N° 12 | 2019
Usages, formes et enjeux de la «poésie numérique»

Lignes de fuites poétiques du récit numérique

Gaëlle DEBEAUX *Maître de conférences*
University of Rennes 2

Édition électronique :
URL :
https://komodo21.numerev.com/articles/revue-12/2556-lignes-de-fuites-poetiques-du-recit-numerique
DOI : numerev_2343
Date de publication : 01/12/2019

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DEBEAUX, G. (2019) Lignes de fuites poétiques du récit numérique. *Komodo 21*, (12). https://doi.org/10.34745/numerev_2343

Cet article explore la frontière entre récit et poésie au sein des productions de littérature numérique, en suivant l'hypothèse selon laquelle le récit, en contexte numérique, tend vers une forme de poétisation que l'on peut lier au dispositif numérique lui-même et à la notion de *flux*. Le fragment, le déplacement et « l'instabilisation » du récit, analysés dans l'article, contribueraient à orienter la narration vers son autre que serait la poésie. Cette hypothèse est mise à l'épreuve de trois œuvres : *253* de Geoff Ryman, « À mains nues », section du blog *Petite Racine* de Cécile Portier, et *Accident de personne* de Guillaume Vissac, initialement publié sur Twitter en 2010. Toutes trois ont en commun de situer leurs récits au cœur de l'espace du flux par excellence de notre monde contemporain : le métro.

Mots-clés :
Récit numérique, Poétisation, Flux, Déplacement, Fragment

Abstract

This article aims to explore the boundary between narrative and poetry within digital literature productions; our hypothesis is that narrative stories, when told in a digital context, tend to interact with poetic forms; this interaction lies in the digital device and its flow. We show that fragmentation, transfers and unstabilization are the three factors that transform narration into poetry. This hypothesis is confronted to three texts: *253* by Geoff Ryman, "À mains nues", in Cécile Portier's blog *Petite Racine*, and *Accident de personne* by Guillaume Vissac, initially published on Twitter during 2010. These works locate their story in the subway, which can be understood as the perfect symbol of the aesthetic of flow that we explore in this article.

Keywords

digital narration, poeticization, flow, transfers, fragmentation

La ligne de partage entre la forme narrative et la forme poétique est, en littérature, située : les deux ouvrages fondamentaux à ce sujet, *Le Récit poétique* de Jean-Yves

Tadié (1978) et *Poésie et récit. Une rhétorique des genres* de Dominique Combe (1989), ne manquent pas de le rappeler. Ce dernier caractérise ainsi la poésie moderne, à partir de Baudelaire et ses *Fleurs du mal* (1857), par le rejet de tout ce qui ne serait pas *poésie*, et en particulier par le rejet « du narratif [1] », c'est-à-dire du récit. Viendront après Baudelaire, pour résumer à grands traits, les jalons que sont Mallarmé et Valéry ; comme l'affirme alors Dominique Combe, « l'exclusion du narratif, d'abord posée comme une exigence propre à quelques poètes, est devenue partie intégrante du paysage poétique contemporain : c'est bien à un véritable système des genres que conduit le refus du récit en poésie [2] ». Système des genres qui tend à occulter le fait que, depuis le Moyen Âge au moins, la poésie et le récit ont su cohabiter sans encombre.

Jean-Yves Tadié prend appui sur ce partage générique pour proposer une définition du récit poétique : il s'agit de « la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets », et qui constituerait de ce fait « un phénomène de transition entre le roman et le poème [3] ». Postulant la solidité de cette distinction entre deux formes que la plupart des catégorisations génériques tendent toujours à séparer, il déploie dans son ouvrage une hypothèse qu'il s'attache à démontrer par le recours à plusieurs textes du XX^{e} siècle :

> Le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive une histoire dans un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps, des procédés de narration renvoient au poème : il y a là un conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message [4].

