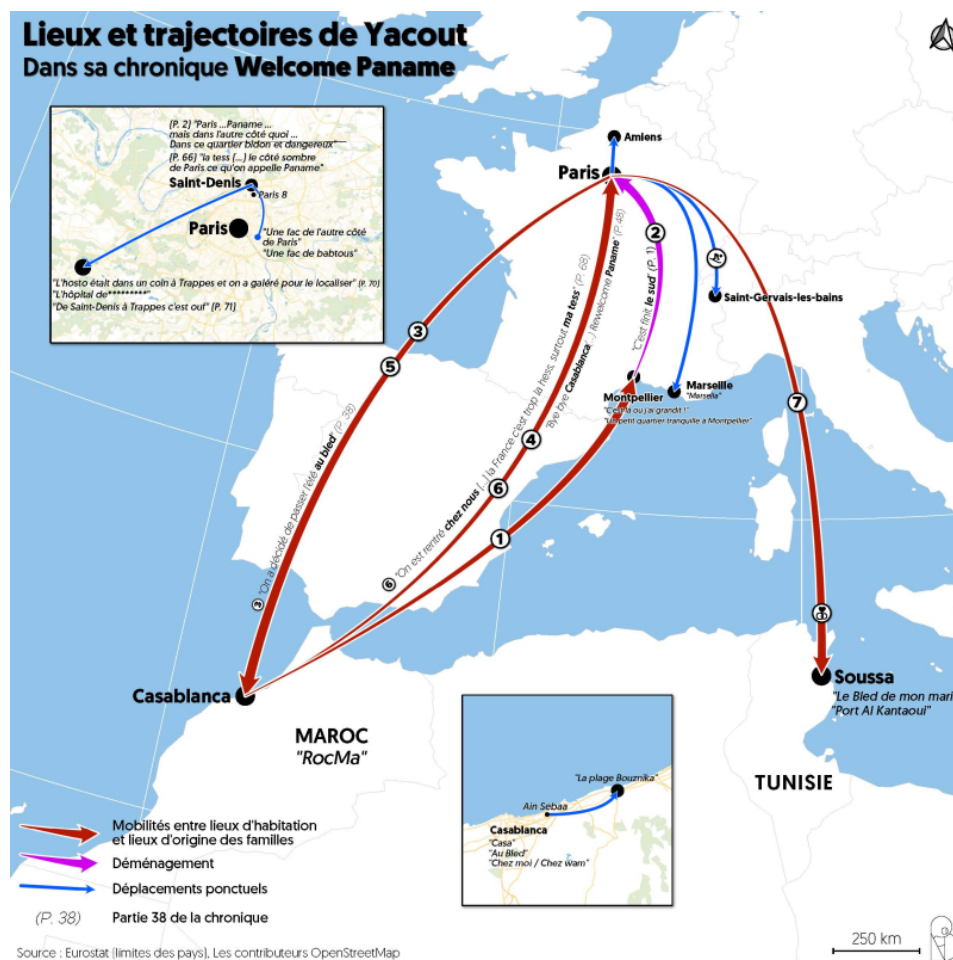
Les chroniques : parcours géographiques, parcours de vie

- 10 « Les textes littéraires sont toujours ou presque situés²³ », et de manière générale, l'espace central des chroniques est celui de « la cité », de la « banlieue » en région parisienne. Pour exemple, celui-ci est explicitement mentionné dans les titres de six des 57 chroniques réunies par Omri NTM ♥ BXL, sur son compte Wattpad @Chroniques_world :

- Chronique d'Anissa : L'Amour au Cœur du Ghetto<3 ;
- Chronique de Sabrina : Cerise sur le Ghetto ;
- Chronique d'une renoi, banlieusarde et muslim ;

- La Cité tue les rêves Princesse [Chronique] ;
- Chronique de Nessrine : l'ova à la tess, la patience est une vertu ;
- « À la Disney en bas des tours-chronique ».

- 11 Dans certaines chroniques, l'élément déclencheur est précisément un événement, le plus souvent tragique (ruine de la famille, mort du père, viol...), qui conduit la famille de la narratrice, ou la narratrice seule, à quitter le lieu où elle vivait (banlieue pavillonnaire, ville du sud de la France...) et à venir s'installer dans une cité, dont il s'agira d'intégrer les codes. C'est même un des *topoi* du genre, qu'illustre, par exemple, le sous-titre de la *Chronique de Soumaya : Un déménagement qui va changer ma vie*. Plus largement, une partie des ressorts narratifs du récit se trouvent aussi liés à des déplacements hors de l'espace de « la cité » qui rythment les péripéties traversées par la chroniqueuse (retours estivaux « au bled », vacances en Espagne, à Dubaï ou en Thaïlande...). Ces déplacements marquent aussi de manière symbolique les différentes étapes de son existence (entrée à l'université, dans le monde du travail, nouveau départ après une épreuve) : parcours géographique et parcours de vie se trouvent ainsi superposés.
- 12 Intéressons-nous à cette dimension de « l'espace vécu²⁴ » dans les deux chroniques que nous avons choisi d'étudier de manière plus détaillée, *Chronique de Yacout : Welcome Paname* et *Z & H : Notre mariage arrangé*. Pour la première, une carte a été réalisée (fig. 1) afin de mettre en évidence les principaux lieux dans lesquels se déroule la chronique, ainsi que l'itinéraire géographique de la narratrice au fil du récit.

Figure 1. Lieux et trajectoires de Yacout dans sa chronique *Welcome Paname*

Source : Eurostat (limites des pays) et OpenStreetMap

- 13 La première partie de *Chronique de Yacout : Welcome Paname* débute *in medias res* : alors que la famille de Yacout est en vacances « au bled », un appel téléphonique venu d'Espagne leur apprend que le père est décédé dans un accident de voiture alors qu'il les rejoignait : « Ce jour là, on était en vacances au Bled : Maroc. Papa avait décidé de nous joindre pour une semaine car il avait beaucoup d'TAF... Et en rentrant, il avait fait un accident. » Une fois de retour à Montpellier, où la famille vivait jusque-là dans un « quartier tranquille » (flèche 1), la mère annonce à ses enfants qu'il leur faut quitter le sud de la France (flèche 2) : « Faut que je paye les dettes ! [...] On va vendre la maison [...] J'vais attendre que vous finissiez vos exams et les vacs challah on déménage à Paris !! [...] ». Pour Yacout : « C'est finit le sud... Faut faire face à ça... Faire face à [sa] nouvelle vie », d'autant plus que la famille ne s'installe pas à Paris, mais « dans l'autre côté

quoi... », dans un « quartier bidon et dangereux » mais aussi « chaleureux et bourré d'amour ». Dès lors, c'est cette cité qui devient le centre de gravité du récit. Quelques mentions ponctuelles informent plus précisément sur la topographie de la région parisienne : sa cité est ainsi localisée à « Saint Denis », dans le 93 (précision inhabituelle dans les chroniques, où les chroniqueuses ne mentionnent que rarement les noms des villes où elles vivent pour préserver leur anonymat) ; sa sœur est ponctuellement hospitalisée dans les Yvelines, à Trappes ; Yacout suit des études à « Paris 8 », puis dans « une fac de babtou », « à l'autre bout de Paris ».

- 14 Le récit de Yacout est ponctué par les séjours au Maroc (sont mentionnés : Casablanca, le quartier d'Ain Sebbaa, la plage de Bouznika) où elle continue à passer les étés en famille (parties 38 à 47 et parties 67-68 – flèches 3, 4, 5 et 6). Il se clôt (flèche 7) sur la perspective de vacances dans « un vieux ryad tunisien » dans la famille de celui qu'elle a finalement épousé, Rami : « Ramadan 2011 arrive... cette fois j'allais pas partir chez wam à Casa mais j'allais partir au bled de mon mari, Tunisie, Soussa pour 2 semaines. »
- 15 Entre-temps, d'autres déplacements rythment son parcours : brèves parenthèses à Amiens (partie 31) pour réviser dans la famille de son amie Lily (« Non j'avais gravement besoin de ça, quitter la tess pour quelques jours, la campagne, les vaches, Lilly la vache, les chevaux, l'ambiance zen... ») ou bien à Saint-Gervais-les-Bains (partie 78), où elle part au ski avec un groupe d'amis. Le récit se déporte aussi un temps (dans les parties « after ») à Marseille, où Rami a fui pour travailler, « recommencer [sa] vie [...] tafter dans le helal » : Yacout et son frère viennent passer quelques jours chez Nadia, la sœur de Rami, qui vit « dans une tour dans une tess », où « y avait trop l'ambiance teh le sud », au point où elle compare la tour à Tanger ou Casablanca.
- 16 Dans la seconde chronique étudiée pour le présent article, Z & H : *Notre mariage arrangé*, la famille de la narratrice vit, là aussi, dans une « cité » ; mais un mariage est arrangé entre la narratrice Zahra et Hakim, un « prince de la Tess », dont les parents gèrent « l'une des 10 meilleures chaines hôtelières du monde ». Zahra va donc, dès que le mariage est célébré (partie 6) s'installer avec lui à Paris, où il vit « dans le penthouse », d'un superbe immeuble, car, argumente-t-il : « On est assez loin de la tess mais le trafic (de drogue) marche mieux

à Paris. » Tout au long de la chronique, les parents de Zahra viennent « souvent » lui rendre visite, et le reste de sa famille « quelque fois parce que c'était un peu loin ». Néanmoins, elle revient régulièrement « à la tess », au rythme de ses brouilles avec Hakim (parties 17, 24 et 33-34). Trois échappées hors de la France et de la région parisienne sont ménagées dans le récit : elle accompagne son mari à Dubaï pour un voyage d'affaires (partie 29), il l'amène en vacances en Espagne (partie 12) et en Thaïlande (partie 40). Enfin, comme dans la *Chronique de Yacout*, la narratrice est amenée à séjourner un temps dans le pays de ses origines familiales, le Sénégal. Néanmoins ce séjour – dont la durée n'est pas précisée – donne lieu à une ellipse, entre la partie 41 et la partie 42 qui débute par : « Aujourd'hui je rentre du bled avec Hassan et Saphir, ça m'a fait du bien de partir et de voir mes grands-parents. »

Des lieux et des langues

- 17 Ces déplacements territoriaux sont, potentiellement, l'occasion de construire discursivement des espaces francophones complexes, pluriels, où sont en contact différentes langues et variétés de langue.
- 18 Ainsi, dans *Chronique de Yacout : Welcome Paname*, lorsque Yacout quitte Montpellier, elle « jette un dernier regard à [sa] chambre » et se remémore son enfance : « Papa en me racontant des histoires en arabe [...] Papa entrain de m'apprendre l'arabe ». Et si la période heureuse de l'enfance est associée à l'arabe, l'installation à la cité est la découverte d'un nouvel univers, de nouveaux codes, et de pratiques langagières jusqu'alors inconnues. Son frère Jibou et elle sont ainsi accueillis par « une bande de "K-sos", des rebeux, quoi », qui parlent, dit-elle, « avec des expressions que j'arrivais pas à comprendre à l'époque : la dahwa, la hess, !.. »²⁵. Les déplacements au sein de l'Hexagone (Montpellier, région parisienne, Amiens, Saint-Gervais, Marseille) ne sont pas, par la suite, l'objet de mise en scène de différentes langues et/ou variétés de langues. Celle-ci s'effectue surtout à l'occasion des séjours familiaux au Maroc, contribuant à construire – et exhiber – un espace marocain francophone complexe et pluriel. Ainsi, l'arabe est fortement présent dans les échanges, et Yacout et ses pairs (frères, sœurs, amis...) peuvent se trouver renvoyés à leur identité de « français », comme lorsqu'un gendarme

les arrête au retour de la plage de Bouznika et les qualifie en ces termes : « Wled França sauvages (les gens de la France) ». Yacout reprend d'ailleurs à son compte l'expression un peu plus loin dans le même épisode lorsqu'elle évoque quelques jours passés en famille où ils se sont « éclatés » « comme des sauvages de la France ». De la même manière, une scène relate une altercation avec « un clochard du bled » (« entrain de se foutre de nos gueules, zehma il nous hagar car on était pas des bledards »), qui les insulte « en arabe » – mais l'échange est traduit en français –, et là encore souligne qu'ils viennent « de la France » :

Clochard [en arabe] : J'ai pas peur de toi, pas car vous venez de la France, tu vas me faire peut !! Va te faire foutre toi et ta pute.

- 19 Dans les interactions avec Mima, la grand-mère, dont Yacout précise qu'elle « comprenait français mais parlait arabe avec nous », l'arabe dialectal occupe une place plus visible. La narratrice transcrit en effet minutieusement les pratiques de *code-mixing* dans les dialogues :

Moi : C'est vrai ?
 Rami : Quoi c'est vrai ?
 Moi : Tebghini
 Rami : Et toi ?
 Moi : Mais azi réponds !
 Rami : Quoi réponds ! jsuis pas un PD moi pour te sortir ces trucs !
 Moi : T'as vu Mima comment il me parle !
 Mima : Yaa wilii cii mignon ! Mash'allah... Haan rah les hommes sont comme ça ! Il te dit pas je t'aime et deukchi ! non mais chouf benti (regarde ma fille) Tounssi kaybghik (le tunisien t'aime) yéé regarde ça il est rouge.

- 20 Ici, l'arabe se mêle au français, que ce soit lorsque Yacout réplique « tebghini » (« tu m'aimes ») à Rami, ou lorsque Mima se réjouit de ce dialogue amoureux avec une interjection typiquement arabe (« Yaa wilii »), et produit des segments en français transcrits de manière à faire entendre la prononciation des voyelles du français marquée par le substrat arabe (« cii mignon ») et des segments en arabe, traduits (« chouf benti ») ou non (« deukchi »).

- 21 Enfin, à l'occasion de ce séjour à Casablanca, Yacout rencontre les neveux d'un ami, Yassine, les uns – « la team PSG » – sont parisiens et les autres – « la team OM » – sont marseillais.

Moi quand j'ai vu ça, j'étais pliée en deux en plus tu entends des trucs genre « Waa zeubi tonton, parle avec ce boloss ou wallah je bute sa race » puis y'a ça aussi : « Test d'äi ce Akram ! Parle-lui tantan »... Bref y m'a fallu le dico urbain pour mieux comprendre... C'est vrai que le Sud c'est le sud et moi aussi j'avais mes propres expressions de Montpellier mais Marseille, c'est un autre délire.

- 22 Là encore, la chroniqueuse est attentive à la variation langagière, relevant à la fois des expressions marquées régionalement (« ce boloss » chez les neveux parisiens devient « Test d'äi » chez les neveux marseillais) et des différences de prononciation (les deux écritures Tonton et Tantan visent à mettre en valeur la prononciation particulière des nasales chez les jeunes marseillais). Il est particulièrement intéressant que ce soient les rassemblements familiaux « au bled », au Maroc, qui rendent possibles ces observations sur les variations régionales du français.
- 23 Dans *Z & H : Notre mariage arrangé*, dont il faut rappeler que contrairement à la *Chronique de Yacout*, aucun pacte autobiographique n'a été passé avec le lecteur, le séjour « au bled » (au Sénégal) donne lieu à une ellipse narrative, et rien n'est évoqué concernant le paysage linguistique sénégalais – de même pour ce qui concerne son court voyage en Thaïlande. En revanche, les séjours de Zahra en Espagne et à Dubaï – deux espaces que l'on pourrait qualifier d'extérieurs à la francophonie – mettent en scène de manière significative la pluralité des langues, et explorent les modalités et enjeux des contacts entre français et espagnol d'une part, français et anglais de l'autre. Ainsi, en Espagne, si Zahra se heurte de prime abord à l'obstacle de ne pas parler l'espagnol (« On avait un prof qu'on appelait "somnifère", je suivais jamais en espagnol »), la chroniqueuse a recours à des astuces narratives pour lui permettre de communiquer. L'anglais devient une langue véhiculaire à l'occasion d'une consultation médicale où le médecin parle anglais « biensûr » :

elle me fait vla les tests et tout je réponds à ses questions elle parlait anglais biensûr

Elle : Faites attention à votre régime alimentaire [...]

J'hoche la tête elle parle à Hakim vite fait en espagnol et elle s'en va.

- 24 Ou encore, le hasard faisant bien les choses, la jeune femme qu'elle rencontre lors d'une après-midi *shopping* est précisément une française (il s'agit de fait de sa rivale auprès de Hakim, qui en profite pour se rapprocher d'elle, et mieux la trahir) :

Je rentre et commence à choisir ds trucs et y'à une go qui vient et me dit un truc en espagnol

Moi : Je parle pas Espagnol frère, en faisant des gestes [...]

Elle : Une française ? Enfin.

Apparemment elle parle très bien Français et d'ici elle devient ma pote et m'accompagne dans mes tous achats.

- 25 Plus intéressant, le voyage que Zahra effectue à Dubaï met en scène à la fois le déplacement du français vers l'anglais (Hakim l'a conviée à participer à un dîner d'affaires avec un couple anglophone, les Renner, pressenti pour investir financièrement dans ses projets), mais aussi le déplacement d'une variété à l'autre du français, puisqu'il s'agira aussi pour elle de savoir adapter sa manière de parler à une situation formelle.

Zahra : Tu crois que je pourrais m'intégrer dans ce genre de soirée ? En réalité je te sers juste de décoration wsh.

Hakim : Zahra si je t'ai appelé c'est pas pour rien [...] j'ai besoin de toi, tu parles déjà couramment anglais et t'es pas trop bête donc je crois que ça peut marcher. Et arrêtt avec tes wsh je t'ai dis 100 fois c'est pas la cité.

- 26 Dans le récit du dîner avec les Renner, les dialogues sont présentés en français et précédés de la mention : « *En anglais mais je traduis* ». La manière dont Zahra maîtrise – et joue avec – la variation, y est mise en valeur, par exemple lorsqu'elle précise : « Je m'excuse pour aller dans la salle de bain pour me “rafraichir” j'allais pisser mon gars. Mais comme je suis une go eh bah non. » Lorsqu'elle reproduit son intervention auprès de Madame Renner (extrait ci-après), pour soutenir le projet de son mari, elle a recours à des

formes particulièrement soutenues, parmi lesquelles on peut noter le recours à la négation double qui contraste avec le recours systématique à la négation simple dans d'autres dialogues :

Moi : Pourquoi ne voulez vous pas investir dans le projet ?

Mme : Nous ne nous lançons pas dans n'importe quel projet.

Moi : je sais que je ne suis aucunement lié dans ces investissements et que personne ne m'a demandé mon avis mais laissez moi vous donner ma vision des choses.

- 27 Le déplacement à Dubaï, où l'on se rend, dans la chronique, pour « discuter affaire » fait entrer dans le récit une nouvelle variété de français, dans des dialogues qui sont paradoxalement censés avoir lieu en anglais. La narratrice fait cohabiter, sans les hiérarchiser, des formes représentant ce qu'elle appelle, dans le prologue de la chronique, un langage « typiquement cité » (« j'allais pisser mon gars »), par lequel elle fait entendre « sa voix », avec des formes qui stylisent un parler soutenu pour rendre compte du registre qu'elle a mobilisé dans le dialogue en anglais, dans un double mouvement de convergence avec son interlocutrice (langue et variété de langue).
- 28 Ces alternances multiples et rapides entre langues et variétés de langue dans les récits des chroniques nous montrent bien que le français constitue l'espace linguistique de jeu commun au lectorat très divers que fédèrent les chroniques, lectorat dont nous étudions, dans la partie suivante, quelques caractéristiques.

Multiterritorialisation des identités, cartographie des lectrices et francophonie

- 29 Pour comprendre comment les communautés numériques qui se tissent autour des chroniques s'inscrivent dans les espaces de la francophonie nous avons interrogé les « identités » construites de manière technodiscursive²⁶ par les lectrices et les autrices de chroniques. Nous avons pour cela examiné systématiquement les profils des premières lectrices des deux chroniques Z & H : *Notre mariage arrangé* et *Chronique de Yacout : Welcome Paname*²⁷.

- 30 Nous nous sommes intéressées aux noms choisis par les chroniqueuses et leurs lectrices ainsi qu'aux informations affichées dans les profils. Que nous disent les pseudonymes sur ceux et celles qui les portent ? Quel rôle jouent les espaces géopolitico-linguistiques dans la construction sémiodiscursive des identités ? Comment sont-ils nommés ? Comment les lieux auxquels elles se réfèrent et la manière dont elles s'y réfèrent inscrivent-ils la communauté dans des espaces francophones ?