L'opposition créatrice au cœur du récit poétique tel que l'analyse Jean-Yves Tadié reposerait donc sur la tension entre deux fonctions renvoyant aux catégories proposées par Roman Jakobson [5] : la fonction référentielle, informative et centrée sur un élément du contexte qu'elle vise à restituer, serait un trait propre au récit, tandis que la fonction poétique, « attir[ant] l'attention sur la forme même du message », permettrait de caractériser la poésie ; la coprésence de l'une et l'autre de ces fonctions dans un même texte tendrait à en brouiller l'identification générique, nécessitant la création d'une nouvelle catégorie, celle du récit poétique.

Si les traits qu'identifie Jean-Yves Tadié concernant ce nouvel objet paraissent assez spécifiques, comme le fait qu'une œuvre qualifiée de *récit poétique* conserve des effets de parallélisme et d'écho [6], ou qu'elle laisse peu ou pas de place à la caractérisation psychologique des personnages [7] et au contraire beaucoup au décor [8], qui est alors parcouru dans un mouvement ménageant une continuité et des ruptures à la fois spatiales et temporelles [9], pourtant Dominique Combe en contestera la pertinence [10]. En effet, tout son travail dans *Poésie et récit* consiste à réhistoriciser la démarcation entre poésie et récit qui est, depuis longtemps maintenant, essentialisée : l'identification du récit et de la poésie à des fonctions dominantes, référentielle et

poétique en l'occurrence, est en ce sens à replacer dans le contexte de sa fabrication par Valéry et les tenants de la poésie pure, pour lesquels la poésie doit non seulement se prémunir du narratif, mais également de toute trace de fiction, de commentaire, de description, etc., afin de permettre l'expression d'une intériorité à partir du matériau même du langage (là où le récit traduirait une action dans le monde par le prisme d'un langage rendu transparent, instrumentalisé par référentialité). Dominique Combe rappelle alors que le plus grand changement qui se joue au tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles est la position de la poésie elle-même : dans la « "triade" épique-dramatique-lyrique » qui structure la poétique, la poésie, « incarnée aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles par l'épique et le dramatique, au détriment du lyrique [11] », en vient au XX^{e} siècle à se confondre avec le lyrisme, exclusivement, là où l'épique est identifié au romanesque et le dramatique au théâtral. Autrement dit, la partition générique entre roman et poésie, sur laquelle Jean-Yves Tadié prend appui pour construire sa catégorie de *récit poétique*, a une histoire que s'attache à reconstruire Dominique Combe ; cela signifie que les notions de *poésie* et de *roman* ou de *récit*, dans ce contexte, ont un sens bien précis issu des théorisations et des usages associés à la poésie moderne, de Baudelaire à Bonnefoy, en passant par Mallarmé et Valéry. Il faudra en tenir compte dans l'analyse.

Cette mise au point théorique est un préalable à l'exploration que je souhaite mener dans cet article : en effet, mon objectif est d'explorer certaines formes de récits prises dans un contexte numérique [12], c'est-à-dire des récits qui naissent sur ordinateur, et plus précisément sur internet, pour lesquels ils sont pensés et par lesquels ils sont reçus (ce qui n'empêche pas leur publication sous d'autres formats, comme le livre numérique ou imprimé). Ces textes, que j'ai pour l'instant rangés sous l'étiquette *récit*, constituent des objets labiles, en particulier en termes de catégorisation : on peut ainsi difficilement les considérer comme des *romans*, même si certains d'entre eux se construisent en référence à cet héritage. L'hypothèse qui sous-tend mon analyse consiste à dire que l'identité générique ou formelle que l'on peut attribuer initialement à ces textes, en les qualifiant de récits, est remise en cause, infléchie, complexifiée par l'intervention d'un processus de poétisation. Ce processus, je le lie directement au geste de création numérique : écrire un récit sur un blog, sur Twitter ou sous la forme d'un hypertexte, c'est raconter une histoire, mais c'est *en même temps* laisser la possibilité au poétique d'advenir, par ce qu'implique, ce que permet et ce que suppose le dispositif numérique [13]. Comme le soutient René Audet, « la qualité de dispositif du numérique apparaît dans sa capacité de transformation du statut du texte [14] », par sa nature processuelle. Il ne s'agit donc pas, dans la lignée des travaux de Jean-Yves Tadié, d'inscrire cette approche dans le cadre d'une essentialisation déshistoricisée des catégories *récit* et *poésie*, mais de dire que la poétisation du récit numérique tiendrait au processus d'éditorialisation numérique dans lequel ce texte est pris lorsqu'il est créé pour le dispositif numérique ; que la *poïesis* numérique impliquerait une poétisation du narratif. Plus encore, les objets qui sont ici manipulés semblent rétifs à toute tentative trop stricte de catégorisation, s'inscrivant dans le champ de la littérature expérimentale ou de la néo-littérature, telles que les définit Magali Nachtergael : une littérature qui creuse sa propre « créativité linguistique, technique et médiatique », qui « résiste aux outils de critique linguistiques, stylistiques et narratologiques et fait porter un doute

permanent et profond sur le sens même des œuvres, l'usage des mots et leur forme [15] ».

Pour ces raisons, la définition du *récit* qui me servira de point de départ est volontairement minimale : « représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit [16] », le récit est cette « *relation* d'événements, que l'on raconte et que l'on relie [17] ». La dimension *poétique* quant à elle, et sans chercher à définir précisément ce que serait la « poésie numérique [18] », se rattache à l'attention accrue que l'on porte à la matérialité du texte, au texte comme matière. À partir de cette base, et afin de mettre à l'épreuve mon hypothèse de départ consistant à dire que l'écriture numérique induit un infléchissement poétique du récit, je développerai trois points théoriques eux-mêmes accompagnés d'illustrations : je chercherai d'abord à construire la *poétique* du récit numérique autour d'une notion pivot, celle du fragment, et d'une œuvre, *253* de Geoff Ryman [19], hypertexte de fiction mis en ligne en 1995. J'interrogerai ensuite la *poéticité* de ces récits numériques, à partir de l'idée que celle-ci repose sur un principe de déplacement et de décontextualisation du narratif, et en appuyant mon propos sur la section « À mains nues » du blog *Petite Racine* tenu par Cécile Portier. Enfin, je montrerai que le dispositif numérique tend à mettre à l'épreuve la frontière entre narratif et poétique par un principe d'*instabilisation* (si l'on accepte le néologisme), passant par le prisme double de la monstration et du flux, qui trouveront à s'illustrer dans la création *Accident de personne* à laquelle s'est livré Guillaume Vissac, en plusieurs temps, d'abord sur Twitter, puis dans un livre numérique et un livre imprimé. Les trois œuvres convoquées à titre d'exemple incarnent ce processus propre au dispositif numérique dont parle René Audet, et ce à plus d'un titre : parce que le texte narratif est pris dans un flux qui le déporte sans cesse vers d'autres formes textuelles, mais aussi parce que ces trois œuvres se déploient dans un espace symptomatique de notre contemporain, et symbolisant efficacement le principe de la mise en réseau et de l'étoilement du web sur lequel vivent ces œuvres : celui du métro.

1. Poétique du récit numérique

1.1. Théorique, 1 : fragmentations narratives

L'objet de cet article, le récit en contexte numérique, a déjà une histoire assez longue qui débute à la fin des années 1980, avec la publication en CD-Rom des premiers hypertextes de fiction. L'hypertexte de fiction apparaît ainsi, dans ces années pionnières du champ de la littérature numérique, comme une de ses expressions principales, aux côtés de la génération automatique des textes et de l'animation textuelle [20]. La poésie numérique se situerait plutôt à la croisée des deux dernières catégories, explorant tout à la fois le potentiel musical, rythmique et expressif de la mécanisation de la création textuelle, et la possibilité de pousser à son terme le traitement du signe linguistique comme matériau de création, en le mettant en mouvement à l'écran, orientant la lecture du côté de la visibilité. Emmanuelle Pelard

rappelle [21] ces traits en se livrant à une synthèse des différentes propositions de classification des poèmes numériques ; ailleurs, elle retrace l'histoire de ces productions dans lesquelles « la poésie [se fait] image pour devenir un véritable fait plastique [22] ». Si ce champ de la poésie numérique n'est pas au cœur de cette étude, ses enjeux toutefois servent à penser ce qu'il advient du récit dès lors qu'il peut, lui aussi, être soumis à un travail d'éditorialisation numérique offrant des possibilités de manipulation matérielle aussi bien que des contraintes de formats ou de diffusion.