Choix du nom : se catégoriser, se singulariser, s'ancrer dans un territoire

- 31 Conformément aux usages sur internet, les chroniqueuses et leurs lectrices ont recours à des pseudonymes qui permettent de « masquer [leur] identité officielle » et assurent « deux fonctions importantes de la sociabilité en contexte numérique : l'identité et l'identification²⁸ ». Sur la plateforme Wattpad, on peut choisir de s'identifier avec un nom utilisé sur d'autres réseaux sociaux ou, et c'est manifestement le cas le plus fréquent, se créer un nom à usage restreint, ce qui limite la construction de son identité de lectrice à ce que l'on dit/montre de soi, dans l'espace de la plateforme. D'une certaine manière, le prénom que l'on choisit revêt une importance moindre que sur un réseau social comme Facebook ou Instagram, où l'on est plus susceptible de construire et de développer des relations durables avec d'autres internautes, que l'on est aussi susceptible de fréquenter en « présentiel ». Mais, on peut aussi considérer que le contexte de relations interpersonnelles numériques plus limité et éphémère de plateformes spécialisées (comme Wattpad) renforce les enjeux des choix de nom. En effet, le nom que se donne une lectrice et l'avatar qu'elle choisit lorsqu'elle crée son compte constituent le principal filtre à travers lequel elle est perçue, un peu comme l'apparence physique et vestimentaire dans des rencontres en présentiel où l'on a peu d'occasions d'échanger.
- 32 Contrairement aux noms de naissance (ou de « baptême »), les pseudonymes sont doublement susceptibles de nous renseigner sur la personne qui les porte. D'une part, ils appartiennent à la catégorie des surnoms et ils ont donc, a priori plus de chances que d'autres noms d'entretenir une relation motivée à leur porteur²⁹. D'autre part,

puisque les noms nous informent sur les donneurs tout autant que sur ceux auxquels ils sont attribués, ces « pseudos » nous informent à deux titres sur l'identité construite discursivement par l'internaute qui les a choisis. Et de fait, notre corpus confirme d'autres études³⁰ : la plupart des lectrices choisissent des pseudos porteurs de sens. S'ils permettent de « masquer une identité d'état civil en œuvre dans la vie sociale hors ligne³¹ », ils sont aussi le lieu « d'une riche élaboration sémantique de soi en ligne³² ».

- 33 Le choix et l'usage de ces noms opèrent, comme toute construction identitaire, dans une double logique de « classification/catégorisation » et de « particularisation/singularisation ». Le pseudonyme permet entre autres à certaines lectrices d'indiquer que leur rôle dans la communauté ne se limite pas à la lecture et d'être reconnues aussi en tant qu'autrices (chroniqueuseuhh28 ; chroniqueusedubled). D'autres choisissent des noms qui les catégorisent sur des points plus stables de l'identité, comme le titre de civilité, qui renseigne aussi sur le genre (Mademoizelleeimane) ou la couleur de peau (dollblacky). Les deux pouvant s'agréger pour construire une double autocatégorisation (Blackskingirll). Mais ce sont les ancrages territoriaux qui apparaissent en tête des procédés technodiscursifs de construction identitaire. Sur les 305 premières lectrices qui ont déposé un message en commentaire de Z & H, 59³³ ont choisi un pseudonyme qui construit d'emblée une identité territoriale. Certaines se réfèrent à un pays par son nom ou le nom de la nationalité dérivée (« senegalaaaise », « Camerounian »). D'autres se réfèrent à une ville (« Una_casaouiaaa ») ou à un département (« Fatou_du92 »).
- 34 Très souvent, ces références aux territoires mobilisent des ressources linguistiques variées qui densifient la construction identitaire, et rappellent que la langue française, qui domine très largement dans les récits des chroniqueuses et les échanges avec les lectrices, n'est qu'une des langues du répertoire linguistique hétérogène que peuvent mobiliser les membres de ces communautés pour « se dire ». « Camerounian » renvoie à la fois à l'écriture française de Cameroun et à la dérivation adjectivale anglaise (cameroonian). « Una_casaouiaa » associe la manière de nommer en

arabe une habitante de Casablanca et un déterminant emprunté à l'espagnol.

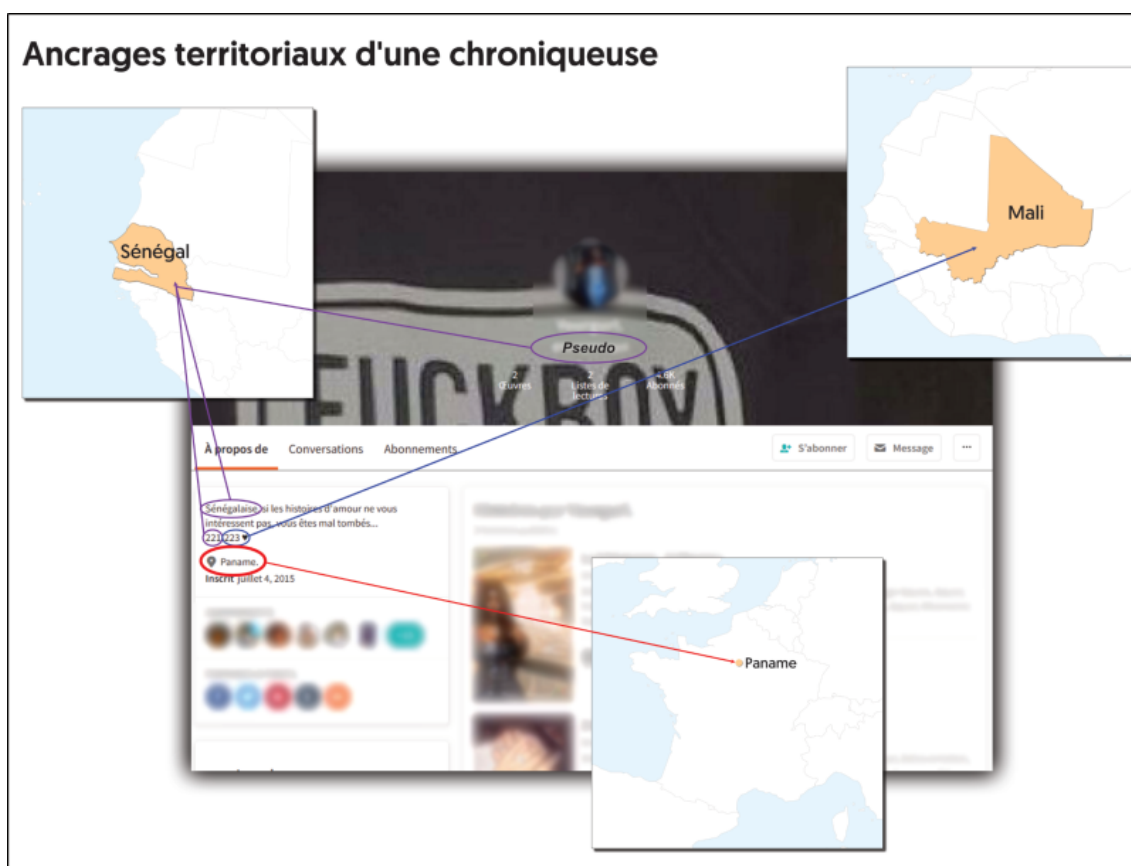
- 35 Il ne s'agit pas uniquement de plurilinguisme, à proprement parler, mais plus largement de jeu mobilisant des ressources sémiotiques variées. Outre des jeux graphiques typiques de cette écriture numérique entre « jeunes » (redoublement des « a » dans « senegalaaise » par exemple ³⁴), on relève dans les formes verlanisées de « senegalaise », une grande diversité dans les graphies : « lagalsen_91 » ; « fatimax_galsen » ; « Gal_seneuh ». Le recours au verlan tout comme la créativité orthographique contribuent à la construction de l'image de soi des lectrices. La référence aux pays se fait également très souvent par le code téléphonique international ou par les lettres du code ISO associées au pays : Aicha_SN a choisi, comme bannière, un drapeau du Sénégal, kwenn_221 indique dans son profil qu'elle est « sénégalaise SN » et « imn213 » indique DZ comme localisation dans son profil.

Territorialisation et multiterritorialisation dans la construction des identités des chroniqueuses et des lectrices

- 36 Ces noms sont choisis au moment de la création du compte sur la plateforme, étape à laquelle d'autres informations facultatives sont demandées, par exemple « un nom complet », une « localisation », une photo qui servira d'avatar, une photo d'arrière-plan (bannière) et des informations libres que l'utilisateur peut donner pour compléter son « profil ». L'identité affichée avant toute participation à des échanges se construit donc dans un tissu technosémiotique complexe. Sur ces plateformes, les lectrices et les chroniqueuses peuvent construire des identités mouvantes (on peut changer ses informations de profil quand on le souhaite) mais aussi complexes (une même internaute peut distribuer des informations complémentaires, voire potentiellement contradictoires, sur elle-même dans les différents espaces d'identification).
- 37 Les chroniqueuses s'emparent de ce dispositif pour construire des identités multiterritorialisées. L'autrice de Z & H s'est donné comme pseudo : yourgurl.@Senegalesegyal. Outre le choix du terme « gyal »,

emprunté à l'anglais des communautés caribéennes des États-Unis, on relève, si on consulte son profil, au moins trois lieux³⁵. À la rubrique localisation du profil, reconnaissable par le pictogramme de la punaise utilisé habituellement comme logo de localisation, la chroniqueuse a indiqué « Paname ». Dans les informations libres que l'on peut donner sur le profil, le Sénégal est à la fois nommé et évoqué par le code téléphonique 221 comme c'est l'usage sur internet, chez les jeunes issus de la migration africaine. Le Mali est seulement évoqué par le code téléphonique 223.

Figure 2. Ancrages territoriaux d'une chroniqueuse



Cartographie des lectrices de deux chroniques

38 À partir de ce type de repérages, nous avons essayé de dresser une carte des lectrices des deux chroniques (fig. 3).

Figure 3. Ancrages territoriaux des lectrices des deux chroniques



Source : Eurostat (fond de carte)

Des profils de lectrice à des points sur une carte

39 Pour cela nous avons scruté le profil des premières lectrices ayant laissé des messages. Nous avons relevé dans le nom, dans les informations du profil (lorsqu'il était renseigné) et dans certains cas dans les messages eux-mêmes³⁶, les informations données qui permettaient aux lectrices de construire une identité territorialement ancrée. Nous avons étudié les profils des lectrices de chacune des chroniques jusqu'à en avoir 100 dont l'identité construite s'ancre dans un ou plusieurs territoires³⁷. Dans les 200 profils territorialisés, nous avons relevé toutes les références à des lieux. Pour pouvoir cartographier ces lieux, nous avons dû procéder à une

simplification et nous avons rattaché les dénominations de lieu à un pays. Ainsi, Soniiaaa, lectrice de Z & H ancre son profil au Maroc avec les informations suivantes : MA Rifiya³⁸ Nadorrr. Même si cette lectrice se localise de trois manières différentes (Pays, région, ville), elle n'apparaît que par un seul point sur la carte puisque tous les lieux cités font référence au même pays. En revanche, Cameliadzidr, qui se localise dans son nom (dz) et dans son profil (DZ, MR, MA³⁹), sera représentée par trois points sur la carte, situés en Algérie, en Mauritanie et au Maroc.

Carte des récits et cartes des lectrices : regroupement, dissémination et logiques francophones

- 40 Les 275 points d'ancrage territorial recensés avec cette méthode se répartissent sur 29 pays. La carte met en valeur la forte concentration de ces points sur 3 pays : la France, où se situent l'essentiel des deux récits (75 lectrices), l'Algérie (61 lectrices), le Maroc (43 lectrices) et le Sénégal (25 lectrices). Les pays qui viennent ensuite sont les deux Congo (11 en tout), la Belgique (6) et le Mali (5). Cette répartition géographique montre comment ces communautés se construisent dans le cadre d'une histoire postcoloniale qui tisse des liens serrés entre différents pays d'Afrique, la France et la Belgique.
- 41 Les « origines » de la narratrice de la chronique rituellement exposées dans la partie introductive de la chronique⁴⁰, ainsi que les ancrages culturels et linguistiques du récit, peuvent être mis en regard de l'ancrage territorial des lectrices. Les lectrices de Yacout sont majoritairement ancrées au Maghreb (66 lectrices⁴¹) et en France (41 lectrices), ce qui fait écho à la présentation des « origines » de la narratrice (mère palestinienne et père marocain) et à l'organisation géographique du récit (voir partie précédente). La narratrice de Z & H se dit « d'origine Sénégalaise, Algérienne, Congolaise et enfin Marocaine ». L'histoire se passe « à Paname » et « à la tess ». La narratrice évoque des échanges en wolof au sein de sa famille et raconte son retour « au bled » (au Sénégal) pour voir ses grands-parents. Si la voix de la narratrice se fait principalement entendre en français, des alternances furtives avec le wolof ou avec

l'arabe incarnent linguistiquement les catégorisations identitaires opérées en début de récit. Ces alternances sont systématiquement traduites pour n'exclure aucun lecteur. Dès la partie 1 on lit : « Il est sah (sérieux) » ; « fais belek (attention) » « Je prends quelques snaps de Hassan et de moi parcequ'on était bg, au Sénégal on dit "bg yomgbul" (être bg c'est pas facile) j'approuve » ; « Il est jnouné ce gars (possédé) ». Sans que l'origine de la famille de son mari soit clairement spécifiée, il porte un prénom et un nom maghrébin (Ibrahima-Hakim Belhani) et des mots d'arabe, traduits pour le lecteur, ponctuent ses propos. Les pratiques de *translanguaging*, les choix narratifs, ainsi que les mots clefs associés à la chronique (entre autres : Maroc, Algérie, Sénégal, Congo) expliquent sans doute que cette chronique, beaucoup plus que celle de Yacout, attire aussi un lectorat nombreux de différents pays d'Afrique subsaharienne. 49 lectrices sur les 100 premières à avoir ancré territorialement leur identité ont indiqué un lieu situé dans un pays d'Afrique subsaharienne (dont 22 au Sénégal⁴²). 46 ont mentionné au moins un lieu situé dans un pays du Maghreb et 34 en France.

- 42 En conclusion de cette étude de la distribution géographique des identités territoriales construites par les lectrices, il convient de souligner une forte logique de concentration autour des principaux lieux en jeu dans le récit lui-même, et, plus spécifiquement, des lieux qui construisent l'identité de la narratrice (un voyage éclair de la narratrice dans un pays lointain ne rapporte pas de lecteurs liés à ce lieu). Mais cette concentration n'est pas pour autant synonyme d'entre-soi. Alors même que le récit de Yacout ne sort pas du monde arabe et de la France, on y trouve des lectrices qui ont construit une identité ancrée aussi bien en Afrique subsaharienne (14 lectrices) qu'en Amérique du Nord (4 lectrices).

Synthèse et ouverture : la construction discursive d'une francophonie au carrefour des diversités

43 La fréquence, la durée et le rôle narratif des déplacements dans la *Chronique de Yacout*, très représentative de ce point de vue des autres chroniques « autobiographiques » que nous avons étudiées, construisent un espace où la cité occupe certes une place centrale, mais qui se révèle tout à fait ouvert sur l'Île-de-France, la France et les pays d'origine de la famille. Dans la chronique Z & H : *Notre Marrangé*, affranchi de tout pacte autobiographique, l'espace construit par le récit privilégie Paris sans s'y enfermer. On voyage à Dubaï, en Espagne et en Thaïlande. Inscrit explicitement dans le genre « chronique », le récit ne manque pas d'évoquer régulièrement la cité et le « retour au bled » qui constitue un passage classique de ces récits. Dans les deux chroniques, les récits et les dialogues rendent compte de la diversité des pratiques langagières qu'expérimentent la narratrice et les autres protagonistes dont les répertoires langagiers plurilingues ne cessent de s'enrichir au gré des rencontres. C'est donc une francophonie « au croisement des diversités⁴³ » que ces récits révèlent et construisent. Les frontières, toujours mouvantes⁴⁴, de cette francophonie se dessinent au gré des médiations (segments traduits, reformulés, expliqués) que les chroniqueuses estiment ou non nécessaires. Altérisant certains usages, ces médiations construisent aussi, dans le même temps, du commun.

44 Les fils qui relient le récit à ses lectrices se tissent dans l'espace des migrations postcoloniales et des mobilités qui lui sont liées, mais ils construisent des réseaux ouverts. Ainsi, dans la communauté de lectrices de *Chronique de Yacout : Welcome Paname*, récit situé en France et au Maghreb, on retrouve majoritairement des lectrices qui s'ancrent en France, au Maroc, en Tunisie et en Algérie, mais on retrouve aussi des lectrices qui se sont situées dans d'autres territoires, marqués par l'histoire coloniale ou non. Les lectrices de Z & H : *Notre mariage arrangé* situées en Afrique subsaharienne, dont

l'autrice a construit une identité ancrée au Sénégal, sont plus nombreuses que pour la *Chronique de Yacout*. Mais elles sont également très nombreuses à être ancrées en Afrique du Nord et hors d'Afrique.

- 45 Ces récits construisent de cette jeunesse issue des migrations postcoloniales une image à rebours de celle d'une population ghettoïsée et enfermée dans des logiques communautaires. Si le multilinguisme (et le multiculturalisme) est valorisé dans les récits et présenté comme une des caractéristiques de l'univers de la cité⁴⁵, la langue française, dans toute sa diversité, apparaît comme une des ressources « cachées » qui leur permettent d'en sortir, comme le montrent les récits de déplacement et les contacts qu'elles nouent avec des lectrices multiterritorialisées.

BIBLIOGRAPHIE

AUZANNEAU Michelle, « “La langue des cités” ? Contribution pour la libération d'un mythe », *Adolescence*, vol. 27, n° 4, 2009, p. 873-885, DOI : <https://doi.org/10.3917/ad.o.070.0873>.

AUZANNEAU Michelle et TRIMAILLE Cyril, « L'odyssée de l'espace en sociolinguistique », *Langage et société*, vol. 160-161, n° 2-3, 2017, p. 349-367, DOI : <https://doi.org/10.3917/ls.160.0349>.

BENTOLILA Alain, « Il existe en France une inégalité linguistique », *L'express* [en ligne], 17 octobre 2002, URL : https://www.lexpress.fr/societe/education/il-existe-en-france-une-inegalite-linguistique_497804.html [consulté en juin 2023].

BENTOLILA Alain, « Contre les ghettos linguistiques », *Le Monde* [en ligne], 20 décembre 2007, URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/12/20/contre-les-ghettos-linguistiques-par-alain-bentolila_991902_3232.html [consulté en juin 2023].

BIGOT Violaine, MAILLARD-DE LA CORTE GOMEZ Nadja et LAMBERT Patricia, « Les chroniques : étude exploratoire d'un genre d'écriture (très) populaire sur le net », *SHS Web of Conferences*, vol. 27, 2016, DOI : <https://doi.org/10.1051/shsconf/20162702003>.

BIGOT Violaine, MAILLARD-DE LA CORTE GOMEZ Nadja et NOÛS Camille, « Contacts de langue dans les espaces discursifs numériques des chroniques : la diversité linguistique en partage », *Alsic* [en ligne], vol. 23, n° 2, 2020, DOI : <https://doi.org/10.4000/alsic.4772>.

BIGOT Violaine et MAILLARD-DE LA CORTE GOMEZ Nadja, « Écriture et lecture de chroniques en ligne : développer dans les interactions entre pairs ses compétences de littératie numérique », *Lidil*, vol. 63, 2021, DOI : <https://doi.org/10.4000/lidil.9239>.

BIGOT Violaine et MAILLARD-DE LA CORTE GOMEZ Nadja, « Fragmentation, tissage et rencontres de soi(s) dans l'écriture multimodale et en réseau des chroniques », in Anne GODARD (dir.), *Ateliers du sujet : approche pluridisciplinaire des écritures de soi*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, à paraître.

BILLIEZ Jacqueline, « Poésie musicale et urbaine : jeux et enjeux du rap », *Cahiers du français contemporain*, vol. 4. *Écritures et textes d'aujourd'hui*, 1997, p. 135-155.

CLERC Pascal, « Chapitre 37. Espaces de la littérature, espaces dans la littérature », in Pascal CLERC, Forence DEPREST, Guilhem LABINAL et Didier MENDIBIL (dir.), *Géographies. Épistémologie et histoire des savoirs sur l'espace*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 239-243, DOI : <https://doi.org/10.3917/arco.clerc.2019.01.0239>.

CHAVE-DARTOEN Sophie, LEGUY Cécile et MONNERIE Denis (dir.), *Nomination et organisation sociale*, Paris, Armand Colin, 2012.

DESEILLIGNY Oriane, « L'écriture de soi, continuités et mutations. Du cahier aux journaux personnels sur le web (1998-2003) », thèse de doctorat, sous la direction de J. Perriault et C. Meyer, Paris Ouest, 2006.

DESEILLIGNY Oriane, « Pratiques d'écriture adolescentes : l'exemple des Skyblogs », *Le Journal des psychologues*, vol. 272, n° 9, 2009, p. 30-35, DOI : <https://doi.org/10.3917/jdp.272.0030>.

FRÉMONT Armand, « La région, espace vécu », *La pensée géographique française contemporaine. Mélanges offerts au professeur André Meynier*, Saint-Brieuc, Presses universitaires de Bretagne, 1972, p. 663-678.

OST Isabelle, « "L'œil cartographique" de la littérature. Réflexions pour une lecture "cartographiante" de quelques œuvres littéraires contemporaines », in Isabelle OST (dir.), *Cartographier. Regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2018, p. 297-324.

PAVEAU Marie-Anne, *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2017.

STÉBÉ Jean-Marc et MARCHAL Hervé, *Mythologie des cités ghettos*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2009, DOI : <https://doi.org/10.3917/lcb.stebe.2009.01>.

VIOLETTE Isabelle, « Pour une problématique de la francophonie et de l'espace francophone : réflexions sur une réalité construite à travers ses contradictions », *Francophonies d'Amérique*, vol. 21, 2006, p. 13-30, DOI : <https://doi.org/10.7202/1005362ar>.