Les premiers récits numériques paraissent donc avoir partie liée avec la forme de l'hypertexte [23], qui se caractérise par la mise en relation, à l'aide de liens hypertextes, de multiples fragments de différentes longueurs. L'ensemble se présente comme une œuvre textuelle non-linéaire, puisque chaque fragment de texte peut potentiellement contenir un ou plusieurs liens hypertextes renvoyant vers d'autres fragments. Dans le cadre d'un hypertexte dit *de fiction*, il s'agit pour les auteurs de raconter une histoire, donc de construire un récit, à l'aide de cette contrainte double, la non-linéarité et la fragmentation [24]. Cette fragmentation a intéressé la recherche en ce qu'elle a semblé constituer un des traits centraux de la poétique narrative en contexte numérique, à rebours du modèle du récit fleuve qui se déploierait dans le livre imprimé. René Audet et Simon Brousseau synthétisent ainsi cette idée :

> Marquées par une prise en compte avancée de la dématérialisation de l'œuvre littéraire, les pratiques littéraires numériques se développent autour d'une esthétique profondément définie par la *diffraction* des contenus et par leur hétérogénéité, tout autant que par un détachement de la fixité de ces contenus, rapport entre le texte et son support pourtant fortement conventionnalisé dans l'écosystème du livre [25].

La notion de diffraction, approfondie par René Audet ailleurs [26], vise non pas tant à rassembler une catégorie d'œuvres qu'à saisir un processus d'éclatement du récit ; ce processus repose sur « une saisie stratifiée et réticulée d'une œuvre-archive profondément mosaïquée [27] », traduisant dans l'œuvre la nature même du dispositif numérique, fondamentalement lié au principe du réseau et de la base de données. Pour René Audet, cela constitue l'élément-clef « d'une poétique du texte littéraire numérique », c'est-à-dire d'un texte marqué par « une caractéristique intrinsèque du support qui l'accueille [28] ».

Les premiers grands récits numériques (on peut penser par exemple à *afternoon, a story* de Michael Joyce ou encore à *Victory Garden* de Stuart Moulthrop) exploitent ainsi ce processus de diffraction et de fragmentation dans une visée narrative. Ce faisant, ils font dévier le récit de son cours en induisant de la discontinuité ; cette dernière contribue à isoler des portions de récit en les détachant du fil dans lequel elles sont habituellement prises, brisant ainsi un des éléments centraux de la définition minimale du récit proposée en introduction : la *mise en relation* d'événements entre eux par la création d'une série, d'une succession relevant du (chrono)logique. Toute mise en

relation, cependant, ne disparaît pas dans l'hypertexte : celle-ci n'est plus (chrono)logique mais accidentelle et de ce fait, pourrait-on dire, poétique. La lecture d'œuvres hypertextuelles procède alors par effets de décontextualisation : un fragment narratif peut conduire à un fragment tout autre, amorçant un autre récit ou creusant des portions de récits déjà lues [29] ; chaque nouvelle « page » lue correspond potentiellement à un nouveau récit qui peut paraître n'avoir aucun rapport avec ce qui vient d'être lu. Tout l'intérêt de la forme réside alors dans ce *potentiel* de bifurcation, soumettant le récit à son éclatement possible, sans pour autant que cet éclatement ne s'accomplisse à tous les coups. La lecture, et par là l'œuvre elle-même, en ressortent marquées par une forme d'instabilité, de trouble, qui paraissent rejoindre le « flou » que Christèle Devoivre analyse dans le récit poétique, un récit en mouvement qui refuse l'arrêt, le statisme [30].

C'est bien là que se situe le premier infléchissement poétique du récit en contexte numérique. Jean Clément analysait dans cette perspective en 1994 l'hypertexte de Michael Joyce, *afternoon, a story*, en affirmant en guise d'hypothèse que « l'hypertexte fait passer la fiction du narratif au poétique [31] ». Comparant le fragment textuel dans l'hypertexte à un aphorisme, qui produit du sens en dehors de tout contexte, il note que « ce sont les repères habituels de la fiction qui s'effacent : voix narratives incertaines, indétermination des rapports entre personnages, confusion volontaire des lieux, etc. ». Cet effacement, rejoignant le « flou » que je notais précédemment, est ce qui oriente la lecture du côté du poétique :

> Comme la poésie libère les mots de leur enchaînement à la linéarité de l'axe syntagmatique pour les projeter dans un réseau de correspondances thématiques, phonétiques, métaphoriques, etc. qui dessine une configuration pluri-isotopique, l'hypertexte libère les séquences narratives de leur asservissement à la grammaire du récit traditionnel pour les faire entrer dans l'espace multidimensionnel d'une structure entièrement neuve et ouverte [32].

Dès lors, ce qui ferait de ce type de récit numérique un objet flottant entre les catégories du narratif et du poétique serait sa lecture. Dominique Combe rappelle d'ailleurs qu'un des éléments rejetés par Paul Valéry dans le roman est l'état dans lequel le récit place le lecteur : c'est bien « la narrativité qui asservit le lecteur en le mettant en posture d'attente passive, mais frénétique [33] ». On peut alors distinguer, bien que ce soit pour partie schématique, une lecture linéaire qui serait celle du récit dans ses formes traditionnelles, et une lecture tabulaire, qui serait celle de la poésie, autorisant par exemple à lire les poèmes d'un recueil dans le désordre ou de façon non exhaustive. L'hypertexte de fiction favorise la lecture tabulaire, et prolonge un état de lecture moins passif et « frénétique », mais plus contemplatif et réflexif, que Jean-Yves Tadié identifiait déjà pour le récit poétique :

> La lecture du récit poétique, comme celle du poème, apparaîtrait sans doute beaucoup plus hachée que celle d'un roman classique, parce que les chocs des instants poétiques appellent, non seulement dans le récit, mais en nous, un prolongement, un temps qui les développe et pendant lequel nous les recréons. La page se contemple alors comme un tableau […] [34].

1.2. Exemple, 1 : l'hypertexte. *253, a Novel for the Internet about London Underground in Seven Cars and a Crash*

253, de Geoff Ryman, est un hypertexte de fiction mis en ligne pour la première fois en 1995. Faisant partie de la première génération des œuvres de littérature numérique, il est un des premiers hypertextes de ce genre à être publié directement sur Internet, et non sur CD-Rom comme cela avait été le cas pour *afternoon, a story*. Dans les années qui suivent, l'hypertexte est transposé sous la forme d'un ouvrage imprimé [35], mais reste en ligne pendant plus de quinze ans. Il n'est désormais plus accessible que grâce à la Wayback Machine. Comme son sous-titre l'indique, l'œuvre, caractérisée comme un roman (« novel ») et affichant donc sa dimension narrative, prend pour cadre le métro londonien, qui se matérialise graphiquement sur la page de l'hypertexte : le titre de l'œuvre représente le nombre « 253 » sous la forme de la carte d'un réseau du métro, et ce nombre est repris dans le « Journey Planner [36] », placé au centre d'un étoilement de parcours qui rassemble certaines potentialités de navigations permises au lecteur au sein de l'hypertexte. Ce « roman » est polarisé par un événement précis, l'accident que va connaître une des rames du métro, qui constitue le point d'aboutissement du récit et, en quelque sorte, une radicalisation du principe de dénouement. Chaque fragment textuel est organisé de la même façon : il correspond à l'un des 253 passagers du métro accidenté, est organisé en trois sections (« Outward appearence », « Inside information », « What he / she is doing or thinking »), et comporte 253 mots.