NOTES

- 1 Jacqueline BILLIEZ, « Poésie musicale et urbaine : jeux et enjeux du rap », *Cahiers du français contemporain*, vol. 4. *Écritures et textes d'aujourd'hui*, 1997, p. 136. Billiez relève par exemple ces propos tenus par Magyd du groupe toulousain Zebda, dans une interview donnée à la revue *Linha imaginot* : « Moi tu vois l'idée de l'écriture c'est quand même de dire qu'on est de quelque part. Pouvoir se situer dans un lieu quand on est pas forcément beau et riche, ça me donne une arme vis-à-vis d'une certaine pression de la société qui est dure. »
- 2 Violaine BIGOT, Nadja MAILLARD-DE LA CORTE GOMEZ et Patricia LAMBERT, « Les chroniques : étude exploratoire d'un genre d'écriture (très) populaire sur le net », *SHS Web of Conferences*, vol. 27, 2016.
- 3 Oriane DESEILLIGNY, « L'écriture de soi, continuités et mutations. Du cahier aux journaux personnels sur le web (1998-2003) », thèse de doctorat, sous la direction de J. Perriault et C. Meyer, Paris Ouest, 2006 et « Pratiques d'écriture adolescentes : l'exemple des Skyblogs », *Le Journal des psychologues*, vol. 272, n° 9, 2009, p. 30-35.
- 4 Une pétition lancée en 2016 sur la plateforme change.org recueille 857 signatures et 211 commentaires, témoignant de l'intérêt et de l'inquiétude que suscitent l'apparition et la prolifération du genre chronique qui se répand dans toutes les catégories d'écrits proposées par Wattpad (roman d'amour, aventure, classique...). Le titre de la pétition « Créons une catégorie Chronique/Fiction Urbaine sur la partie francophone de Wattpad ! » rappelle donc que l'organisation en « genres textuels » prend place à l'intérieur d'espaces définis sur une base linguistique.
- 5 Lien vers la *Chronique de Yacout : Welcome Paname* (aussi désignée dans l'article par la première partie de son nom : *Chronique de Yacout* : <https://www.Wattpad.com/story/21259776-chronique-de-yacout-welcome-paname> [consulté en juin 2023])
- 6 <https://www.facebook.com/LaPageDesChroniquesEnregistrees/photos/a.396836927036050/396836947036048> [consulté en juin 2023]
- 7 Les extraits reproduits respectent l'orthographe et la syntaxe du texte initialement publié par les chroniqueuses.

8 La version de la chronique : Z & H : *Notre mariage arrangé* (aussi désignée dans l'article par la première partie de son titre : Z & H) est celle de 2016 (dernière mise à jour, 15 février 2018). Au moment de la publication de l'article, seule la version « réécrite » par l'autrice et publiée en 2023 est accessible sur Wattpad, sur ce lien : <https://www.Wattpad.com/story/77940438-z-h-notre-mariage-arrang%C3%A9> [consulté en juin 2023].

9 Autrice et narratrice se confondent dans le cas de la *Chronique de Yacout*, qui se présente comme « réelle » mais elles sont distinctes dans Z & H, chronique annoncée comme « fictive », dans laquelle l'autrice (@Senegalesegyal) ne se confond pas avec Zahra, narratrice et personnage principal.

10 Violaine BIGOT, Nadja MAILLARD-DE LA CORTE GOMEZ et Camille NOÛS, « Contacts de langue dans les espaces discursifs numériques des chroniques : la diversité linguistique en partage », *Alsic* [en ligne], vol. 23, n° 2, 2020, DOI : <https://doi.org/10.4000/alsic.4772>.

11 Violaine BIGOT et Nadja MAILLARD-DE LA CORTE GOMEZ, « Fragmentation, tissage et rencontres de soi(s) dans l'écriture multimodale et en réseau des chroniques », in Anne GODARD (dir.), *Ateliers du sujet : approche pluridisciplinaire des écritures de soi*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, à paraître.

12 Michelle AUZANNEAU, « “La langue des cités” ? Contribution pour la libération d'un mythe », *Adolescence*, vol. 27, n° 4, 2009, p. 873-885.

13 *Ibid.*, p. 273.

14 Jean-Marc STÉBÉ et Hervé MARCHAL, *Mythologie des cités ghettos*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2009.

15 Alain BENTOLILA, « Il existe en France une inégalité linguistique », *L'express* [en ligne], 17 octobre 2002, URL : https://www.lexpress.fr/societe/education/il-existe-en-france-une-inegalite-linguistique_497804.html [consulté en juin 2023].

16 Alain BENTOLILA, « Contre les ghettos linguistiques », *Le Monde* [en ligne], 20 décembre 2007, URL : https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/12/20/contre-les-ghettos-linguistiques-par-alain-bentolila_991902_3232.html [consulté en juin 2023].

17 Comme ce fut le cas, entre autres, dans une certaine approche des phénomènes de variation où l'on cherchait à montrer comment des lieux

délimités géographiquement ou politiquement pouvaient être associés de manière biunivoque à des manières de parler.

18 Michelle AUZANNEAU et Cyril TRIMAILLE, « L'odyssée de l'espace en sociolinguistique », *Langage et société*, vol. 160-161, n° 2-3, 2017, p. 359.

19 Jean-Marc STÉBÉ et Hervé MARCHAL, *op. cit.*, chapitre 1, § 25.

20 Les cartes de cet article ont été réalisées par Lubin Picard que nous remercions chaleureusement.

21 Pascal CLERC, « Chapitre 37. Espaces de la littérature, espaces dans la littérature », in Pascal CLERC, Florence DEPREST, Guilhem LABINAL et Didier MENDIBIL (dir), *Géographies. Épistémologie et histoire des savoirs sur l'espace*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 243.

22 « “L'œil cartographique” de la littérature. Réflexions pour une lecture “cartographiante” de quelques œuvres littéraires contemporaines », in Isabelle OST (dir.), *Cartographier. Regards croisés sur les pratiques littéraires et philosophiques contemporaines*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2018, p. 297.

23 Pascal CLERC, *op. cit.*, p. 239.

24 Armand FRÉMONT, « La région, espace vécu », *La pensée géographique française contemporaine. Mélanges offerts au professeur André Meynier*, Saint-Brieuc, Presses universitaires de Bretagne, 1972, p. 663-678.

25 On pourra rapprocher l'évocation de cette entrée dans un nouvel univers langagier de la remarque dans une autre chronique, *Chronique de Nadine : Abandonnée par un blédard aimée par un thug*. Nadine vient trouver refuge dans une cité, en France, après avoir été victime d'un viol en Algérie et commente ainsi la variété de français qu'elle y découvre : « Mais c'était pas la meme langue que je connais ! chez qlq gens c'était le français vraiment cassé et surtout mal placé ! Enfin chacun comment il parle mais en algerie je crois qu'ils parlent le français ! le vrai ! » (partie 5).

26 Marie-Anne Paveau propose d'utiliser l'afixe « techno » dans des mots composés pour étudier les pratiques langagières numériques (« technodiscours », « technographisme »...) pour « rendre compte d'une évolution théorique nécessaire : [...] affirmer que les discours numériques natifs ne sont pas d'ordre purement langagier, que les déterminations techniques coconstruisent les formes technolangagières, que les perspectives log- et anthropocentrées doivent être écartées au profit d'une perspective écologique intégrative qui reconnaisse le rôle des agents non

humains dans les productions langagières ». Marie-Anne PAVEAU, *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2017, p. 11.

27 Nous avons étudié les profils des premières lectrices qui déposaient des messages en commentaire des récits. Pour *Chronique de Yacout* les 216 premiers profils ont été examinés. Pour Z & H, ce sont 319 profils qui ont été étudiés. Le recensement et l'étude des profils (nom, bannière, avatar, informations données sur le profil) a été poursuivi jusqu'à arriver à 100 lectrices (pour chaque chronique) dont l'identité construite pouvait être qualifiée de « territorialisée ». Cette notion est expliquée un peu plus loin dans l'article.

28 Marie-Anne PAVEAU, *op. cit.*, p. 269.

29 En effet, comme le rappelle Cécile Leguy, les surnoms, sobriquets, nom de personnages de fiction et, au-delà, les noms résultant d'un acte de « nomination circonstancielle » ne sont pas choisis au hasard : Sophie CHAVE-DARTOEN, Cécile LEGUY et Denis MONNERIE (dir.), *Nomination et organisation sociale*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 56.

30 Comme Marcienne Martin ou François Perea cités par Marie-Anne PAVEAU, *op. cit.*, p. 275.

31 *Id.*

32 *Id.*

33 Il s'agit d'une estimation basse puisque nous avons éliminé, dans tous nos relevés, de nombreux noms qui pouvaient potentiellement référer à un lieu (très souvent des numéros de département), mais pour lesquels nous n'avions pas de « convergence d'indices » nous permettant de garantir le sens à attribuer à ce nombre. Par « convergence d'indice », nous entendons convergences au sein des informations fournies par la chroniqueuse elle-même. C'est le cas pour Kenzaaaaa38, qui se localise, dans son profil à Grenoble et dont le 38 du nom peut donc sans ambiguïté être considéré comme référant au département. Mais nous prenons aussi comme « convergence d'indice » le recours à des codes qui pris isolément pourraient être difficiles à interpréter, mais qui, dans l'univers des chroniques, apparaissent comme bien stabilisés. Ainsi, un nom comme tehiadjazair93 est bien interprété comme référant à l'Algérie (djazair) et au département de Seine Saint-Denis (93). Le 93 constituant un lieu emblématique pour le monde des « cités », et utilisé dans de très nombreux prénoms de lectrices (5 sur les 300 premières lectrices de Z & H identifiées).

En revanche un nom comme shutyoassup³¹ n'est pas comptabilisé comme « nom ancré territorialement ». Le 31 réfère peut-être au département de la Haute-Garonne, les lectrices n'étant pas toutes issues de la périphérie des grandes villes. Mais aucune information convergente n'apparaît dans le profil pour confirmer cette hypothèse. Et ce département n'est par ailleurs pas un lieu d'ancrage typique : nous ne l'avons vu cité dans aucun autre profil. Par prudence, nous préférons donc l'écarter de notre étude des noms territorialement ancrés.

34 Nous avons étudié le rôle que peuvent jouer les redoublements de lettres dans les compliments formulés par les lectrices dans « Écriture et lecture de chroniques en ligne : développer dans les interactions entre pairs ses compétences de littératie numérique », *Lidil*, vol. 63, 2021. Ici, le redoublement de voyelles s'explique entre autres par la nécessité de construire des identifiants uniques (si « sénégalaise » a déjà été choisi par une lectrice, on peut tenter de rajouter une lettre quelque part pour se distinguer). Il s'agit alors de « se singulariser », au sens propre.

35 Le visuel reproduit la bannière (photo en noir et blanc choisie par la chroniqueuse) où sont indiqués son pseudo, le nombre d'abonnés, le nombre d'œuvres publiées, le nombre de listes de lectures et les informations de son profil consultables par toute personne qui clique sur son nom et sur la rubrique « à propos de ». Pour ne pas reproduire tel quel le profil de cette chroniqueuse, nous avons flouté les photos et une partie des informations qui y sont données.

36 Il s'agit de messages postés suite à la présentation par Zahra de ses « origines » qui, répondant à un certain cliché des incipits de chroniques, sont multiples. Les lectrices réagissent en marge du récit de manière assez rituelle en indiquant elles-mêmes les pays d'origine de leur famille. Ces messages ont été utilisés pour désambiguïser certaines informations données dans le profil ou dans le nom.

37 Pour rappel : 216 profils étudiés pour la *Chronique de Yacout* et 319 pour la chronique Z & H.

38 MA Rifiya et Nadorrrr sont séparés par le symbole de la punaise, logo utilisé pour situer un lieu, non reproductible ici pour des raisons typographiques.

39 Ou trois drapeaux de chacun de ces pays, suivant le navigateur avec lequel on entre sur la plateforme Wattpad.

40 Voir Violaine BIGOT, Nadja MAILLARD-DE LA CORTE GOMEZ et Patricia LAMBERT, *op. cit.* concernant le format de ces épisodes de « présentation de soi » dans les chroniques.

41 Lorsque la comptabilisation regroupe plusieurs pays (Maghreb, Afrique subsaharienne...), la comptabilisation des points ne recouvre pas exactement celle des lectrices, puisqu'une lectrice qui a ancré territorialement son identité dans plusieurs pays de l'aire géopolitique nommée sera comptabilisée plusieurs fois. C'est le cas de cameliadzidr dont nous avons explicité le profil *supra*.

42 Sur ces 49 points, 3 correspondent à des lectrices qui se sont localisées plus généralement en « Afrique » (deux lectrices ont uniquement évoqué l'Afrique et une troisième a mentionné : Angola, République du Congo et Afrique).

43 Isabelle VIOLETTE, « Pour une problématique de la francophonie et de l'espace francophone : réflexions sur une réalité construite à travers ses contradictions », *Francophonies d'Amérique*, vol. 21, 2006, p. 19.

44 On remarque par exemple qu'un terme qui n'avait pas semblé nécessiter de glose peut, tout à coup, faire l'objet d'une reformulation ou d'une traduction.

45 Violaine BIGOT et Nadja MAILLARD-DE LA CORTE GOMEZ, *op. cit.*

AUTEURS

Violaine Bigot

Violaine Bigot est professeure en sciences du langage, membre du laboratoire Lidilem (EA 609, Université Grenoble Alpes). Elle y développe ses recherches sur les phénomènes de socialisation langagière à travers le prisme de l'hétérogénéité langagière et des contacts de (variétés de) langues. Elle s'intéresse particulièrement aux questions de développement des répertoires langagiers des sujets dans des contextes scolaires et non scolaires et aux enjeux identitaires des pratiques langagières en situation de contact linguistique et culturel.

IDREF : <https://www.idref.fr/067261027>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-2987-9306>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/violaine-bigot>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000114161065>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16536277>

Nadja Maillard-De La Corte Gomez

Nadja Maillard-De La Corte Gomez est maîtresse de conférences en sciences du langage à l'université d'Angers (France). Elle est membre du laboratoire Cirpall (EA 7457), Axe 3, Langues en partage et du réseau Léel (Lire et écrire entre les Langues).

Elle s'intéresse aux pratiques d'écriture et de lecture envisagées dans leurs dimensions plurilittératiées. Ses recherches portent sur l'enseignement de la littérature dans des contextes francophones marqués par différentes formes de pluralité linguistique et culturelle, sur les langues en contact dans l'offre éditoriale à destination de la jeunesse, ou encore, avec Violaine Bigot, sur les littératies numériques des adolescents (écriture et lecture en ligne de « chroniques »).

IDREF : <https://www.idref.fr/221649247>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/nadja-maillard-de-la-corte-gomez>

La cartographie au pied de la lettre (numérique) : *Le Plaisir de la côte* / *The Pleasure of the Coast* de J.R. Carpenter

Cartography at its most literal (digital): J.R. Carpenter's The Pleasure of the Coast / Le Plaisir de la côte

Sylviane Médard

DOI : 10.35562/marge.767

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

The Pleasure of the Coast ou *Le Plaisir de la côte*, de J.R. Carpenter, est le point de départ idéal pour interroger la littérature numérique francophone. Ayant recours au collage et à la génération de textes, l'autrice mêle des fragments de croquis du père de l'hydrographie, Beautemps-Beaupré et des citations issues du roman de Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique* ou du *Plaisir du texte* de Roland Barthes. L'œuvre, de par son imparfait bilinguisme, interroge le langage, dynamite le rapport qu'il entretient avec l'espace en l'étrangéisant, en le fictionnalisant. Espace et temps sont brouillés par le dispositif numérique, qui mine ainsi le projet cartographique de Beautemps-Beaupré, et peut-être, le projet colonial. L'œuvre questionne la chronologie, l'histoire, à travers une forme de créolisation des temporalités, faisant ainsi émerger une véritable poétique du divers.

English

The Pleasure of the Coast or *Le Plaisir de la côte*, by J.R. Carpenter, is the ideal starting point for an investigation into French digital literature. Using collage and text generation, the author mixes fragments of sketches by the father of hydrography, Beautemps-Beaupré, with quotations from Giraudoux's novel, *Suzanne et le Pacifique* or Roland Barthes's *Plaisir du texte*. The work, through its imperfect bilingualism, questions language, dynamites its relationship with space, strangling it, fictionalizing it. Space and time are blurred by the digital device, undermining Beautemps-Beaupré's cartographic project, and perhaps even the colonial project. The work questions chronology, history, through a kind of creolization of temporalities, and thus brings out a true poetics of diversity.

INDEX

Mots-clés

collage, génération de textes, créolisation, temporalité

Keywords

collage, text generation, creolization, temporality

TEXTE

- 1 Une « cartographie du web littéraire francophone » ? Pourquoi la métaphore cartographique revient-elle obstinément à propos des littératures numériques ? À un espace perçu, au moins dans son imaginaire, comme insaisissable, mouvant, sans limites, il s'agit d'opposer le désir, le besoin peut-être, de dessiner, d'ordonner, de quadriller, de mettre en règle, et de faciliter le parcours, le voyage en des territoires méconnus, toujours à découvrir... La francophonie porte également la carte dans son imaginaire, fait d'exotisme et de pérégrination, du point de vue du cartographe, bien souvent lui-même colonisateur. Par leur imaginaire commun, la carte, la francophonie et les littératures numériques semblent donc faites pour se rencontrer.
- 2 Pour Dominique Combe, les études francophones « sont un laboratoire de la théorie littéraire. Réfléchir à la place et à la signification des littératures francophones, c'est réfléchir au statut de la littérature comme telle¹ ». Il est tentant d'ajouter à une telle déclaration l'adjectif « numérique », et d'affirmer, à notre tour, que questionner la place de la « littérature francophone numérique », c'est bien évidemment réfléchir à l'intérêt de la littérature numérique, en général. Nous voudrions ajouter un outil supplémentaire à notre laboratoire, en observant la littérature numérique à l'aune, si l'on peut dire, de la notion de carte. J.R. Carpenter et son œuvre, *Le Plaisir de la côte / The Pleasure of the Coast*² nous serviront de point de départ, et de dérive, pour interroger la littérature numérique et la francophonie dans leurs rapports à la langue, mais aussi à la réalité, à la fiction, au temps et, bien sûr, à l'espace.

- 3 La francophonie de J.R. Carpenter est, en quelque sorte, occasionnelle. Elle est canadienne, plutôt anglophone, et vit en Angleterre. En ce sens, elle fait davantage partie d'une « république des lettres numériques » mondiale, uniformisée par les mêmes langages informatiques, que d'une communauté francophone. *The Pleasure of the Coast*, ou *Le Plaisir de la côte*, est une œuvre commanditée par le groupe de recherche Monde, interfaces et environnements de l'université Paris 8, en partenariat avec les Archives nationales de Paris. L'autrice reprend les croquis de Charles-François Beautemps-Beaupré qui a navigué en 1791 sur la frégate *La Recherche*, affrétée pour partir à la recherche, comme son nom l'indique, de La Pérouse, disparu en 1788. Beautemps-Beaupré, qui avait vingt-cinq ans au moment de ce voyage, est connu pour être le père de l'hydrographie, l'équivalent maritime de la cartographie. Sur l'écran, se mêlent donc des croquis et des fragments issus des écrits de Beautemps-Beaupré, des éléments empruntés au roman de Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique*, et quelques phrases du *Plaisir du texte* de Roland Barthes, œuvre qui inspire le titre *Le Plaisir de la côte* (fig. 1). Dans la présentation qu'elle a proposée à Cork, lors des assises d'ELO, en juillet 2019, l'autrice définit ainsi son œuvre :

Ce travail interroge la façon dont le navire a rendu le monde mesurable et donc navigable pour l'impérialisme occidental. Il le fait par la réactivation et la réorganisation d'un ensemble de données vieux de 225 ans conservé aux Archives nationales : une collection d'élévations côtières et un projet de cartes marines dessiné par Charles François Beautemps Beaupré (1766-1854) lors d'un voyage de découverte dans le Pacifique Sud à la fin du XVIII^e siècle³.

Figure 1. Page de titre du *Plaisir de la côte*



- 4 J.R. Carpenter associe sans cesse dans son ouvrage la géographie et l'écriture, l'écriture plus que la langue d'ailleurs, l'écriture étant le mouvement, le geste de la langue et également sa trace, son inscription. Son œuvre pose ici de multiples questions : dans quelle mesure la colonisation impose-t-elle un langage à un espace, comment le langage transforme-t-il l'espace et comment le numérique rend-il compte du travail du langage sur l'espace ? Dans *The Pleasure of the Coast*, ou *Le Plaisir de la côte*, la première chose qui surprend, et ravit, est son « imparfait bilinguisme⁴ ». L'œuvre se propose aussi bien en français qu'en anglais, mais en scrutant les écrans de « garde », les sommaires (fig. 2 et 3), on constate que, si les titres des « chapitres » sont littéralement traduits, le sous-titre proposé par l'autrice est plus que sensiblement différent. En français, il s'agit d'une « bande dessinée », en anglais, on a affaire à un « hydrographic novel ». Le titre français fait référence à un genre, certes narratif, mais essentiellement visuel. Il évoque le matériau même sur lequel J.R. Carpenter a travaillé. Ce sont bien des bandes qui apparaissent à l'écran (fig. 4).