J'ai montré ailleurs [37] de quelle façon, face à cette fragmentation narrative, le lecteur pouvait être conduit à reconstruire, par différents procédés impliqués par l'œuvre elle-même, une intrigue, comme si le récit lui était en fait livré « en kit » ; cette analyse suggère que l'œuvre favorise bien la lecture tabulaire évoquée dans le point précédent. En effet, il n'y a pas d'ordre ou de fil narratif à suivre, qui viendrait relier entre eux les différents fragments textuels, et pour cause : si chaque personnage n'est pas une entité strictement autonome et peut être relié à d'autres personnages de son wagon par proximité ou parce qu'ils vont interagir dans le cadre de la diégèse, pour autant ces liaisons restent accidentelles et dues au hasard du placement dans les rames du métro. Il faut alors, pour le lecteur, chercher à donner du sens à *la relation qui reste*, établie par les différents liens hypertextes et qui infléchirait le récit vers une forme de poétisation. « Mosaïqué », pour reprendre un terme de René Audet et Simon Brousseau, le « roman » *253* incite à être sensible aux jeux d'échos entre différents lieux de l'œuvre, au sein d'une construction textuelle favorisant la répétition du même (les trois catégories et les 253 mots) : c'est alors le réseau du métro lui-même, pensé à la fois comme flux de circulation constant et répétition infinie d'un même parcours, qui sert de

modèle pour penser l'œuvre. Chaque fragment y apparaît comme une sorte d'entité à la fois autonome, fonctionnant par elle-même, ciselée à la manière d'une création oulipienne, mais aussi toujours en mesure d'entrer en collision avec un autre fragment au gré de l'avancée du lecteur dans le texte, ne tenant pas compte de la chronologie des événements. En effet, tout comme dans *afternoon, a story*, la navigation du lecteur dans le réseau de l'hypertexte l'autorise à lire un fragment situé avant l'accident, puis un fragment situé après, et de nouveau un fragment situé avant, de telle sorte que la chronologie n'est pas tant déconstruite que rendue inopérante.

Ces rencontres accidentelles d'un fragment textuel avec un autre, que le motif du *crash* thématise, génèrent des « instants poétiques », un « prolongement » contemplatif, ainsi que le disait Jean-Yves Tadié à propos du récit poétique. Ainsi, lorsque je lis le fragment concernant la passagère numéro 3, Mrs Deborah Payne, je remarque parmi les liens hypertextes attirant visuellement le regard (par leur mise en couleur usuelle dans les premiers temps d'Internet) un lien intitulé « businesswoman », dans la première section du texte : il vise à décrire l'apparence de la jeune femme, mais dans le même temps, il m'apparaît comme lesté d'une profondeur de signification autre, qui ne se donne pas au premier regard. Le lien m'indique une potentialité, m'incite à m'extraire d'une lecture « passive [et] frénétique » caractérisant la narrativité selon Valéry pour laisser vagabonder ma pensée. Cliquer sur le lien me conduit dans un autre lieu du texte, vers le passager 36, Mr Jason Luveridge : ma lecture de ce nouveau fragment est alors orientée par l'attente provoquée par le lien, et par la sémantique du terme mis ainsi en exergue ; s'amorce une lecture double : l'extrait pour lui-même, et en correspondance avec le précédent, ce qui fait émerger un troisième texte fantôme à la surface des deux autres. Si chaque lien correspond en définitive à un point de rencontre entre les personnages [38] (ici, le personnage de Jason a été frappé par l'apparence de « businesswoman » de Deborah Payne au point d'en tomber amoureux), il suscite également une lecture que l'on pourrait dire créatrice, en ce qu'elle facilite chez le lecteur la constitution de rapprochements subjectifs, fondés autant sur les potentialités narratives qu'une telle structure comporte [39] que sur des possibles poétiques, sémantiques, lexicaux attachant le regard au mot et son étoilement.