Figure 2. Sommaire français

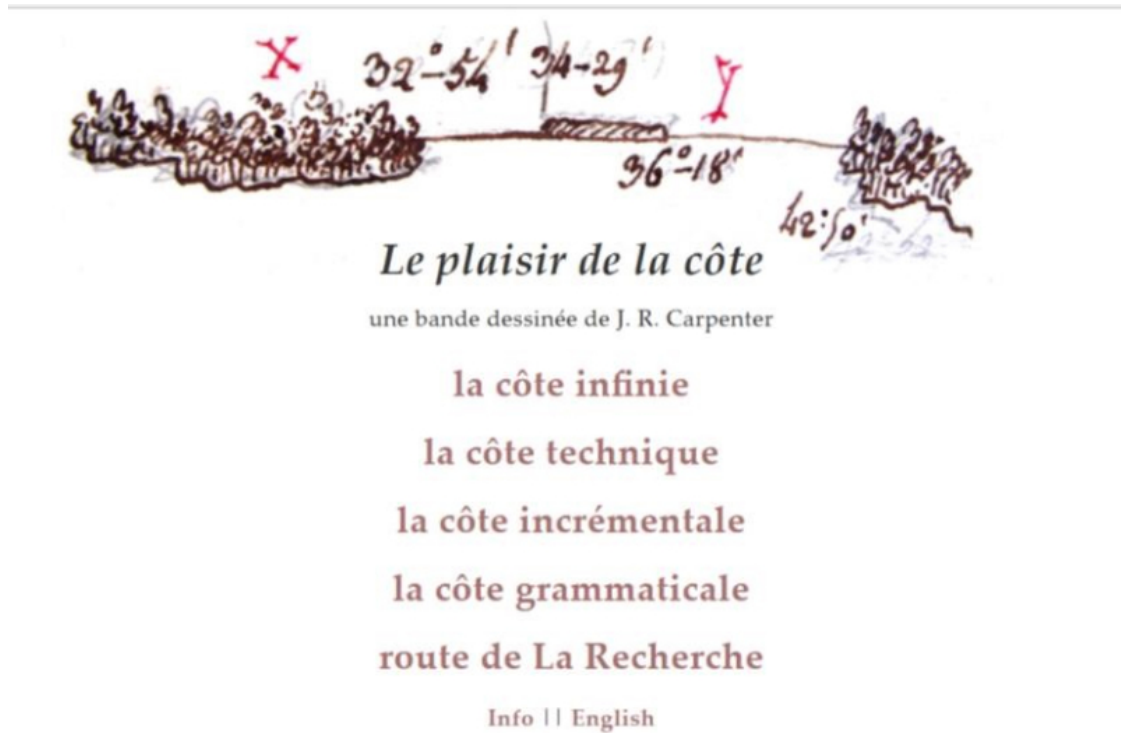


Figure 3. Sommaire anglais

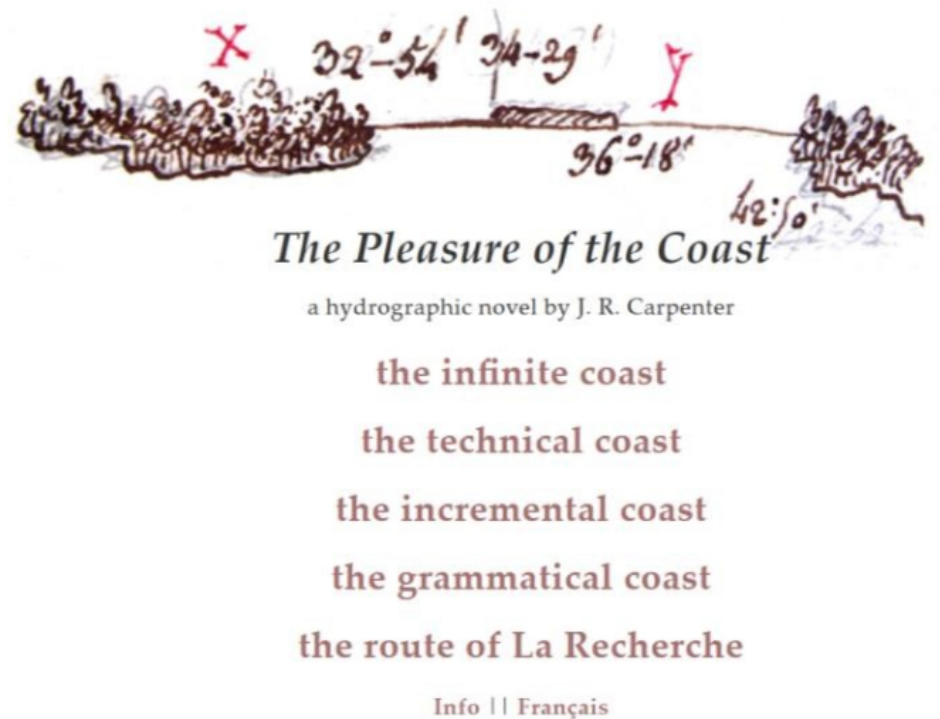
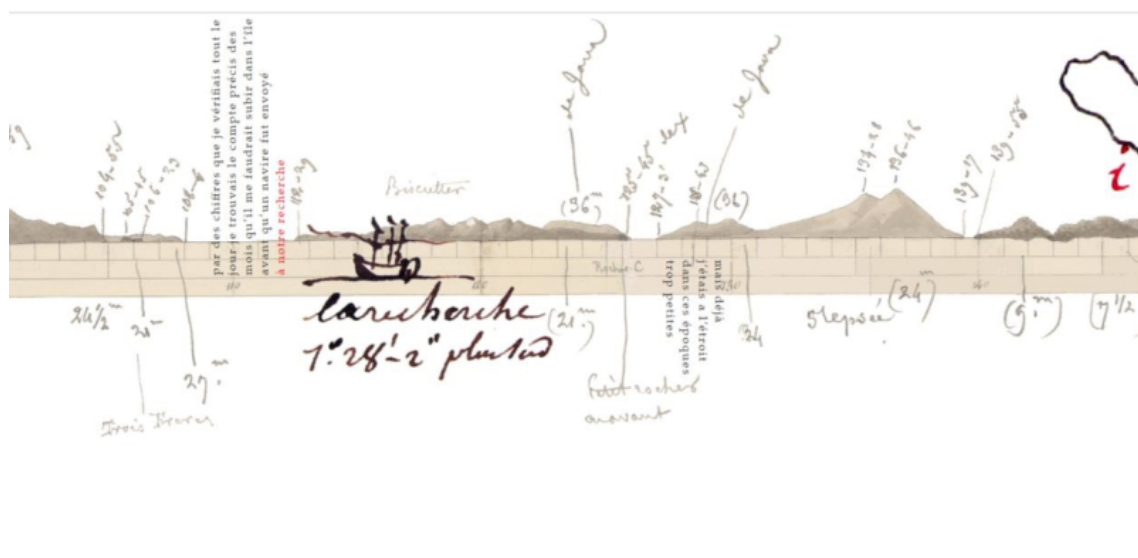


Figure 4. Bandes dessinées



- 5 Le titre anglais est plus complexe : il mêle le genre fictionnel qu'est le roman « novel » et la réalité scientifique « hydrographic ». Par ailleurs, J.R. Carpenter avoue dans la présentation avoir joué sur les

mots. La traduction de « bandes dessinées » pour elle est « graphic novel », et à partir de là, elle a fabriqué le terme valise d'« hydrographic novel ». Le titre anglais correspond bien davantage au projet de l'œuvre telle qu'elle a été commanditée pour les journées d'étude *Des machines imaginantes médiatrices de fiction* (Paris 8, décembre 2018). Cette justification du titre anglais, beaucoup plus inventif, n'est présente que dans la version anglaise des « infos » sur l'œuvre. Dans la version française, on ne peut lire aucune explication du titre. Ainsi, dès l'ouverture de l'œuvre, le lecteur/voyageur est amené à s'interroger sur la langue, sur ce passage, imparfait d'une langue à une autre, sur un voyage d'une langue à l'autre, chacune véhiculant des imaginaires totalement différents. La langue anglaise est ici davantage porteuse de l'aspect scientifique, hybride, la langue française étant peut-être plus en rapport avec une forme de matérialité, de geste graphique. J.R. Carpenter, à l'instar d'autres auteurs francophones, et comme souvent dans ses œuvres précédentes, oblige à penser la langue en fonction de la spatialisation. Le lecteur peut suivre deux espaces, anglophone et francophone, deux espaces parallèles mais imparfaitement équivalents... On reconnaît, dans ce dédoublement de l'espace et de l'espace de la langue, une forme de « déterritorialisation » au sens où Deleuze et Guattari l'entendent⁵ : « la traduction en somme "déterritorialise" la langue cible en faisant résonner l'écho de la langue traduite, et en introduisant de l'hétérolinguisme dans un texte supposé homogène »⁶. Parfois exposées au premier plan, ostensibles, les imperfections (« On me présente un côte », « la côte est infini » / « the coast is infinite ») (fig. 5) révèlent l'hétérolinguisme et installent une « bâillance », une étrangeté, une incertitude dans la langue comme dans l'espace. La virtualité, le choix proposé au lecteur, de par la double version numérique, amplifie ce flottement. Le support numérique est bien, alors, ce qui permet à la langue de « bâiller ». Nous rejoignons Deleuze dans *Critique et clinique* :

Ce que fait la littérature dans la langue apparaît mieux : comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière du système dominant⁷.

Figure 5. Une erreur ?



- 6 Cette étrangeté est propre au travail de la langue de l'autrice, mais s'inscrit également contre l'entreprise de Beutemps-Beaupré qui se voudrait, au contraire, quête et modèle d'exactitude. Les citations choisies par J.R. Carpenter dans le chapitre « la côte incrémentale » témoignent de cette exigence de fidélité au réel (fig. 6). Le projet du *Plaisir de la côte*, en remettant en cause cette relation au réel, devient éminemment disruptif, dérangeant. Pour J.R. Carpenter : « *Le Plaisir de la côte tend à rompre la relation affirmée entre le symbolique et le réel. L'exactitude est évitée*⁸. » L'autrice choisit délibérément pour sujet les espaces qui sont à la marge, à la frontière, dans des lieux qui par leur mouvance sont déjà des non-lieux. L'imprécision se mêle au « hasard » dans la génération de texte, qui est présente dans plusieurs chapitres. Le texte généré est l'occasion d'installer cette « bâillance » et d'interroger le réel tout en « floutant » les lieux. En mêlant trois écrits de natures extrêmement différentes, ceux de Beutemps-Beaupré, le roman de Giraudoux, la critique de Barthes, en proposant une version bilingue, mais imparfaite, J.R. Carpenter tend non seulement à subvertir la langue, mais également à dynamiter le rapport au réel. Elle parvient, non pas à créer une langue étrangère, mais plutôt un texte étranger, étranger dans son rapport au réel.

Figure 6. Exactitude



- 7 Comment l'autrice parvient-elle à ce résultat ? Interrogeons plus précisément le dispositif. Le rapport texte-image révèle un mécanisme lourd de significations. En effet, les images de J.R. Carpenter opposent un texte permanent, associé à l'image, texte manuscrit, dont l'auteur est Beautemps-Beaupré à la mouvance d'un autre texte à la présentation plus livresque, extrait peut-être ici du roman de Giraudoux. Ces textes se mêlent pour former une phrase qui se modifie au fil du temps, au fil de la lecture, si le lecteur s'attarde sur la page ou y revient. Par exemple, les mots « dit mademoiselle » peuvent être précédés de « L'équateur », « une tempête », « un incendie », « Adieu Chérie », « une révolte », « un fantôme ». La mouvance du texte est d'autant plus sensible qu'elle contraste avec la permanence des autres inscriptions textuelles. Face à un texte qu'il voit changer, varier, le lecteur est placé dans une position d'attente, de comparaison, voire d'incertitude. L'espace du texte est brouillé, le rapport au réel que le texte accompagne s'en

trouve également altéré, tout comme s'en trouve modifié le rapport du lecteur au texte, texte qui a perdu l'exactitude, la « fixitude » propre à l'écrit imprimé.

- 8 On l'a dit, l'œuvre de J.R. Carpenter est, par certains aspects, un travail de sape du projet cartographique de Beautemps-Beaupré dans son exactitude revendiquée, et on peut se demander s'il ne s'agit pas, pour J.R. Carpenter de miner les origines du colonialisme dans ses rapports entre la langue et l'espace, de déconstruire le récit que la carte trace du réel. En proposant une œuvre double, J.R. Carpenter n'invite-t-elle pas le lecteur à comparer anglophonie et francophonie et, pourquoi pas, à mettre en perspective deux « systèmes » de colonisation ? La découverte de ces îles du Pacifique aurait-elle été différente si Beautemps-Beaupré n'avait pas été français ? L'œuvre numérique est l'occasion d'explorer, à rebours, les virtualités d'un passé qui devient alors fictionnel. Le passage d'une langue à une autre, la traduction inexacte, forcément inexacte, fictionnalise la matière première, les écrits de Beautemps-Beaupré. Cette « fictionnalisation » joue à plusieurs niveaux : le texte étant incertain, il installe une incertitude dans le rapport avec l'écrit, mais également avec le temps, l'époque, l'histoire peut-être.
- 9 Si l'on en revient aux affirmations de Dominique Combe « la pensée postcoloniale est fondée sur une réflexion géopolitique mais aussi géopoétique⁹ », et c'est bien au mélange des deux que nous convie J.R. Carpenter. La géopolitique est évidemment présente dans le choix, qui n'est certainement pas innocent, des travaux de Beautemps-Beaupré. L'autrice l'écrit elle-même dans la présentation de son œuvre, il s'agit d'interroger la réalité, dans un contexte également colonial. J.R. Carpenter écrit, à propos de son œuvre :

Epeli Hau'ofa observe que les Européens, en entrant dans le Pacifique après avoir traversé d'immenses étendues d'océan, avaient tendance à voir « des îles dans une mer lointaine » plutôt qu'une « mer d'îles » : « Les Européens et les Américains ont tracé des lignes imaginaires à travers la mer, faisant des frontières coloniales qui confinaient les peuples de l'océan à de minuscules espaces pour la première fois. Ces frontières définissent aujourd'hui les États insulaires et les territoires du Pacifique » (Hau'ofa 152-153). *Le plaisir de la côte* brouille les frontières coloniales en attirant l'attention sur le moment où elles ont été dessinées¹⁰.

- 10 Il est en effet difficile de penser la francophonie hors du contexte colonial et J.R. Carpenter, en prenant comme point de départ le voyage de cartographie de Beautemps-Beaupré, met ce contexte en exergue. En remontant aux origines de la colonisation, le travail de J.R. Carpenter est à son tour un travail d'exploration, autant dans l'espace que dans le temps. L'autrice remonte le temps à partir des archives d'où elle exhume les écrits et graphismes de Beautemps-Beaupré. La problématique de l'origine – origine de la colonisation, mais aussi origine de la personne, identité – se déplace vers la matérialité de l'espace-temps que la littérature numérique permet, davantage qu'une autre, de rendre sensible. Le numérique, par le dynamisme qui lui est propre, ainsi que celui que lui confère le lecteur, inscrit l'œuvre dans un espace et une temporalité plus matériels, donc plus sensibles, plus impliquants également.
- 11 L'écriture numérique subvertit la linéarité, bouleverse la conception chronologique du temps et de ce fait interroge le mécanisme de la colonisation dans sa constitution comme récit. Revenons sur le temps, tel qu'il est présent dans l'œuvre et tel que peut l'expérimenter le lecteur. Lorsque l'on fait défiler la bande du chapitre « la côte infinie » (fig. 7), on peut aller dans un sens comme dans un autre vers la droite ou la gauche, mais de toute façon, sans jamais arriver au bout, il s'agit bien d'une « côte » infinie. La « côte technique » (fig. 8) fonctionne de façon identique.

Figure 7. La côte infinie

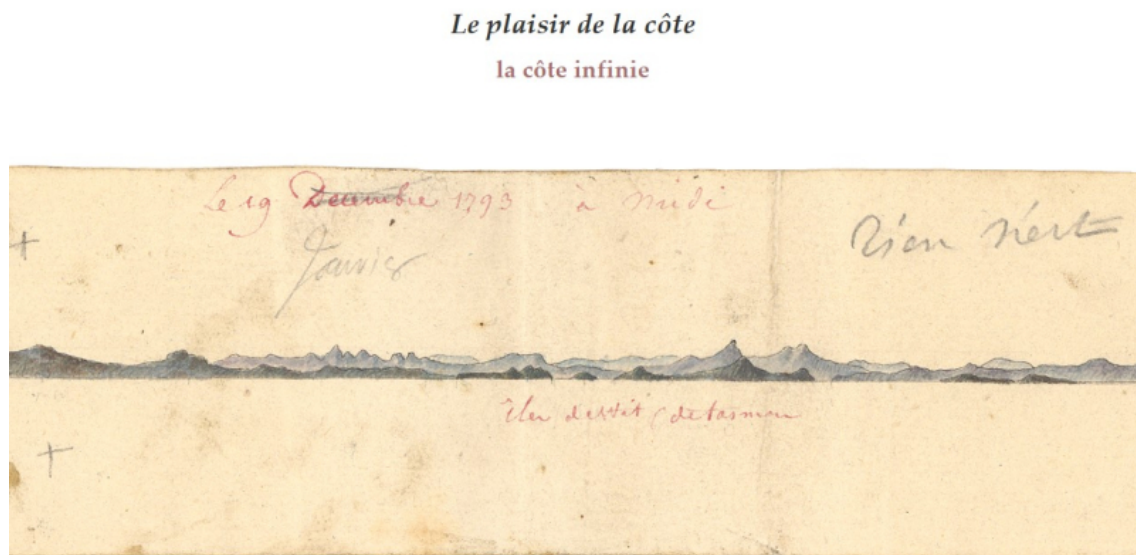


Figure 8. La côte technique



- 12 On retrouve ici un élément propre à la poétique de J.R. Carpenter : le travail de l'éloignement de l'horizon des œuvres. En même temps, et c'est là notre propos, on peut voir dans le déplacement, dans le mouvement, une figuration d'un temps autre que le temps

chronologique, mais un temps qui se rapproche davantage d'un temps aiônique tel que le présente Deleuze¹¹, c'est-à-dire un temps où l'on peut aller en avant comme en arrière en quelque sorte... Sur la « côte technique », la chronologie temporelle est indiquée, inscrite, les mois sont mentionnés, mais le lecteur, par son mouvement, son déplacement du curseur sur la barre horizontale, s'inscrit dans un temps qui est davantage celui de l'Aiôn que celui de Chronos puisqu'il peut aller d'avant en arrière. On voit bien le lien noué grâce au dispositif numérique entre le mouvement et la représentation du temps. Le numérique, grâce au mouvement du lecteur, permet d'échapper à la linéarité de l'écrit, à la représentation d'une chronologie. Les autres bandes ne suivent pas le même modèle. La « côte grammaticale » (fig. 9) n'est pas construite de façon circulaire, elle a un début et une fin, et est certainement la page qui pousse le plus loin la métaphore entre l'espace côtier et le texte. Le parallèle entre texte et espace cartographique¹² est explicite avec la présence de deux phrases permanentes « la côte périme le texte » et « comment une côte qui est du langage peut-elle être hors du langage ». D'une certaine manière, cette « côte » reproduit la linéarité du texte. Toutefois cette linéarité, et donc cette chronologie, peut être bouleversée par les fragments insérés de façon générative qui amènent le lecteur à revenir en arrière, à relire un texte modifié. L'œuvre apparaît comme une superposition de textes possibles, multiples et divers, et ainsi matérialise une forme de langue – à l'image peut-être de la langue de la francophonie – qui serait à la fois superposition de tous les temps, mais aussi possibilité de tous les temps, de toutes les temporalités, et laisserait apparaître une forme de « créolisation », pour reprendre le terme d'Édouard Glissant¹³ cette fois. Ce mille-feuille de temporalités et d'espaces traduit le fait que la « réalité, dès qu'elle devient écrite peut se montrer narrative, et sans doute également fictionnelle. Le paysage est fait de mots¹⁴ ». Le numérique permet de souligner cette ambivalence réalité/fiction. Pour Édouard Glissant, la langue est inscrite dans le paysage et les mots sont éminemment liés, comme la terre, à l'identité. J.R. Carpenter, en choisissant de travailler sur les archives, sur les croquis annotés de Beautemps-Beaupré, semble prendre l'idée d'une écriture du lieu « au pied de la lettre », dans sa matérialité. Nous avons souvent remarqué que le numérique est souvent bien loin de l'abstraite virtualité qu'on lui prête parfois et tend, au contraire à

affirmer sa matérialité. Celle-ci est donc présente ici par le graphisme, par l'image qui reprend les croquis de Beautemps-Beaupré. Elle réside également dans le déplacement proposé au lecteur, déplacement qui reproduit le voyage du cartographe. L'action du lecteur, sa lecture même, mime le déplacement. Si l'on revient sur la notion de « déterritorialisation » que nous avons évoquée plus haut, à propos du bilinguisme de l'œuvre, on peut se demander si, en incluant le lecteur dans le mouvement et le voyage, on n'assiste pas plutôt à une tentative de « reterritorialisation ».

Figure 9. La côte grammaticale



- 13 L'œuvre numérique apparaît bien ici comme une forme de problématisation, d'expérience des limites et des contraires. Il s'agit donc de penser le rapport au lieu de façon différente, d'autant plus que, toujours d'après Dominique Combe, la littérature francophone a tendance à s'écrire en référence à un lieu natal tout autant qu'à la création de son propre espace littéraire :

Même s'il reste sans doute hanté par les paysages de son enfance, l'écrivain s'invente son propre lieu, sa chambre à soi, en même temps que sa langue... Quelle que soit la nature de ce lieu, il en appelle la description systématique, mobilisant les savoirs, géologie, botanique,

zoologie, mais aussi urbanisme, architecture, technologie, économie¹⁵.

- 14 Dans le roman francophone, cette réalité précisément nommée ne l'est que pour traduire une identité, celle de l'auteur. Ce rapport personnel, au lieu comme à la langue, au lieu comme langue et à la langue comme lieu, est, au premier abord, absent de l'œuvre de J.R. Carpenter. La question de la francophonie ne saurait être celle de l'autrice. Il ne s'agit pas de sa francophonie à elle, mais de la mise en place d'une expérience de la francophonie, d'une problématisation de la francophonie, ou du moins de la colonisation. C'est sans doute pour cela qu'elle remonte « aux sources », comme on chercherait la source d'un problème... Le travail de J.R. Carpenter est à la fois modélisation, recreation d'une expérience et première expérience, retour aux origines. Le numérique et le dispositif permettent l'expérience, à tous les sens du terme – la tentative de recreation et de compréhension, comme l'expérimentation sensible du lecteur –, tout en éliminant la question de l'auteur et de son appréhension personnelle du « problème ». Il n'est d'ailleurs pas étonnant que l'autrice ait recours de façon assez systématique à la génération de textes à partir d'un corpus d'éléments soigneusement choisis en fonction de leur thématique. Le numérique aurait cette fâcheuse tendance à évacuer l'auteur en tant que tel. C'est ce que soulignait déjà George P. Landow, à la suite de Roland Barthes¹⁶.

- 15 Pourtant, J.R. Carpenter s'inscrit en faux contre cette assertion. La question de l'auteur et de son rapport d'identité à la langue est explicitée dans les « infos » qui accompagnent *Le Plaisir de la côte* :

Je me suis approprié, exagéré, détourné, corrigé et corrompu les traductions originales françaises et anglaises de ces textes. Qui est donc l'auteur de cette œuvre ? L'auteur n'est pas mort. L'auteur est multiple, multimédia, multilingue, multivocal. « Quel corps ? » Barthes demande : « Nous en avons plusieurs »¹⁷.

- 16 J.R. Carpenter affirme alors sa présence dans son travail sur les mots qu'elle a pu emprunter. On reconnaît dans les termes employés par l'autrice le vocabulaire de la créolisation qui est justement appropriation et également travail de sape, de corruption, pour mieux construire son propre récit tout en déconstruisant celui du

colonisateur. On comprend alors l'importance accordée aux erreurs de traduction, de transcription, erreurs revendiquées et affichées par l'autrice. Ces erreurs sont le reflet de son appropriation, de son inscription à elle, appartenant à notre présent, dans l'écriture et le paysage du passé. En même temps qu'elle affirme sa présence, J.R. Carpenter permet au lecteur, qui anime de son mouvement l'œuvre, de participer à l'écriture, d'entrer dans une communauté de voyage, dans la langue, dans l'espace et dans le temps.

- 17 En conclusion, J.R. Carpenter procède finalement tout à fait à une entreprise de « créolisation » du langage au sens où l'entend Édouard Glissant. On retrouve dans *Le Plaisir de la côte* le multilinguisme, la conscience de la langue, des langues et de leur imaginaire. On retrouve le lien, présent ne serait-ce que dans les documents utilisés, entre le paysage, la bande et le langage, l'inscription du langage dans l'espace. Dans la démarche de Carpenter, comme dans le voyage du lecteur, on reconnaît cette dimension prophétique du passé qu'est pour Édouard Glissant l'écriture de la créolisation. Le procédé de génération de textes, de collage, mis en œuvre dans *Le Plaisir de la côte* entraîne l'émergence de la poétique du divers. L'œuvre n'est plus racine, mais bien rhizome. J.R. Carpenter, en retraçant les lignes de côte de Charles-François Beaupré-Beautemps a bien dessiné ses propres « lignes de sorcières ». Il reste au lecteur, à céder à la magie du texte et réécrire dans sa lecture sa propre sorcellerie.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.

CARPENTER J.R., *Le Plaisir de la côte / The Pleasure of the coast* [en ligne], URL : luckysoap.com/pleasurecoast/fr/index.html [consulté en juin 2023].

CARPENTER J.R., « Grappling With the Actual: Writing on the Periphery of the Real », *Electronic book review*, 2020, DOI : <https://doi.org/10.7273/b0wk-tm19>.

COMBE Dominique, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, 2010.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1969.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1975.

GLISSANT Édouard, *Introduction à une politique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

LANDOW George P., *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997

MÉDARD Sylviane, « La poésie à l'horizon du numérique : l'exemple de ... *and by islands I mean paragraphs* de J.R. Carpenter », *Komodo*, vol 21, URL : <https://komodo21.fr/poesie-a-lhorizon-numerique-lexemple-de-and-by-islands-i-mean-paragraphs-de-j-r-carpenter/> [consulté en juin 2023].

NOTES

1 Dominique COMBE, *Les Littératures francophones. Questions, débats, polémiques*, Paris, PUF, 2010, p. 23.

2 CARPENTER J.R., *Le Plaisir de la côte / The Pleasure of the coast* [en ligne], URL : luckysoap.com/pleasurecoast/fr/index.html.

3 Nous traduisons : « This work asks questions about how the ship made the world measurable and thus navigable for western imperialism. It does this through the reactivation and reorganization of a 225-year-old data set held at the Archives nationales: a collection of sketches showing coastal elevations along with drafts of sea charts drawn by Charles-François Beautemps-Beaupré (1766-1854) during a voyage for discovery to the South Pacific in the late eighteenth century. » J.R. CARPENTER, « Grappling With the Actual: Writing on the Periphery of the Real », *Electronic book review*, 2020.

4 L'autrice l'affirme dans le préambule à son œuvre « Cette œuvre est imparfaitement bilingue. Toutes les erreurs de traduction de transcription et d'interprétation sont les miennes. » www.luckysoap.com/pleasurecoast/fr/about.html.

5 Dominique Combe reprend principalement l'idée de « déterritorialisation » telle qu'elle apparaît dans Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1975.

6 Dominique COMBE, *op. cit.*, p. 133.

7 Gilles DELEUZE, *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993, p. 15.

- 8 Nous traduisons : « *The Pleasure of the Coast* aims to disrupt this assumptive relation between the symbolic and the real. Exactitude is eschewed. » J.R. CARPENTER, « *Grappling With the Actual* », *op. cit.*
- 9 Dominique COMBE, *op. cit.*, p. 198.
- 10 Nous traduisons : « Epeli Hau'ofa observes that Europeans, on entering the Pacific after crossing huge expanses of ocean, tended to see "islands in a far sea" rather than "a sea of islands": "Europeans and Americans drew imaginary lines across the sea, making the colonial boundaries that confined ocean peoples to tiny spaces for the first time. These boundaries today define the island states and territories of the Pacific" (152-153). *The Pleasure of the Coast* blurs colonial boundaries by calling attention to the moment that they were drawn. » J.R. CARPENTER, « *Grappling With the Actual* », *op. cit.*
- 11 « Aiôn, c'est le passé-futur dans une subdivision infinie de moments abstraits, qui ne cesse de se décomposer, dans les deux sens à la fois, esquivant à jamais le présent. » Gilles DELEUZE, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, 1969, p. 95.
- 12 On retrouve la même métaphore dans l'œuvre plus ancienne *...and by islands i mean paragraphs* : Sylviane MÉDARD, « La poésie à l'horizon du numérique : l'exemple de *...and by islands I mean paragraphs* de J.R. Carpenter », *Komodo*, vol 21.
- 13 Édouard Glissant, *Introduction à une politique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 16.
- 14 Dominique COMBE, *op. cit.*, p. 184.
- 15 *Ibid.*, p. 160.
- 16 Avec de l'idée d'« erosion of the self », dans George P. LANDOW, *Hypertext 2.0. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1997, p. 71-78.
- 17 www.luckysoap.com/pleasurecoast/fr/about.html.

AUTEUR

Sylviane Médard

Agrégée de lettres modernes, Sylviane Médard enseigne en lycée quand elle n'arpeute pas les côtes japonaises. Sa thèse de doctorat en littérature comparée soutenue en 2022, intitulée *De la matérialité des miroirs intempestifs : Étude de la*

figure du lecteur de poésie en milieu numérique, sous la direction d'Isabelle Krzywkowski (Université Grenoble-Alpes), explorait les relations entre l'écrit poétique, la réception et le milieu numérique. Sa réflexion actuelle l'amène à observer les variations de la constitution des imaginaires de l'espace et du temps.
IDREF : <https://www.idref.fr/263983137>

À la recherche du web littéraire

In search of the literary web

Jean-Baptiste Monat

DOI : 10.35562/marge.794

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Cet article interroge la notion de « web littéraire ». Il se base pour cela sur l'expérience pratique menée dans la première étape du projet de recherche *Cartographie du web littéraire francophone* où il s'agissait de repérer des auteurs relevant de cette sphère. D'une recherche d'information (où et comment trouver les productions littéraires en ligne ?), nous sommes amenés à une analyse plus épistémologique : qu'est-ce que le littéraire, quelles sont ses conditions d'émergence à l'heure des grandes plateformes numériques ? Comment ces technologies transforment-elles en retour une notion largement définie par l'univers du livre ? La redéfinition générale des textualités par le numérique paraît dès lors une opportunité pour questionner la fonction littéraire dans des sociétés plus que jamais marquées par des formes extraordinairement multiples d'écriture.

English

This article deals with the notion of the “literary Web”. It is based on the fieldwork carried out during the first phase of the research project *Mapping the French-speaking literary web* (Centre Marge, Lyon 3). The main aim of this fieldwork was to identify the authors belonging to this field. This article translates the evolution of this research.

From an initial search for information (where and how to find literary productions online?), we are led to more epistemological or sociohistorical questions: What is literature, and how can it be produced in the age of digital platforms? How do these technologies in turn transform a notion that primarily refers to printed books? Redefining textuality in a digital context thus seems to be an opportunity to question the “literary function” in societies characterized by multiple forms of writing.

INDEX

Mots-clés

littérature numérique, web-littérature, internet, média, littérature contemporaine

Keywords

digital literature, literary, web-literature, internet, media, contemporary literature

PLAN

Étape 1 : une recherche d'information

Étape 2 : la littérarité

Étape 3 : réseaux

Étape 4 : hypothèses et frontières

Le texte comme soin ?

Le texte pour jouer

Le texte comme sépulture ?

Le texte comme trace

TEXTE

- 1 La question du « web littéraire », telle que formulée dans le projet où nous la rencontrâmes¹, portait sur les littératures francophones ; elle procédait de l'intuition, vérifiée, que le web ouvre des possibilités d'expression littéraire nouvelles, et que se trouvaient dans ce redéploiement de techniques du texte des potentialités créatrices. Mais pour identifier celles-ci de façon aussi ouverte que possible et sans *a priori*, il fallait inévitablement affronter la question : qu'est-ce que le web littéraire ?
- 2 C'est prendre à revers notre culture des études littéraires, nourries par l'analyse de phénomènes particuliers du texte, que de s'emparer d'une question aussi vaste. Il s'agissait évidemment moins d'y répondre que de jouer avec elle et ce qu'elle recèle comme soubassements ou impensés. Au fur et à mesure de sa progression, l'enquête intéresse moins pour son issue que pour les perspectives qu'elle ouvre sur les représentations du littéraire, sur la fonction anthropologique du texte dans un moment de l'histoire des techniques aussi brusquement évolutif que le nôtre. À défaut de

conclusions, nous donnons ici un aperçu synthétique de questions transverses que pose l'évolution technique à une réalité anthropologique profonde : le texte et dans celui-ci, la littérature.

Étape 1 : une recherche d'information

3 Si un « web littéraire » existe, « web » désigne son lieu d'apparition : il convient pour y enquêter d'utiliser les outils propres à ce lieu². C'est ce que nous avons été invité à faire au commencement du projet de *Cartographie du web littéraire francophone*. Nous choisissons d'évacuer, avec toute problématisation *a priori* du littéraire, les critères axiologiques qui pourraient en résulter (le « bon littéraire » / « le mauvais ») afin d'effectuer ce qui, dans la logique des outils du web contemporain, relève d'une recherche d'information. Les moteurs de recherche sont les points d'entrée ordinaires du web pour l'utilisateur. La prolifération essentielle du web détermine l'existence de ces superstructures destinées à en sonder le contenu. Ils proposent un reflet pertinent de ce qu'est le web contemporain, puisqu'il n'existe pas d'instance neutre, indépendante, qui en classerait, en décrirait et en signalerait le contenu³. Travailler dans les moteurs de recherche avec des mots clefs pour trouver des auteurs de textes littéraires nous a donné un point de vue privilégié sur les représentations du littéraire contemporain. Deux observations distinctes s'imposent :

- le littéraire se dessine dans une dimension aspectuelle singulière : il est l'« accompli dans le présent » d'une variété de textes. Autrement dit : le terme renvoie d'abord à une historicisation du texte. Le littéraire se définit d'abord comme *a posteriori*, renvoyé à une histoire, à du passé. « Littéraire » est une certaine qualité de texte devenu autre chose et notamment un objet d'étude institutionnel. L'organisation largement diachronique des enseignements et spécialités littéraires (où médiévistes et spécialistes du ^{xxi}^e siècle occupent par exemple des terrains étanches) confirme cette dimension ;
- lorsqu'il concerne le présent, le littéraire en ligne se présente d'abord et avant tout comme la vitrine d'une activité qui se déroule ailleurs. Le web est alors l'espace d'exposition d'un champ spécifique de la vie économique et culturelle. « Littéraire » devient ainsi le label d'un certain pan

du marché publicitaire où s'échangent de la visibilité (des livres, des auteurs, des librairies, des événements, etc.), donc des produits, et, en sous-main, des données personnelles qui nourrissent l'économie de ces outils. Le produit phare du littéraire restant le livre, c'est principalement autour de lui que s'articulent les autres aspects. Sa « réification » institutionnelle permet aussi cette présentation du littéraire en « produit » : le délimiter nettement permet d'en faciliter la commercialisation.

Dans les moteurs de recherche, il est patent que ce concept de « web littéraire » renvoie d'abord aux champs soit de l'institution, soit du commerce. La recherche d'information donne accès ici à des représentations du littéraire qui reflètent directement la structure du web contemporain : structure avant tout commerciale, basée sur la publicité, fortement centralisatrice. Elle ne qualifie pas au premier abord ce que nous cherchions : une production écrite contemporaine publiée en ligne.

Étape 2 : la littérarité

4 Si elle veut s'intéresser au présent vivant du littéraire, notre enquête devait bifurquer d'une recherche d'information vers un questionnement épistémologique, autrement ardu. S'il existe une forme d'art fondée sur le texte, comment identifier ce type particulier de texte ? Question insoluble, mais qu'il reste fructueux d'affronter sur ce terrain mouvant des révolutions numériques. Tout d'abord quelques détours par les origines rappellent le retour incessant des techniques dans la création littéraire :

- la transparente étymologie de « littéraire » (*lettera*) renvoie à un ensemble de techniques de communication : lesquelles consistent à coder le langage (oral) afin de permettre la « transmission reportée d'information » (nous soulignons l'analogie possible avec les technologies informationnelles modernes) ;
- la pensée canonique de la poétique (marquant les contours de l'objet littéraire) héritée d'Aristote définit aussi un ensemble de techniques du texte : les genres littéraires en sont un élément central, ainsi que les combinaisons médiatiques (la façon dont le texte est « publié », écriture, oralité, chant, instrumentation, illustration, mise en scène, etc.).

5 Ces détours très en amont ou au-delà du « monde du livre » mettent en avant une variété considérable de situations du littéraire à travers

les âges et les espaces. Cette variété évoque, en écho, la puissance d'hybridation des techniques contemporaines. Bernard Cerquiglini jadis, Elena Pierazzo plus récemment⁴, ont mis l'accent sur cette pluralité du texte, masquée momentanément (quelques siècles) par l'homogénéité que semble suggérer le livre imprimé : la combinaison d'un auteur unique associé à un éditeur et à une date d'édition permirent une mythologie du littéraire où le texte se fige dans une « incarnation » imprimée. Les historiens du document imprimé ont suffisamment montré les impensés de cette mythologie⁵, qui reste cependant vivace. Pour efficace qu'elle soit dans notre histoire récente, une telle mythologie échoue à délimiter au sein des textualités la spécificité du littéraire. Il suffit d'observer un corpus d'œuvres tenues pour littéraires par les institutions académiques pour toucher cette limite. Le programme de l'agrégation de lettres, pris sur quelques années, renverra ainsi du *Roman d'Énée* aux *Pensées* de Pascal, de la correspondance d'une Marquise aux mémoires d'un Cardinal, des relations de voyage d'un poète au dictionnaire d'un penseur : ni la notion d'auctorialité, ni l'« intention » littéraire, ni la finalité communicationnelle, ni aucun critère formel, énonciatif, discursif, générique ou technique n'est commun à ce corpus et suffisant pour l'identifier. Sous cet angle, l'univers du livre, décorrélé du littéraire, est rendu à la contingence de sa technique : le livre semble une brève parenthèse cohérente et productive dans les modalités d'apparition du littéraire.

- 6 De la même façon, les outils forgés récemment par l'analyse du discours⁶ pour saisir la spécificité des techniques numériques du texte ne peuvent guère rendre compte du travail particulier qu'une œuvre fait à la textualité. Ainsi, le concept de texte « nativement numérique », sur lequel nous crûmes pouvoir nous établir, s'avère difficile à appliquer rigoureusement dans le cas d'une œuvre littéraire. Un texte peut être « nativement manuscrit » puis transformé dans des outils numériques, ou non numériques, pour être finalement mis en ligne et appartenir de ce fait à un « web littéraire ». Quel est le moment charnière pour décider de son appartenance au web littéraire ? Quel niveau de maîtrise des techniques rend l'auteur réellement « auteur » de son texte : est-on auteur d'un post sur le fil d'un réseau social, alors que ce texte va s'intégrer à des technostructures discursives qui le remodelent, le

transforment, métamorphosent son environnement de lecture selon chaque terminal, chaque heure du jour, chaque configuration d'un système, etc. ? Marcello Vitali-Rosati interroge la pertinence même de la notion de littérature numérique⁷. Cette notion ne nous semble guère opératoire en tous cas pour cerner notre « web littéraire ». Sur le web, l'efflorescence et la créolisation médiatiques, le tremblement-effacement de l'auctorialité, l'incertitude générique et l'énorme accumulation textuelle alimentent plus que jamais les difficultés à saisir le sens et les limites de la nature « littéraire » d'un texte.

Étape 3 : réseaux

7 Si la « littérarité » échappe à toute définition essentielle, un critère mis en avant notamment par Todorov retient notre attention : le littéraire en tant que réalité à la fois linguistique et anthropologique⁸ : il n'y a pas de « structure » littéraire propre, mais peut-être une « fonction » littéraire qui est historique (variable) et relationnelle (propre à des réseaux de personnes dans des systèmes sociaux). Cette terminologie du « réseau » et du « lien » retient volontiers notre attention dans le contexte du web, où ces concepts jouent un rôle considérable. Séduisante, l'analogie présente le risque de faire écran à des réalités dissemblables ; plusieurs auteurs⁹ ont mis en avant la nécessaire critique du concept de réseau : il est tentant et piégeux de prendre des réalités techniques pour des faits sociaux ou culturels. Néanmoins, le lien étant à la fois la révolution technique intrinsèque à la textualité du web (hyperlien) et la condition d'existence du littéraire en tant qu'expérience collective du texte, il est crucial de saisir la possibilité d'un web littéraire sous l'angle de ses nombreuses modalités de mise en réseau. D'autant que la diversité des réseaux reflète en elle-même la variabilité des appréciations du littéraire, autant que la coexistence sur le web, de différents *webs*. Il est possible très synthétiquement de distinguer :

- les réseaux par hyperliens (site à site, blogs à blogs) : à la racine même du premier web, ils apparaissent, du côté du web littéraire, en perte de vitesse à mesure de la transformation centralisatrice croissante de la toile. Ils restent néanmoins cruciaux à observer, à notre sens, notamment pour ce qu'ils montrent précisément une activité créatrice, de

l'ombre, que cachent justement les deux grandes faces visibles de l'iceberg littéraire (la face institutionnelle et la face commerciale) ;

- les réseaux très clos et spécialisés des forums et plateformes, où les phénomènes de socialités sont intenses et qui, en dépit où grâce à leur forclusion (source de force collective), ne sont pas sans communiquer avec l'extérieur (monde littéraire imprimé notamment) : les travaux à ce sujet¹⁰ le soulignent ;
- bien évidemment les grands réseaux sociaux généralistes, où s'observe la résurgence de l'activité progressivement déclinante des sites et blogs.