2. Poéticité du récit numérique

2.1. Théorique, 2 : le déplacement

Ce que l'exemple de *253* tend à montrer est l'idée que la poéticité de ce type de récit numérique hypertextuel se situe dans une logique de déplacement : déplacement du sens du fragment par contact avec un autre fragment, déplacement des attentes de lecture par l'abandon du désir frénétique de l'intrigue, déplacement du geste de création et de réception dans son entier, faisant du récit ainsi diffracté autre chose que lui-même. Cette autre chose ne correspond pas à une forme qui existerait déjà (un poème, par exemple) : autrement dit, ce sont bien les processus de narrativité et de poéticité qui sont ici envisagés et non un résultat que l'on pourrait reclasser. Ce

déplacement est ce en quoi réside la poétisation du récit en contexte numérique.

On peut ici appuyer l'analyse sur l'histoire déjà longue de la poésie expérimentale aux XX^{e} et XXI^{e} siècles, qu'analyse Gaëlle Théval dans ses travaux [40]. Elle évoque, dans un article intitulé « Non-littérature [41] », ce principe du déplacement (ou de la décontextualisation, terme de Jean Clément dans ses analyses de l'hypertexte de fiction) en renvoyant aux travaux du poète Anne-James Chaton : sa pratique, relevant de la « non-littérature » ou de « l'écriture sans écriture » (ainsi que François Bon traduit l'*Uncreative Writing* de Kenneth Goldsmith), consiste à déplacer un matériau textuel dans un contexte poétique. C'est alors le geste qui constitue la poéticité du texte, et non la nature de ce dernier, qui par ailleurs n'est généralement pas écrit de la main du poète. On rejoint ce « geste d'écrire » que Kenneth Goldsmith désigne comme un « transfert littéral de langage d'un lieu à un autre [42] ». René Audet place ce geste de déplacement, qu'il situe au cœur de la logique de la forme hypertextuelle, sous le signe de la réticulation :

> La réticulation des textes numériques repose sur une diffraction textuelle et narrative. Appeler des contenus qui n'appartiennent pas à la trame en cours, c'est ouvrir à la multiplicité – celle des voix, des types discursifs, des fils narratifs concurrents. Cette diffraction [...] trouve à s'incarner avec force dans ces œuvres réticulées, où la discontinuité du texte est valorisée, mais souvent au sein d'un travail de (re-)connexion complémentaire [43].

Cette dernière remarque me paraît mettre en relief le principe de la relation accidentelle pourvoyeuse de poéticité que j'évoquais dans l'exemple de *253* : le récit est soumis à une logique double d'ouverture et de stratification qui interdit à la narrativité de se faire synonyme de linéarité ; et l'unité narrative d'un récit numérique semble pouvoir se construire à plusieurs échelles, au niveau du fragment, dans la relation croisée de plusieurs fragments distants, jusqu'au niveau surplombant de l'objet lui-même – un peu à l'image de ce qui se joue à la lecture d'un recueil de poèmes.

Si l'on quitte le modèle de l'hypertexte, qui reste en définitive probablement la forme la plus narrativisée de récit numérique, on constatera que l'association des deux principes évoqués jusqu'à présent, la fragmentation et le déplacement, donnent lieu à d'autres types de récits qui s'éloignent du modèle romanesque sans renoncer à la narrativité. Ces récits, qui ne paraissent pas viser l'œuvre comme totalité et parmi lesquels je place les deux autres exemples qui servent d'appui à ce travail, se présentent comme des éclats narratifs, se rapprochant toujours plus du principe de l'aphorisme, prenant appui sur des éléments du monde qu'ils viennent mettre en fiction. Il s'agit bien d'un déplacement, consistant pour l'auteur à se saisir d'une impression pour la fixer par l'écriture dans un dispositif capable de la remettre en mouvement, que ce dispositif soit le blog ou le compte Twitter ou Facebook, pour ne mentionner que les exemples les plus évidents. Dès lors, la référentialité à l'origine même du texte se trouble, et le récit ne cherche plus tant à traduire le monde qu'à révéler son potentiel poétique. Ces