- 8 Il existe enfin un phénomène marquant enfin : ces différents réseaux s'interpénètrent et rejoignent tantôt les réseaux constitués au niveau local – ou selon d'autres logiques (éditoriales, thématiques) – et aussi d'autres réseaux exogènes à l'intérêt pour le littéraire ; le web agit sur le littéraire comme un formidable accélérateur de ces liaisons inhérentes à la création. Il complique l'observation de « cercles d'écriture » en activant plus que jamais la possibilité d'une existence en dehors de champs (librairie, édition, bibliothèques, etc.) nettement délimités du corps social.

Étape 4 : hypothèses et frontières

- 9 C'est bien dans des environnements sociaux spécifiques, dont nous avons observé quelques modalités en ligne, que prend sens le terme de « littérature » ; place du village, communauté locale ou cercle d'amis Facebook, forum d'écriture ou réseau international de chercheurs, l'équation du littéraire ne se résout que dans un système de reconnaissance qui cimente la possibilité d'une existence collective. Existe-t-il un liant commun à ce ciment par le texte ? Notre cheminement ici reste forcément inachevé : constatant le fleurissement de la masse de formes, échouant à clore notre catalogue d'hybridations médiatiques, discursives et communicationnelles, nous ne pouvons qu'approcher l'hétérogénéité des créations textuelles. « Littérature » est peut-être le nom de cette fonction textuelle par excellence porteuse d'une « différence » conceptualisée par Derrida, qui questionne la possibilité des concepts eux-mêmes et excède son support : « Le livre est la dissimulation d'une écriture illisible encore *plus vieille que le livre* [nous soulignons], porteuse d'une interrogation radicale : la différence¹¹. »

- 10 Tout du moins pouvons-nous relever, avec la subjectivité que requiert l'incertitude épistémologique de notre sujet, quelques hypothèses quant aux orientations de l'écriture littéraire contemporaine en ligne :

Le texte comme soin ?

- 11 En nous inspirant de débats récents des lettres françaises, nous pourrions évoquer avec Alexandre Gefen une littérature destinée à « réparer le monde » : « La littérature d'avant la littérature cherchait à représenter le bien, la littérature d'après la littérature cherche à faire le bien [...] ; recoudre, aller mieux, aider, guérir, sauver par les lettres, tels sont les mots d'ordre de la littérature du ^{xxi}^e siècle ¹². »
- 12 Ce point de vue « à l'opposée d'une postmodernité conçue comme un rapport nostalgique ou ironique à l'art ¹³ », trouve des échos variés dans les formes que nous avons pu traverser : réparer les douleurs de l'adolescence (les plateformes d'écriture sont largement investies par de jeunes adultes), inventer des formes collectives, des liens, des ponts au moment où l'univers en expansion du web semble isoler les individus. Ces tendances sont indiscutablement à l'œuvre et trouvent notamment une source dans la notion même, au combien ancienne et « relationnelle », du forum. Il est permis de se demander si cette fonction ne se trouve pas réalisée à l'extrémité du spectre des productions créatives du web, dans les vidéos d'ASMR ¹⁴. La satisfaction apportée par le texte récité (ou lu en silence) n'est-elle pas un fondement possible de structures formelles poétiques, épiques, narratives ou théâtrales ? Qu'on songe au bercement de l'alexandrin de Racine, au « bibelot sonore » de Mallarmé, au déroulement, presque mathématique ou musical, d'une intrigue romanesque... La génération automatique de poèmes produit aussi cet effet d'une langue hypnotique, d'un système d'attentes et de satisfactions sculpté dans l'interaction entre signifié et signifiant. L'hypothèse de Gefen, problématique en cela qu'elle évacue ce décalage essentiel du texte littéraire pour briser les perceptions attendues ¹⁵, n'en est pas moins stimulante. Elle signale peut-être le premier terme de cet effort dialectique du texte littéraire, pour avancer de l'identité à l'altérité, reconstituer le lien, marche après marche, entre vertige de l'effort et équilibre retrouvé.

Le texte pour jouer

- 13 Il s'agit là d'une variété particulière de ce « soin » évoqué ci-dessus : les techniques du web semblent particulièrement efficaces pour activer la fonction ludique du texte. En témoignent une multitude de jeux inventés ou réinventés sur le web au service de la création littéraire : les forums littéraires sont friands de ces « défis » et autres *threads* à dimension ludique ; des initiatives comme le Nanowrimo ou les fanfictions sur forums ou plateformes stimulent une intelligence collective créatrice ; les jeux de rôles littéraires enfin, sur des plateformes dédiées¹⁶, des plateformes généralistes ou dans des forums ouvrent là encore des possibles d'une richesse infinie tant dans la forme que dans le positionnement énonciatif, l'immersivité, l'effacement des frontières et les masques.

Le texte comme sépulture ?

- 14 Notre seconde hypothèse recourt à la tradition prolifique établissant un lien entre les origines du signe et la mémoire des morts ; en littérature, ceci se traduit dans la tension entre la présence (suscitée par le texte) et l'absence (derrière le texte). Donnons-en rapidement une définition de « poéticien » : « Que parler soit s'affirmer, l'encoche la plus ancienne l'indique, sens qui se grave dans du non-sens ; et la tombe même le prouve, si consubstantielle à l'être parlant puisqu'elle préserve un nom, puisqu'elle dit la présence¹⁷. »
- 15 Nous sommes ici au cœur sans doute d'une fonction anthropologique très puissante du « littéraire » : le liant d'une communauté est bien souvent ce partage du texte qui rappelle une « histoire » commune, des « ancêtres », ou une tradition (fût-elle faite de ruptures), c'est-à-dire de l'absence, que rendent tangibles la parole, le souffle vivant, ou le texte écrit, gravé, performé, etc. Les moyens du web offrent alors mille manières d'actualiser cette fonction. Nous avons évoqué la puissance des croisements médiatiques texte/image (voix et images animées en option) pour creuser cette tension du présent et de l'absent, lui donner corps, l'intensifier. Un projet d'écriture illustre cette démultiplication des moyens : *Général Instin*. Sur une tombe du cimetière du Montparnasse, celle bien réelle du général Hinstin, un auteur, Patrick Chatelier remarque un « vitrail détérioré par le travail

du temps, qui défigure le visage inscrit¹⁸ » : le ferment d'imaginaire retenu dans cette image fonde un vaste chantier littéraire *in progress*, collectif et largement ancré sur les possibilités offertes par le web. Ce projet rassemble quelques caractéristiques typiques du web littéraire tel que nous l'avons observé : sa dimension collective tout d'abord (une centaine d'auteurs investis) participe d'une remise en question de la figure auctoriale et des limites de l'œuvre (pas d'œuvre fixe identifiée, datable, pas d'auteur unique) ; son rapport étroit mais ambigu au réel (à l'origine, la « vraie » tombe d'un homme dont, ensuite, l'orthographe du nom est modifiée) ; la multiplicité des modes d'hybridation qu'il met en œuvre : suggéré par une photographie, il donne lieu à des textes, mais aussi à des performances, ateliers d'écritures, festivals, œuvres cinématographiques, plastiques, etc. Principalement objet d'un feuilleton, il se déroule en partie à partir de 2007 sur un site emblématique du web littéraire francophone, *Remue.net*, mais fait aussi l'objet de publication de livres imprimés. Que cette œuvre exemplaire d'un renouveau littéraire où le web joue un rôle crucial procède d'une image floue nous semble témoigner de la puissance de ses potentialités pour s'emparer de cette fonction littéraire ancienne liée à la présence par le texte. Dans des environnements et une technologie idéologiquement hantés par le « futur » ou le « progrès », et à rebours de ce scientisme technicien, le littéraire creuse l'absence, les origines ou leur manque, les failles propres à notre condition provisoire. Dans le trouble d'une image dévorée par le temps, c'est aussi la vision d'une mise au point qu'il n'est pas possible d'améliorer, d'une résolution imparfaite, faillible, d'un déchiffrement hors de portée des modalités computationnelles binaires. Du même coup, dans le texte, c'est la possibilité du silence en lieu et place du bruit informationnel.

Le texte comme trace

- 16 Partis pour chercher le littéraire à partir des sciences de l'information, nous voilà conduit à interroger les sciences de l'information du point de vue du littéraire. En effet, nous avons fait le constat d'une surproduction textuelle, d'une prolifération accélérée dans le web 2.0. Le succès de ces outils est, on le sait, lié à un modèle économique basé sur la monétisation des données constituées des

traces laissées par la navigation des utilisateurs. Si la trace devient, en régime web capitaliste, une valeur essentielle, confronter cette notion à ce que nous évoquions ci-dessus comme fonction anthropologique du littéraire pourrait être fécond. Car l'utilisation par les algorithmes des plateformes et moteurs de recherche de ces traces esquisse « une vision particulière du sujet » : issue d'écoles de pensées anglo-saxonnes (utilitarisme, empirisme, libéralisme), elle tend à établir une régulation « naturelle » des échanges et postule une vision économique de l'individu, guidé par la recherche des plus grands bénéfices au moindre coût. Cette « théorie du choix rationnel » a permis de mettre au point nos outils modernes de recherche d'information et l'exploitation statistique des données produites par les traces numériques. À ces traces du comportement observé, peut-être le texte littéraire est-il celui qui, par excellence, oppose une réalité irréductible à leur utilité concrète ; le concept de « mimésis », dans ses évolutions historiques et surtout dans l'infini de ses manifestations littéraires, pourrait permettre une critique, à partir du texte, des données comme représentation hégémonique du monde : par son caractère d'exceptionnalité, par son incessant renouvellement critique du texte figé, par sa fonction symbolique ancrée dans une aspiration collective excédant la pure satisfaction d'un besoin clair, la littérature se voit peut-être échoir ce rôle, dans l'univers du web, de déjouer les logiques algorithmiques, de perturber la raison computationnelle. Restituant l'individu aux forces « illogiques » qui le constituent : son système de croyances, ses désirs, angoisses, produit d'une perception intime et d'une histoire unique percutée par les forces sociohistoriques, irréductibles aux « traces » d'un comportement, la littérature serait partie prenante d'un « humanisme numérique » appelé de ses vœux par Miled Doueïhi¹⁹, où l'humain n'est pas une toute-puissance transparente, mais un territoire mouvant d'imaginaires en devenir. Sur ce territoire, nous aurons trouvé mille pistes : recherches, œuvres, fragments de textes de toutes sortes. Le texte « en pleine forme », en somme, jouant dans toutes les formes connues et inconnues. Le texte vivant, déjouant les théories du texte avec, en point de mire, une littérature rétive à nos plans de géomètres ou d'informaticiens, fugitive laissant des trous aux cartes et l'enquête grande ouverte.

BIBLIOGRAPHIE

BONNEFOY Yves, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1992.

CERQUIGLINI Bernard, *Éloge de la variante : histoire critique de la philologie*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Des Travaux », n° 8, 1989.

CHARTIER Roger, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 243, 2015.

CHATELIER Patrick, *Général Instin : anthologie*, Paris, Le nouvel Attila : Remue.net, 2015.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éd. Points, 2014.

DOUEIHI Milad, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Éd. du Seuil, 2011.

ERTZSCHEID Olivier, « Le symptôme de l'accès et le mal de l'internet : plaidoyer pour un index indépendant du web. », *affordance.info*, 24 avril 2015, URL : <https://affordance.framasoft.org/2015/04/symptome-acces-mal-internet/> [consulté en mai 2023].

FAERBER Johan, *Après la littérature : écrire le contemporain*, Paris, PUF, 2018, DOI : <http://doi.org/10.3917/puf.faerb.2018.01>.

GEFEN Alexandre, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éd. Corti, 2017.

GUÉGAN Marie-Anaïs, « Poésie et sociabilités sur le Web : ethos et sociabilités cénaculaires sur l'Arche des bisous », mémoire de Master, Paris, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 2016.

MESGUICH Véronique et LIBMANN Anne-Marie, *Rechercher l'information stratégique sur le web : sourcing, veille et analyse à l'heure de la révolution numérique*, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, coll. « Information & stratégie », 2021.

MUSSO Pierre, *Critique des réseaux*, Paris, PUF, 2003.

PAVEAU Marie-Anne, *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2017.

TODOROV Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points. Série Essais », n° 188, 1987.

VITALI-ROSATI Marcello, « La littérature numérique, existe-t-elle ? », *Digital Studies / Le champ numérique*, vol. 6, n° 1, 2015, DOI : <https://doi.org/10.16995/dsc.n.42>.

NOTES

- 1 Cet article est basé sur un mémoire en humanités numériques soutenu en septembre 2019, faisant suite à un stage dans le cadre du projet *Cartographie du web littéraire francophone* (équipe Marge, Université Lyon3)
- 2 Ici, la profession de l'auteur de ces lignes, bibliothécaire, assistée des lectures idoine, aura joué un rôle, voir par exemple : Véronique MESGUICH et Anne-Marie LIBMANN, *Rechercher l'information stratégique sur le web : sourcing, veille et analyse à l'heure de la révolution numérique*, 2^e éd., Louvain-la-Neuve, De Boeck supérieur, coll. « Information & stratégie », 2021.
- 3 Certains appellent à la création d'un index indépendant du web, voir par exemple : Olivier ERTZSCHEID, « Le symptôme de l'accès et le mal de l'internet : plaider pour un index indépendant du web. », *affordance.info*, 24 avril 2015, URL : <https://affordance.framasoft.org/2015/04/symptome-accès-mal-internet/>.
- 4 Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante : histoire critique de la philologie*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Des Travaux », n° 8, 1989 ; Elena PIERAZZO, « Le texte au pluriel », ENS de Lyon, conférence non éditée du 22 octobre 2018.
- 5 Roger CHARTIER, *La main de l'auteur et l'esprit de l'imprimeur : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », n° 243, 2015.
- 6 Marie-Anne PAVEAU, *L'analyse du discours numérique. Dictionnaire des formes et des pratiques*, Paris, Hermann, coll. « Cultures numériques », 2017.
- 7 Marcello VITALI-ROSATI, « La littérature numérique, existe-t-elle ? », *Digital Studies / Le champ numérique*, vol. 6, n° 1, 2015.
- 8 Tzvetan TODOROV, *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points. Série Essais », n° 188, 1987.
- 9 Par exemple : Pierre MUSSO, *Critique des réseaux*, Paris, PUF, 2003.
- 10 Marie-Anaïs GUÉGAN, « Poésie et sociabilités sur le Web : ethos et sociabilités cénaculaires sur l'Arche des bisous », mémoire de Master, Paris, Université Paris-Sorbonne, Paris IV, 2016.
- 11 Jacques DERRIDA, *L'écriture et la différence*, Paris, Éd. Points, 2014.
- 12 Alexandre GEFEN, *Réparer le monde : la littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Éd. Corti, 2017, p. 269.

13 *Id.*

14 Autonomous sensory meridian response : cette notion décrit une réponse neurologique apaisante en réaction à un stimulus sonore ou visuel spécifique (chuchotements, en particulier, effets de répétitions apaisants).

15 Voir par exemple : Johan FAERBER, *Après la littérature : écrire le contemporain*, Paris, PUF, 2018.

16 Par exemple les plateformes de RPG textuels comme *infinite-rpg*.

17 Yves BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1992.

18 Patrick CHATELIER, *Général Instin : anthologie*, Paris, Le nouvel Attila : Remue.net, 2015.

19 Milad DOUEIHI, *Pour un humanisme numérique*, Paris, Éd. du Seuil, 2011.

AUTEUR

Jean-Baptiste Monat

Jean-Baptiste Monat est conservateur d'État des bibliothèques, coresponsable de l'Urfist de Lyon depuis janvier 2023. Son double parcours, du côté des études littéraires (mémoires de recherche sur des poètes du xx^e siècle) et des humanités numériques (master Lyon 2) l'amène à s'intéresser aux transformations du texte et de l'écriture contemporaine dans notre contexte de mutations socio-techniques.

IDREF : <https://www.idref.fr/094330328>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0003-1402-0312>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000357628600>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16716619>

Cultures populaires/cultures
savantes

James Bond. L'ère Daniel Craig, au crible du placement de produit

James Bond. The Daniel Craig era, under the microscope of product placement

Delphine Le Nozach

DOI : 10.35562/marge.777

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA

RÉSUMÉS

Français

Depuis 1962 et en 26 longs-métrages, James Bond, le célèbre agent britannique, est populairement et médiatiquement comparé à un homme-sandwich, un héros ambassadeur de marques, un prescripteur privilégié. Les mondes de la publicité et de l'agent 007 sont inextricablement liés. En 2005, l'introduction de Daniel Craig dans le rôle-titre marque une réelle rupture dans la saga, et c'est précisément la période sur laquelle nous focalisons notre analyse. Dans une perspective sémantique et communicationnelle, notre recherche interroge les partis pris visuels et le rôle du placement de produit dans les derniers films sortis en salle. Formes de présence, degré de monstration, fonctions diégétiques endossées, enjeux symboliques, en quoi le placement de produit est-il essentiel à la construction diégétique du personnage et de l'univers (re)présenté ? Comment devient-il un identifiant intrinsèque à l'édification du mythe 007 dans la mémoire collective ?

English

Since 1962 and in 26 feature films, James Bond, the famous British secret agent, has been compared by the public and the media to a sandwich man, a hero who acts as a brand ambassador, a privileged influencer. The worlds of advertising and Agent 007 are inextricably linked. The introduction of Daniel Craig in the title role in 2005 marked a real break in the saga, and it is on this period that we focus our analysis. From a semantic and communicative perspective, our research examines the visual bias and role of product placement in the most recent films released. In what ways is product placement essential to the diegetic construction of the character and the (re)presented world? How does it become an intrinsic identifier in the construction of the 007 myth in collective memory?

INDEX

Mots-clés

placement de produit, marketing, James Bond, marque, cinéma, saga cinématographique, film

Keywords

product placement, marketing, James Bond, brand, cinema, film saga, film

PLAN

Prendre ses marques

Gagner ses galons

Conserver les attributs essentiels

Marquer de son empreinte

Procéder au re-Bond

Renouer avec le mythe

Conclusion : James Bond est les marques

TEXTE

- 1 Qui dit placement de produits dans les films, dit James Bond¹. À chaque nouvelle aventure, le célèbre agent britannique est populairement et médiatiquement comparé à un homme-sandwich, un héros ambassadeur de marques, un prescripteur privilégié. Un nouvel opus de la saga cinématographique s'accompagne de réactions à propos des partenariats récurrents et finalement attendus, et des nouvelles marques placées, à bon ou mauvais escient. Les mondes de la publicité et de l'agent 007 sont inextricablement liés : que le sujet passionne, amuse ou irrite, il fait couler beaucoup d'encre et ne laisse pas indifférent. James Bond est le personnage de romans de Ian Fleming, le héros de cinéma depuis 1962, le personnage d'une saga cinématographique qui pèse plus de 7 milliards de dollars depuis sa création². Mais Bond est aussi une marque déposée, protégée juridiquement, une marque « avec des signes distinctifs visuels et sonores permettant aux spectateurs de l'identifier et d'opérer une différenciation s'appuyant sur tout un univers de représentations

imaginaires basées sur des canons que l'on peut qualifier de "bondiens"³ ».

- 2 Néanmoins, depuis 1962 et en 26 longs-métrages, James Bond a évolué, traversant les époques et répondant aux attentes des spectateurs. Les derniers films, depuis 2006 avec l'introduction de Daniel Craig dans le rôle-titre, marquent une rupture dans la saga. La marque Bond ambitionne d'être transgénérationnelle, le personnage apparaît à la fois plus robuste et plus fragile – plus proche de la formule du personnage telle qu'esquissée dans le roman original⁴, la tonalité s'assombrit. L'action et l'espionnage subsistent quand la comédie s'efface au profit du drame. Jusqu'alors, James Bond ne vieillissait pas, et, à chaque nouvel opus, nous retrouvions le héros inchangé, quels que soient les choix de casting qui s'étaient opérés depuis le film précédent. Dans le film d'action traditionnel,

Quand l'acteur vieillit, les studios s'empressent généralement de sortir un ultime opus avec l'acteur vedette (Rocky Balboa, Die Hard 4, Indiana Jones 4...). Ce n'est pourtant pas le cas des James Bond où l'interchangeabilité des acteurs n'a pas a priori nui à la qualité ni au succès de la série. La valeur culturelle et sa légitimité dans l'espace public sont restées intactes⁵.

- 3 Cependant, à partir de *Casino Royale* (2006) et jusqu'à *Mourir peut attendre* (2020), les films présentent un archétype narratif différent et s'éloignent des conventions et des motifs récurrents qui ont pourtant fait le succès de la série⁶ ; ils s'articulent désormais autour d'une intrigue fil rouge et le personnage débute chaque film avec les stigmates (physiques et psychologiques) du précédent. La franchise Bond a changé le personnage à l'écran et le format narratif – en série plutôt qu'épisodique – de cette longue série de films⁷. L'ère Daniel Craig a emmené le personnage de Fleming vers de nouveaux horizons et rompt avec certains codes de la marque Bond.
- 4 Si les chercheurs ont analysé le *reboot*⁸ de la saga en évoquant le choix des décors en ruines⁹, les profondes mutations dans le scénario¹⁰, la nouvelle masculinité du personnage¹¹, les analyses sémio-narratives ont occulté le rôle des marques dans les récentes évolutions diégétiques des films Bond. Pourtant, l'histoire de James Bond est aussi celle d'une histoire commune avec les marques¹². Par

conséquent, nous proposons d'interroger les insertions publicitaires dans les cinq derniers films. Dans quelle mesure les placements de produits sont-ils essentiels à la construction et à l'édification du personnage dans sa nouvelle version ? Nous démontrons que les marques placées restent incontournables et qu'elles sont symboliques de l'évolution de la franchise : entre partenariats historiques et nouvelles pratiques, les marques légitiment Daniel Craig en tant que James Bond et instaurent le renouveau de la saga cinématographique.

Prendre ses marques

- 5 Dans cette partie, nous nous concentrons sur les marques historiques de la saga James Bond, celles qui ancrent le personnage dans son univers d'action et de luxe. L'introduction de Daniel Craig dans *Casino Royale* balise le début d'une nouvelle époque bondienne et nous allons voir que les marques vont jouer un rôle d'adjuvants¹³ souvent indispensables à l'intronisation de Bond-Craig. Nous nous appuierons davantage sur les placements de marques issus de *Casino Royale* même si nous considérons les cinq derniers longs-métrages. Les films ont besoin d'Aston Martin, Bollinger et Omega pour camper un Bond crédible et solide, car « les marques font partie de l'ADN du personnage [...] C'est l'essence même de Bond¹⁴ » rappelle Jean-Patrick Flandé, président de Film Media Consultant, société qui gère le placement de produits dans la saga depuis 1977.

Gagner ses galons

- 6 Pour la première fois en 1964, dans *Goldfinger*, James Bond conduit une Aston Martin – modèle DB5 – à l'instar de son alter ego littéraire¹⁵. La DB5 apparaît dans huit longs-métrages de la saga – *Goldfinger*, *Opération Tonnerre* (1965), *GoldenEye* (1995), *Demain ne meurt jamais* (1997), *Casino Royale*, *Skyfall* (2012), *Spectre* (2015) et *Mourir peut attendre* – ; elle est successivement conduite par Sean Connery, Pierce Brosnan et Daniel Craig. Le personnage cinématographique reste fidèle à la marque anglaise qui intègre une ou plusieurs de ses voitures dans les films ; James Bond et son Aston Martin forment une alliance légendaire. James Bond n'est pas

vraiment James Bond sans son Aston Martin, car James Bond sans son Aston Martin est un cowboy sans son cheval.

7 Nous le savons, Aston Martin n'est pas le seul constructeur automobile à intégrer ses produits dans les films de James Bond : on se souvient de Mustang, Citroën, BMW entre autres Land Rover. Dans le premier film de l'ère Craig, *Casino Royale*, le réalisateur s'amuse avec la mise en scène de voitures de marques différentes. Bond-Craig arrive au Casino au volant d'une Ford. Face à la devanture de l'hôtel, il est pris, par erreur, pour un voiturier de l'établissement. Voilà notre héros qui conduit une Range Rover jusqu'à une place du parking. Une marche arrière un peu trop appuyée et le 4x4 emboutit une Jaguar garée juste derrière. L'alarme de la voiture de luxe retentit et crée la confusion nécessaire pour que l'agent britannique entre dans une pièce réservée au personnel : l'espace de télésurveillance. Les constructeurs se succèdent, formant ainsi un suspense pour le spectateur : déjà trois marques automobiles aperçues, Aston Martin sera-t-elle de la partie ? Comment la voiture apparaîtra-t-elle ? Le spectateur a à peine le temps de se poser la question que Bond visionne les images des caméras de l'hôtel à la recherche du visage de son ennemi. Celui-ci sort de sa voiture, une Aston Martin DB5. Ce James Bond débutant aperçoit la voiture via un écran interposé. En plaçant le personnage dans la même situation que le spectateur de cinéma, le réalisateur distancie Daniel Craig du personnage de James Bond. Une mise en abyme habile pour signifier que l'acteur n'est pas encore « dans la place ». Néanmoins, l'agent identifie le véhicule, une « magnifique Aston Martin de 1964¹⁶ » appartenant à Dimitrios, un terroriste lié au Chiffre¹⁷. Plus tard, James Bond dispute une partie de poker avec son ennemi. Dans sa main, Dimitrios a un brelan de rois, et mise son Aston Martin DB5. James Bond suit et remporte la partie avec un brelan d'as. En sortant du Casino, il monte alors dans sa nouvelle voiture. Bond-Craig prend possession de son Aston Martin.

8 Dans cette scène, la voiture ne fait pas partie de la panoplie fournie par le MI6. Daniel Craig doit se battre pour gagner le droit d'être au volant de l'Aston Martin, la voiture mythique de James Bond. Contrairement à l'accoutumée, son combat est avant tout stratégique. Lorsque l'acteur a été dévoilé comme étant le prochain à porter le costume de Bond, les médias ont insisté sur son physique, bien plus athlétique que celui de ses prédécesseurs. Nous aurions pu nous

attendre à une scène d'action musclée, mais Martin Campbell conçoit une scène de tension psychologique. Ce contre-pied représente l'enjeu de la scène ; le nouvel agent a gagné son Aston Martin au jeu et acquiert en même temps, une certaine légitimité bondienne, tant au niveau intra que extradiégétique. Un coup de poker pour la production d'imposer un acteur très différent des standards et de l'imaginaire bondien, un coup de poker pour le nouveau héros qui devient peu à peu le personnage. Si la scène de prologue dévoile la façon dont le protagoniste devient un Double-0¹⁸, dans l'esprit du spectateur, il n'est pas encore établi en tant que James Bond. Et en s'installant au volant de la DB5 d'Aston Martin, Daniel Craig gravit une marche symbolique vers son personnage. Ce placement de produit peut être qualifié de narratif¹⁹, car il constitue à lui seul un nœud dramatique majeur et lance l'intrigue. Il est également qualifiant, l'Aston Martin insérée représente un attribut primordial et fondamental à la construction identitaire de James Bond et de son univers codé.

- 9 Pour preuve, plus tard dans sa mission, et ayant gagné la confiance de « M », le MI6 lui confie une nouvelle voiture : une Aston Martin DBS, dernière génération qui sera dévoilée dans le film.

Conserver les attributs essentiels

- 10 Une coupe de Bollinger dans la main droite, une montre Omega au poignet gauche : des placements de produits attendus, car récurrents dans l'univers bondien. Comme nous l'indiquions²⁰, Bollinger apparaît pour la première fois en 1956 dans le roman *Les diamants sont éternels*²¹, mais c'est en 1973, sous les traits de Roger Moore, que James Bond consomme du champagne Bollinger à l'écran. Puis, en 1979, lors de la sortie de *Moonraker*, Bollinger devient le champagne officiel des James Bond cinématographiques. Les films avec Daniel Craig n'échappent pas à la tradition. Les scènes d'amour, de séduction, de luxure, ou de réceptions somptueuses s'accompagnent de champagne Bollinger. Dans *Casino Royale*, à l'hôtel, l'agent britannique embrasse Solange (femme de Dimitrios), libre pour la nuit puisque son époux part pour Miami. Bond commande alors une bouteille de « Bollinger grande cuvée frappée ». Si le placement de produit est uniquement sonore, il reste un identifiant prévisible du

personnage. Lorsqu'il dîne avec Vesper plus tard dans l'histoire, le champagne est également sur la table. Dans *Quantum of Solace*, James Bond fait la connaissance de Miss Straberry Fields, qui travaille au consulat britannique de Bolivie. La jeune femme ne tarde pas à tomber sous le charme de James Bond. La scène d'amour entre les deux amants débute par un gros plan sur un bouchon de champagne estampillé Bollinger. Le champagne est aussi présent lors de deux réceptions spectaculaires dans le film. Dans *Skyfall*, le nectar millésimé intervient lors de sa rencontre avec Séverine (Bérénice Marlohe) dans un casino sur la mer de Chine. Le placement est discret ; la mise en scène ne s'attarde pas sur la marque. Que le placement de produit soit appuyé ou non, la marque apparaît dans seize films depuis 1979 dont les cinq de l'ère Daniel Craig²². Outre l'identité résolument britannique de l'auteur et de son personnage, la marque de bulles française forme un trait d'union entre la couronne d'Angleterre dont il est le champagne officiel également et les films James Bond.

- 11 Par ailleurs, la montre est un accessoire phare de James Bond, tant dans les livres de Ian Fleming que dans la saga cinématographique. Dans les films depuis 1962, plusieurs marques haut de gamme se succèdent ; James Bond porte des montres de marque Rolex, Breitling Top Time, Pulsar, Seiko ou TAG Heuer Night-Dive. À partir de 1995, qui correspond à l'arrivée de Pierre Brosnan, c'est Omega qui prend le relais de ses concurrentes. Avec la sortie de *Mourir peut attendre*, Omega confirme ses 25 ans de partenariat avec 007. Lorsque Daniel Craig fait ses débuts en tant que James Bond, on le voit porter une montre ; elle est présente par exemple sur toutes les affiches promotionnelles. Et même si le *tie-in* inonde les espaces presse et publicitaires, dans le film, la montre se fait discrète. Dans *Casino Royale*, pas de gros plans, mais une mention sonore. James Bond est à bord d'un train, dans la voiture-restaurant en compagnie de Vesper. Les deux agents se testent et se séduisent. Vesper demande à Bond la marque de sa montre : « Rolex ? » Bond répond « Omega ». Vesper commente : « Beautiful ». Un dialogue vif et intense suffit à conforter le spectateur : oui, à l'instar de son prédécesseur, Bond-Craig porte bien une montre Omega. Ici encore la mise en scène s'amuse avec les marques en faisant coexister deux marques mythiques de l'agent britannique. Omega confirme qu'elle a

détrôné Rolex qui fait maintenant partie du passé de Bond. Au fur et à mesure de *Casino Royale*, James Bond accumule les attributs qui forgent son identité.

- 12 Aston Martin, Bollinger et Omega ne sont pas les seules marques à intégrer les films de James Bond. Nous aurions pu citer également les armes à feu Walther, Sony – marque très présente à l'image notamment par l'intermédiaire des téléphones portables et autres écrans Sony/Vaio, les baskets Adidas, les bagages Globe-Trotter, etc. À chaque film, de nouvelles marques tentent leur chance dans les diégèses bondiennes. Mais au-delà des engagements commerciaux et des stratégies marketing, seuls le temps et la magie du cinéma font que quelques marques contribuent réellement à l'édification du mythe 007 et apportent ainsi crédibilité et assise au personnage de Bond-Craig.

Marquer de son empreinte

- 13 Ces placements récurrents hissent Daniel Craig au rang de James Bond, mais l'ère Craig ne se contentent pas d'être la succession de la précédente, elle inaugure une recodification de la franchise 007. Celle-ci est symbolisée par l'avènement de nouveaux partenariats de marques et, paradoxalement, par des flash-backs puisés à l'origine du mythe.

Procéder au re-Bond

- 14 James Bond boit en moyenne 4,5 fois dans chaque film²³. Dès le début de la saga cinématographique, Bond-Connery popularise ce qui est devenu l'inévitable Vodka-Martini : 7 cl de vodka et 5 gouttes de Vermouth dry. « Shaken, not stirred ». 22 films plus tard, Bond-Craig somme au barman de lui apporter à la table une Vodka-Martini : « Martini-dry, 3 mesures de Gordon's, 1 de vodka, ½ de Kina Lillet, au shaker, servi glacé avec un zeste de citron ». Il baptisera cette boisson improvisée « un Vesper », du nom de sa complice féminine. En grand séducteur, James Bond explique « une fois qu'on y a goûté, on n'a envie de rien d'autre ». Bond-Craig aura marqué de son empreinte l'histoire de la saga en introduisant un cocktail original à partir de la boisson fétiche de James Bond, mais adjointe de quelques

ingrédients supplémentaires. Il s'appuie sur la tradition tout en modernisant la formule. Dans *Spectre*, l'agent troque sa Vodka-Martini contre un Belvedere-Martini, sans doute la conséquence de l'influence des partenaires du film. Quoiqu'il en soit, le personnage s'affirme davantage et le fait qu'il exige une marque particulière ne constitue pas une rupture avec son évolution.

- 15 Une autre marque nouvellement placée crée la controverse dans les médias et chez les fans bondiens : la bière Heineken dans *Skyfall*. Depuis plus de vingt ans²⁴, la marque de bière hollandaise est partenaire de la saga cinématographique. Néanmoins, Heineken n'avait jusqu'alors jamais été consommée par James Bond. Contrairement aux rumeurs médiatiques de l'époque, l'agent n'a pas remplacé son Bollinger ou sa Vodka-Martini par de la bière Heineken ; il la consomme en plus de ses boissons habituelles. Pour convaincre James de déguster une bière Heineken, « le brasseur hollandais n'a déboursé que 35 millions d'euros », indique *Le Figaro*²⁵. Peu au regard du budget du film, mais beaucoup si l'on prend la mesure de l'écosystème sophistiqué créé autour du placement du produit²⁶. Précisons également que le contexte diégétique est propice à placer une boisson différente de celles consommées d'ordinaire par le personnage. Lors d'une mission à Istanbul, Bond est laissé pour mort. Plusieurs scènes plus tard, le spectateur découvre que l'agent a survécu. Au bord d'une plage et en galante compagnie, il se détend en buvant une Heineken. Bond n'a pas encore repris du service, donc le scénario intègre avec plausibilité ce placement de produit. D'autant que le spectateur commence à accepter que Bond-Craig n'est pas un Bond comme les autres. D'ailleurs, s'il y a eu polémique sur la présence de Heineken dans *Skyfall*, son insertion dans *Spectre* n'a pas soulevé les foules. La marque hollandaise a très vite été acceptée par la communauté bondienne.
- 16 Le style de James Bond a évolué au fil des modes et des maisons de couture, mais « intemporel, le smoking permet d'inscrire James Bond dans la durée. Seule change la qualité ou la manière de porter l'habit²⁷. » L'ère Daniel Craig est celle du créateur Tom Ford. L'acteur est pourtant habillé par la marque italienne Brioni (comme l'était Pierce Brosnan) dans *Casino Royale*. Un dialogue du film anticipait peut-être le changement de couturier pour les prochains opus, car Vesper déclare à Bond : « Il y a smoking et smoking » en

offrant à l'agent un smoking sur mesure. Dès *Quantum of Solace* en 2008, Brioni passe la main au couturier Tom Ford. Ce dernier a modernisé le style vestimentaire de James Bond pour Daniel Craig et paradoxalement renoue avec une silhouette près du corps comme l'affectionnaient Ian Fleming et Sean Connery : « Le smoking est porté par les deux acteurs avec un naturel et une décontraction qui le transforment en une seconde peau. La classe n'engonce pas : elle transfigure la solennité du costume black and white. C'est ainsi que l'habit fait le Bond²⁸. »

- 17 Ces produits filmiques se caractérisent par un temps de présence à l'image extrêmement long (pour ne pas parler d'omniprésence) et d'un lien fort avec l'acteur et le personnage qui les porte. Néanmoins, ces placements furtifs²⁹ ne permettent pas une identification aisée par leur monstration dans le film. Ce sont les génériques, les relations presse et les opérations de promotion croisée qui permettent d'associer ces marques à la saga. De plus, si ces placements relèvent de la fonction qualifiante³⁰ puisqu'ils donnent des informations aux spectateurs sur le personnage, les valeurs transmises émanent des produits et non des marques : luxe, élégance, chic, moderne... Les vêtements renvoient à un style plus qu'aux marques qui, quant à elles, sont passées sous silence dans les diégèses. Symboliquement, Bond-Craig change de peau : habillé comme Bond-Brosnan dans *Casino Royale*, il impose ensuite sa griffe dans la saga en changeant de costume, il mue jusqu'à incarner Bond-Craig.
- 18 L'ensemble de ces placements est métaphorique de la démarche insufflée dans l'ère Daniel Craig : apporter un nouveau souffle à la saga, moderniser le personnage, procéder à un re-Bond.

Renouer avec le mythe

- 19 Si Bond-Craig conduit une Aston Martin et porte une montre Omega, la mise en scène de ces deux produits est en rupture avec celle des films précédents. Ils endossent des fonctions diégétiques³¹, mais les produits n'intègrent pas de gadgets innovants. Cela affiche une rupture qui disparaît finalement avec *Skyfall* puis *Spectre*. Après une attente de plusieurs films, les gadgets reviennent et les produits qui en sont bénéficiaires retrouvent leur heure de gloire cinématographique. Ainsi les films et leurs placements de produits se

situent-ils dans la continuité de l'ère Craig, tout en faisant des références et des clins d'œil aux autres films³².

- 20 *Skyfall* est le film des 50 ans de la franchise cinématographique. Ce film sonne comme un hommage à la saga : il revient sur le passé de l'agent et explore, comme une introspection, les sentiments et les motivations du héros. James Bond est un personnage plus réaliste, plus profond, avec des failles et des faiblesses. Si l'historicité de la saga est mise en avant à cette date anniversaire, le film fait écho au passé tout en en faisant table rase. *Skyfall* cristallise cette tension entre le retour aux fondamentaux et le changement d'époque. Le responsable de la section « Q » du MI6 qui invente les célèbres gadgets pour 007 est de retour et il prévient Bond – et les spectateurs – : « Vous vous attendiez peut-être à un stylo explosif ? On ne fait plus trop ce genre de gadgets de nos jours... » Pourtant, il équipe l'agent d'un Walther PPK muni d'une reconnaissance d'empreintes palmaires. Le produit est innovant, à la pointe de la technologie. C'est le Walther le plus personnel de toute la saga. Personne à part Bond ne peut l'utiliser. La marque se fixe durablement sur James Bond.
- 21 Dans une autre scène, James Bond s'enfuit avec « M » vers une destination secrète. L'agent britannique se rend, au volant de son Aston Martin DB5, au manoir *Skyfall*, en Écosse, propriété familiale où il a grandi, pour tendre un piège à Silva, son ennemi qui les pourchasse. Déjà présente dans *Casino Royale*, L'Aston Martin mise en scène dans le film anniversaire (re)dévoile tous ses atouts. Comme l'originale de *Goldfinger*, elle est équipée de nombreux gadgets³³. Si le stylo n'explose plus, la voiture devient une arme comme au temps des premiers James Bond. Dans la dernière partie du film, les hommes de Silva font littéralement exploser la légendaire voiture ce qui provoque la colère, presque irrationnelle, de 007. Cribler son Aston Martin revient à le toucher au plus profond de lui. L'Aston Martin à gadgets fera toujours partie de James Bond même si elle vole en éclat dans le film : une scène visuellement impressionnante pour célébrer les 50 ans de 007. Dans le film suivant, *Spectre*, la DB5 n'est qu'une carcasse avant d'être remise à neuf dans l'atelier de « Q ». À la fin du film, Bond choisit de quitter le MI6. Avant de tirer sa révérence, il récupère son Aston Martin 1964, la seule et « dernière chose » dont

il a besoin³⁴. Notons que Bond-Craig et sa voiture-gadget-arme seront de nouveau de la partie dans *Mourir pour attendre*.

22 Le retour à la tradition des gadgets se poursuit dans *Spectre* avec le placement de la montre Omega. Si James Bond porte des montres Omega dans les trois premiers films de l'ère Craig, elles ne sont que de simples accessoires esthétiques (comme précisé par Vesper) alors que le fan était habitué à les voir assorties d'innovations multiples et variées entre 1995 et 2002³⁵. La place narrative du produit est amoindrie et il faut attendre le quatrième film de l'ère Craig pour que la montre se retrouve de nouveau au premier plan. Dans la scène, Bond est en mauvaise posture, attaché et torturé. Heureusement, son Omega à charge explosive intégrée va réduire en cendres le bâtiment dans lequel il se trouve prisonnier. Et si Oberhauser³⁶ ne meurt pas dans l'explosion, cette dernière lui a balaféré le visage et lui a fait perdre un œil. Le produit bénéficie de plusieurs gros plans au cœur d'une scène d'action charnière dans le récit narratif du film. Il constitue un maillon scénaristique en apportant une aide précieuse au héros.

23 Dans la nouvelle ère Bond, on aurait pu penser que les nouveaux gadgets seraient tous inédits. Néanmoins, *Skyfall* et *Spectre* puisent dans la tradition bondienne. Du point de vue des placements publicitaires, ces produits fictifs offrent une mise en avant certaine des marques et cette monstration rejaillit sur leur notoriété. Finalement, la présence des produits dans les films fonctionne comme un teaser publicitaire : film après film, une attente se crée jusqu'au climax qui révèle l'indispensabilité et la suprématie du produit.

Conclusion : James Bond est les marques

24 Le mandat des quatre (et supputons cinq) films de Daniel Craig en tant que 007 s'assimile à une mission accomplie tant au niveau commercial³⁷ que critique³⁸. Les marques sont inhérentes à l'univers et au personnage de 007, et il est difficile de cerner si ce sont les films qui font la promotion des marques ou si les marques servent à construire le film. Les deux entités se répondent,

s'enchevêtrent et s'emboîtent dans une forme de symbiose sémantique.

- 25 Effectivement, *Mourir peut attendre*, dont la sortie initiale était prévue pour avril 2020³⁹, s'accompagne de différents discours sur la conception du film et sur la participation des marques. Omega dévoile et met en vente dès février 2020 la montre portée par Bond et estampillée 007. Daniel Craig, dans les communiqués de presse, explique son implication dans la conception de ce modèle créé spécialement pour le film. L'acteur a travaillé en étroite collaboration avec la marque :

Nous avons pensé que la légèreté de la montre serait un critère essentiel pour un soldat comme 007. J'ai également suggéré d'ajouter quelques détails et couleurs d'inspiration rétro pour conférer à la montre un style unique. Je trouve que le résultat est incroyable⁴⁰.

- 26 Ce storytelling de marque⁴¹ brouille la frontière entre la fiction et le réel, entre l'identité de l'acteur et celle du personnage⁴², entre la montre fictive et celle vendue en boutique. De son côté, Aston Martin décide, après une jachère de près de 55 ans, de reprendre la production de la DB5. Vingt-cinq unités produites et vendues chacune trois millions d'euros⁴³. Il ne s'agit pas d'une DB5 ordinaire, mais de la DB5 de James Bond. Créée en partenariat avec les producteurs des films, EON Productions, la voiture porte la dénomination de « DB5 Goldfinger Continuation » et dispose de gadgets utilisés dans les films⁴⁴. Dans cet ultime exemple, la notion de subjectivité⁴⁵ donne l'illusion au consommateur d'être un super agent ou, à défaut, d'être un consomm'acteur.
- 27 James Bond est un mythe et « les marques qui lui ont été associées contribuent à le construire et le définir. [...] Les marques sont exhibées au premier plan et précèdent le personnage comme s'il émanait d'elles⁴⁶. » Plus encore, James Bond est une marque, une marque originale composée elle-même de plusieurs marques. En effet, il est dans la génétique de la marque Bond d'être formée de marques et celles-ci façonnent son identité. Finalement, c'est la marque Bond avec sa structure fractale qui domine et supprime toutes celles qu'elle intègre. Les discours des marques, variés et multiples, tant au niveau de la nature que de la forme, énoncés par

Omega, Aston Martin ou Bollinger, portent *in fine* sur la marque Bond. Ces discours ne répondent plus simplement du phénomène de publicitarisation, ils appartiennent à la publicitarité⁴⁷. James Bond est un mythe, James Bond est une marque, James Bond est une marque mythique.

BIBLIOGRAPHIE

Anonyme, « Aston Martin reprend la production de la DB5, mythique bolide de James Bond », *Le Figaro* [En ligne], 25 juillet 2020, URL : <https://www.lefigaro.fr/cinema/aston-martin-reprend-la-production-de-la-db5-mythique-bolide-de-james-bond-20200725> [consulté en juin 2023].

BERTHELOT-GUIET Karine, MARTI Caroline et PATRIN-LECLÈRE Valérie, « Entre dépublicitarisation et hyperpublicitarisation, une théorie des métamorphoses du publicitaire », *Semen*, vol. 36. Les nouveaux discours publicitaires, dir. M. BONHOMME, 2013, p. 53-68, DOI : <https://doi.org/10.4000/semen.9645>.

BOULLY Fabien, CHENILLE Vincent et HACHE-BISSETTE Françoise, *James Bond 007. Figure mythique*, Éd. Autrement, Paris, 2008.

BOUSSAGEON Alexandre, « James Bond, panneau publicitaire très réglementé », *L'obs* [en ligne], 23 octobre 2014, URL : <https://www.nouvelobs.com/cinema/20120711.CIN8191/james-bond-panneau-publicitaire-tres-reglemente.html> [consulté en juin 2023].

CESBRON Mathilde, « La franchise Star Wars dépasse désormais James Bond au box-office », *Le Point pop* [en ligne], 5 janvier 2016, URL : https://www.lepoint.fr/pop-culture/la-franchise-star-wars-depasse-desormais-james-bond-au-box-office-05-01-2017-2094744_2920.php [accès restreint, consulté en juin 2023].

CHAPMAN James, « Afterword: "Reflections in a Double Bourbon" », in Robert G. WEINER, B. Lynn WHITFIELD et Jack BECKER (dir.), *James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 479-84.

CHAPMAN James, « "A thoroughly English movie franchise": *Spectre*, the James Bond films, and Genre », *The International Journal of James Bond Studies*, vol. 1, n° 1, 2017, DOI : <https://doi.org/10.24877/jbs.5>.

COX Katharine, « Becoming James Bond: Daniel Craig, rebirth, and refashioning masculinity in *Casino Royale* (2006) », *Journal of Gender Studies*, vol. 23, n° 2, 2014, p. 184-196, DOI : <https://doi.org/10.1080/09589236.2013.783462>.

DÉBOUTÉ Alexandre, « L'agent 007 : un héros au service des marques », *Le Figaro* [en ligne], 28 octobre 2012, URL : <https://www.lefigaro.fr/societes/2012/10/28/20005->

[20121028ARTFIG00165-l-agent-007-un-heros-au-service-des-marques.php](https://doi.org/10.1080/15405702.2013.747938)
[consulté en juin 2023].

DITTMER Jason et DODDS Klaus, « The Geopolitical Audience: Watching *Quantum of Solace* (2008) in London », *Popular Communication*, vol. 11, n° 1, 2013, p. 76-91, DOI: <https://doi.org/10.1080/15405702.2013.747938>.

DODDS Klaus, « Shaking and Stirring James Bond: Age, Gender, and Resilience in *Skyfall* (2012) », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 42, n° 3, 2014, p. 116-130, DOI : <https://doi.org/10.1080/01956051.2013.858026>.

FLEMING Ian, *Les Diamants sont éternels*, Londres, Jonathan Cape, 1956.

FLEMING Ian, *Goldfinger*, Londres, Jonathan Cape, 1959.

GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, « James Bond, saga populaire. Questions d'économie du cinéma », in Françoise Hache-Bissette, Fabien Bouly et Vincent Chenille, *James Bond* (2)007. *Anatomie d'un mythe populaire*, Paris, Belin, 2007, p. 230-240.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, PUF, 1986 [1966].

HEATH Deborah, SCARBOROUGH Peter, TUCKER Anne, WILSON Nick, « Licence to swill: James Bond's drinking over six decades », *Medical journal of Australia*, vol. 209, n° 11, 2018, p. 495-500, DOI : <https://doi.org/10.5694/mja18.00947>.

JENKINS Henry, « La licorne origami contre-attaque », *Terminal*, vol. 112, *Le transmédia storytelling*, 2013, p. 11-28, DOI : <https://doi.org/10.4000/terminal.455>.

LAURICHESSE Hélène, « James Bond, un contrat de marque renoué », in Xavier DAVERAT (dir.), *La représentation du contrat dans le cinéma anglophone*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », 2019, p. 325-336.

LE NOZACH Delphine, « Les réalisateurs français face aux produits et aux marques filmiques. Perception et acceptabilité », *Revista de Comunicare si Marketing*, vol. 2, 2011, p. 115-138.

LE NOZACH Delphine, *Les produits et les marques au cinéma*, L'Harmattan, Paris, coll. « Communication et civilisation », 2013.

LE NOZACH Delphine, « Les produits et les marques dans les films. Un processus d'insertion symbolique et communicationnel », *Communication & Management*, vol. 10, n° 1, 2013, p. 38-49, DOI : <https://doi.org/10.3917/comma.101.0038>.

LE NOZACH Delphine, « James Bond, l'ère Daniel Craig passée au crible du placement de produits », in F. AUBRUN, C. DESSINGES, A. LUSHENKOVA FOSCOLO et L. PERTICOZ (dir.), *Cultures populaires, cultures savantes* [en ligne], saison 2, séance 1, *Les représentations de la culture populaire au sein des discours marchands*, Université Jean-Moulin Lyon 3, octobre 2020, Lyon, URL : <https://hal.science/hal-02973277/>.

LE NOZACH Delphine, « Martin, Aston Martin », *The Conversation* [en ligne], 11 novembre 2020, URL : <https://theconversation.com/martin-aston-martin-133009>.

LEHU Jean-Marc, *La publicité est dans le film. Placement de produits et stratégie de marque au cinéma, dans les chansons, dans les jeux vidéo...*, Éd. d'Organisation, 2006.

MEUNIER Nicolas, « Aston Martin relance la fabrication de la DB5 de James Bond », *Challenges* [En ligne], 29 mai 2020, URL : https://www.challenges.fr/automobile/actu-auto/aston-martin-relance-la-fabrication-de-la-db5-de-james-bond_712231 [consulté en juin 2023].

MURRAY Jonathan, « Containing the Spectre of the Past: The Evolution of the James Bond Franchise during the Daniel Craig Era », *Visual Culture in Britain*, vol. 18, n° 2, 2017, p. 247-273, DOI : <https://doi.org/10.1080/14714787.2017.1338161>.

RICHEBOIS Véronique, « James Bond : l'espion qui buvait... de tout », *Les Échos* [en ligne], 28 septembre 2015, URL : <https://www.lesechos.fr/2015/09/james-bond-l-espion-qui-buvait-de-tout-254527> [consulté en juin 2023].

SALMON Christian, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008.

Filmographie

CAMPBELL Martin, *GoldenEye*, États-Unis, Royaume-Uni, EON Productions, United Artists, 1995, 130 min.

CAMPBELL Martin, *Casino Royale*, États-Unis, Royaume-Uni, EON Productions, Columbia Pictures, Metro Goldwyn Mayer, 2006, 144 min.

FUKUNAGA Cary Joji, *Mourir peur attendre*, États-Unis, Royaume-Uni, EON Productions, Metro Goldwyn Mayer, 2020, 163 min.

FORSTER Marc, *Quantum Of Solace*, États-Unis, Royaume-Uni, EON Productions, Columbia Pictures, Metro Goldwyn Mayer, 2008, 106 min.

GILBERT Lewis, *Moonraker*, Royaume-Uni, France, EON Productions, United Artists, Danjaq, 1979, 130 min.

HAMILTON Guy, *Goldfinger*, Royaume-Uni, EON Productions, 1964, 105 min.

MENDÈS Sam, *Skyfall*, États-Unis, Royaume-Uni, EON Productions, 2012, 143 min.

MENDÈS Sam, *Spectre*, États-Unis, Royaume-Uni, EON Productions, Metro Goldwyn Mayer, Columbia Pictures, Danjaq, 2015, 148 min.

SPOTTISWOODE Roger, *Demain ne meurt jamais*, États-Unis, Royaume-Uni, EON Productions, Metro Goldwyn Mayer, Danjaq, United Artists, 1997, 119 min.

TAMAHORI Lee, *Meurs un autre jour*, États-Unis, Royaume-Uni, EON Productions, Metro Goldwyn Mayer, Danjaq, United Artists, 2002, 132 min.

YOUNG Terence, *Opération Tonnerre*, Royaume-Uni, EON Productions, 1965, 124 min.

NOTES

- 1 Cet article fait suite à une intervention lors d'un séminaire de recherche (Delphine LE NOZACH, « James Bond, l'ère Daniel Craig passée au crible du placement de produits », in F. AUBRUN, C. DESSINGES, A. LUSHENKOVA FOSCOLO et L. PERTICOZ (dir.), *Cultures populaires, cultures savantes* [en ligne], saison 2, séance 1, *Les représentations de la culture populaire au sein des discours marchands*, Université Jean-Moulin Lyon 3, octobre 2020, Lyon, URL : <https://hal.science/hal-02973277/>.) et a fait l'objet d'une version courte dans *The Conversation* (Delphine LE NOZACH, « Martin, Aston Martin », *The Conversation* [en ligne], 11 novembre 2020, URL : <https://theconversation.com/martin-aston-martin-133009>.)
- 2 Selon le classement des séries les plus lucratives de tous les temps, établi par le site Box-Office Mojo : Mathilde CESBRON, « La franchise Star Wars dépasse désormais James Bond au box-office », *Le Point pop* [en ligne], 5 janvier 2016, URL : <https://www.lepoint.fr/pop-culture/la-franchise-star-wars-depasse-desormais-james-bond-au-box-office-05-01-2017-2094744-2920.php> [accès restreint, consulté en juin 2023].
- 3 Hélène LAURICHESSE, « James Bond, un contrat de marque renoué », in Xavier DAVERAT (dir.), *La représentation du contrat dans le cinéma anglophone*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Cinéma(s) », 2019, p. 326.
- 4 Katharine COX, « Becoming James Bond: Daniel Craig, rebirth, and refashioning masculinity in *Casino Royale* (2006) », *Journal of Gender Studies*, vol. 23, n° 2, 2014, p. 184-196.
- 5 Frédéric GIMELLO-MESPLOMB, « James Bond, saga populaire. Questions d'économie du cinéma », in Françoise Hache-Bissette, Fabien Bouly et Vincent Chenille, *James Bond (2)007. Anatomie d'un mythe populaire*, Paris, Belin, 2007, p. 230-240.
- 6 James CHAPMAN, « "A thoroughly English movie franchise": Spectre, the James Bond films, and Genre », *The International Journal of James Bond Studies*, vol. 1, n° 1, 2017.
- 7 Klaus DODDS, « Shaking and Stirring James Bond: Age, Gender, and Resilience in *Skyfall* (2012) », *Journal of Popular Film and Television*, vol. 42, n° 3, 2014, p. 116-130.

- 8 Terme anglais qui désigne une nouvelle version d'une série de films, de jeux vidéo ou d'une série télévisée.
- 9 Jason DITTMER et Klaus DODDS, « The Geopolitical Audience: Watching *Quantum of Solace* (2008) in London », *Popular Communication*, vol. 11, n° 1, 2013, p. 76-91.
- 10 Voir notamment James CHAPMAN, « Afterword: "Reflections in a Double Bourbon" », in Robert G. WEINER, B. Lynn WHITFIELD et Jack BECKER (dir.), *James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 479-84 ; Jonathan MURRAY, « Containing the Spectre of the Past: The Evolution of the James Bond Franchise during the Daniel Craig Era », *Visual Culture in Britain*, vol. 18, n° 2, 2017, p. 247-273.
- 11 Katharine COX, « Becoming James Bond », *op. cit.*
- 12 Hélène LAURICHESSE, « James Bond, un contrat de marque renové », *op. cit.*
- 13 Algirdas Julien GREIMAS, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, PUF, 1986 [1966].
- 14 Alexandre BOUSSAGEON, « James Bond, panneau publicitaire très réglementé », *L'obs* [en ligne], 23 octobre 2014, URL : <https://www.nouvelobs.com/cinema/20120711.CIN8191/james-bond-panneau-publicitaire-tres-reglemente.html> [consulté en juin 2023].
- 15 Ian FLEMING, *Goldfinger*, Londres, Jonathan Cape, 1959.
- 16 Dialogue du film *Casino Royale*.
- 17 Le Chiffre, ennemi de James Bond, est un banquier cruel et violent affilié à des organisations mafieuses. Dans le film *Casino Royale*, il est interprété par l'acteur danois Mads Mikkelsen.
- 18 La séquence montre James Bond en train de réaliser ses deux premiers meurtres qui lui valent sa promotion dans la section Double-0.
- 19 Delphine LE NOZACH, *Les produits et les marques au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Communication et civilisation », 2013.
- 20 <https://matercine.com/casino-royale/>.
- 21 Ian FLEMING, *Les Diamants sont éternels*, Londres, Jonathan Cape, 1956.
- 22 La sortie de *Mourir peut attendre* coïncide avec les quarante ans de partenariat entre Bollinger et James Bond.

- 23 Deborah HEATH, Peter SCARBOROUGH, Anne TUCKER et Nick WILSON, « Licence to swill: James Bond's drinking over six decades », *Medical journal of Australia*, vol. 209, n° 11, 2018, p. 495-500.
- 24 La marque est un partenaire de la franchise depuis la sortie du film *Demain ne meurt jamais* en 1997.
- 25 Alexandre DÉBOUTÉ, « L'agent 007 : un héros au service des marques », *Le Figaro* [en ligne], 28 octobre 2012, URL : <https://www.lefigaro.fr/societes/2012/10/28/20005-20121028ARTFIG00165-l-agent-007-un-heros-au-service-des-marques.php> [consulté en juin 2023].
- 26 Véronique RICHEBOIS, « James Bond : l'espion qui buvait... de tout », *Les Échos* [en ligne], 28 septembre 2015, URL : <https://www.lesechos.fr/2015/09/james-bond-lespion-qui-buvait-de-tout-254527> [consulté en juin 2023].
- 27 Fabien BOULLY, Vincent CHENILLE et Françoise HACHE-BISSETTE, *James Bond 007. Figure mythique*, Éd. Autrement, Paris, 2008, p. 130.
- 28 *Ibid.*, p. 131.
- 29 Jean-Marc LEHU, *La publicité est dans le film. Placement de produits et stratégie de marque au cinéma, dans les chansons, dans les jeux vidéo...*, Éd. d'Organisation, 2006.
- 30 Delphine LE NOZACH, « Les réalisateurs français face aux produits et aux marques filmiques. Perception et acceptabilité », *Revista de Comunicare si Marketing*, vol. 2, 2011, p. 115-138.
- 31 Narrative et qualifiante : Delphine LE NOZACH, « Les produits et les marques dans les films. Un processus d'insertion symbolique et communicationnel », *Communication & Management*, vol. 10, n° 1, 2013, p. 38-49.
- 32 James CHAPMAN, « "A thoroughly English movie franchise" », *op. cit.*
- 33 Deux mitraillettes dans le pare-chocs avant, des vis crève-pneus dans les essieux arrière, un siège éjectable pour passager hostile, une plaque d'acier pare-balles qui se dresse derrière la lunette arrière et un dispositif qui disperse de l'huile glissante pour semer une voiture en cas de poursuite.
- 34 Jonathan MURRAY, « Containing the Spectre of the Past », *op. cit.*
- 35 Pierce Brosnan portait des Omega agrémentées de fonctions spéciales : détonateur et laser (*GoldenEye*), détonateur de charge explosive (*Demain ne*

meurt jamais), éclairage superpuissant et grappin (*Le monde ne suffit pas*), détonateur de charge explosive et puissant laser (*Meurs un autre jour*).

36 Franz Oberhauser, interprété par Christoph Waltz, est le chef du Spectre, redoutable organisation criminelle.

37 Selon Jonathan Murray, *Casino Royale* et *Skyfall* sont parmi les plus gros succès d'une franchise : Jonathan MURRAY, « Containing the Spectre of the Past », *op. cit.*

38 Selon Jonathan Murray, les cinq nominations aux Oscars de *Skyfall* ont presque doublé le total de la série entière : *id.*

39 Le lancement du film a été reporté par la production en raison de la pandémie de Covid-19.

40 Nous traduisons : communiqué de presse de la marque Omega [en ligne], en décembre 2019, URL : https://www.swatchgroup.com/sites/default/files/media-files/the_bond_watch_is_revealed_press_information_pdf.pdf [consulté en juin 2023].

41 Christian SALMON, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008.

42 Comme dans le spot publicitaire Heineken où Daniel Craig, que l'on prend partout pour James Bond, échange bien volontiers un Martini pour une Heineken : Miles JAY, « Heineken : Daniel Craig VS James Bond », *Culturepub* [en ligne], 2020, URL : <http://www.culturepub.fr/videos/heineken-daniel-craig-vs-james-bond/> [consulté en juin 2023].

43 Anonyme, « Aston Martin reprend la production de la DB5, mythique bolide de James Bond », *Le Figaro* [En ligne], 25 juillet 2020, URL : <https://www.lefigaro.fr/cinema/aston-martin-reprend-la-production-de-la-db5-mythique-bolide-de-james-bond-20200725> [consulté en juin 2023].

44 Nicolas MEUNIER, « Aston Martin relance la fabrication de la DB5 de James Bond », *Challenges* [En ligne], 29 mai 2020, URL : https://www.challenges.fr/automobile/actu-auto/aston-martin-relance-la-fabrication-de-la-db5-de-james-bond_712231 [consulté en juin 2023].

45 Henry JENKINS, « La licorne origami contre-attaque », *Terminal*, vol. 112, *Le transmédia storytelling*, 2013, p. 11-28.

46 Fabien BOULLY, Vincent CHENILLE et Françoise HACHE-BISSETTE, *James Bond 007. Figure mythique*, *op. cit.*, p. 97.

47 Karine BERTHELOT-GUIET, Caroline MARTI et Valérie PATRIN-LECLÈRE, « Entre dépublicitarisation et hyperpublicitarisation, une théorie des métamorphoses du publicitaire », *Semen*, vol. 36. Les nouveaux discours publicitaires, dir. M. BONHOMME, 2013, p. 53-68.

AUTEUR

Delphine Le Nozach

Enseignante-chercheuse en sciences de l'information et de la communication, Delphine Le Nozach s'intéresse au placement de produit et de territoire, au contenu de marque et aux insertions publicitaires dans les médias. Ces activités de recherche s'accompagnent d'une démarche de médiation scientifique.

IDREF : <https://www.idref.fr/152962867>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/delphine-le-nozach>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000356766753>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/16678247>