condensés narratifs, reposant en grande partie sur l'implicite et incitant le lecteur, par leur force de suggestion, à s'insérer dans les interstices, s'offrent à ce dernier dans un flux permanent ; formes éphémères en ce qu'elles sont rapidement ensevelies par leur propre accumulation sur la page de blog ou le fil Twitter, elles paraissent renouer avec un des enjeux que Paul Valéry attribuait à la poésie pure : se servir du langage comme matériau afin de faire émerger l'expression d'une intériorité, cet œil regardant de l'auteur qui voit et retranscrit le monde non pas dans une prose transparente et asservie à ce dernier mais dans l'objectif de traduire au contraire son opacité, ou de montrer ce que l'on n'y voit pas. Ces fragments narratifs, contrairement à ce qui se joue par exemple dans *253*, paraissent exhiber une figure narratoriale forte que l'on peut sans trop de difficulté associer à celle de l'auteur ; cette figure est alors la focale qui unifie tous ces fragments, infléchissant la lecture vers une forme de lyrisme discret.

2.2. Exemple, 2 : le blog. *Petite racine*, « À mains nues »

Cécile Portier, sur son blog *Petite Racine* [44], consacre une section de ses écrits à ses observations métropolitaines : « À mains nues » rassemble ainsi plusieurs clichés de mains de passagers du métro, sur lesquelles l'autrice a fait porter son regard et qu'elle accompagne d'un texte retraçant l'échange qu'elle a eu avec les porteurs de ces mains remarquables qu'elle collectionne. Puisque le projet consiste à « rendre compte de rencontres inopinées dans le métro en faisant parler les gens de leurs mains [45] », ainsi que Cécile Portier le résume, on peut considérer ces mains comme des symboles ou des métaphores, incarnations de sujets avec lesquels on partage, le temps du trajet en métro, un espace commun. De la même façon que *253* exploite le dispositif de l'hypertexte pour établir une relation entre les différents individus d'une même rame de métro, « À mains nues » cherche à donner corps à ces rencontres potentielles, qui apparaissent alors comme des réservoirs narratifs.

C'est ainsi, par exemple, que la photographie sous-titrée « Entre », plaçant au centre de l'image deux mains d'homme comme en miroir, l'une tatouée de l'inscription « tout », l'autre « rien », semble avoir été suscitée par la présence même de cette amorce textuelle inscrite sur la chair. Le texte qui déploie la photographie, et qui retrace l'échange entre l'autrice et le possesseur de ces deux mains, vise alors à raconter l'histoire de ces tatouages, une histoire qui ne peut se dire : « J'ai demandé pourquoi ces mots inscrits, il a répondu que c'est exactement la question qu'il s'était posé en sortant de les avoir fait inscrire, une sorte de vertige prospectif sur le tant de fois où la question viendrait buter contre ses mains [46] ». Tout se passe alors comme si ce qui suscitait la rencontre, la photographie et l'échange, était le potentiel poétique de ces deux inscriptions, par lesquelles les mots « tout » et « rien » résonnent, « point aveugle à partir duquel tout le reste se déploie [47] ». Le support qu'est le blog permet de rassembler en une même page l'image et son commentaire, et de préserver en quelque sorte, par le geste qu'effectue le lecteur pour accéder au texte (il lui faut cliquer sur la photographie parmi toutes les autres, en miniature, donc lui-même opérer une action de sélection par le regard parmi de multiples mains qui s'offrent à lui, pour pouvoir accéder à la page rassemblant la photographie en grand format et le texte), la démarche de l'autrice dans sa chronologie : d'abord ces deux mots inscrits à la surface du corps, puis

la mise en récit de leur présence.

Dans cet exemple, la contemplation poétique semble être première, et le texte narratif en découler ; on notera que ce dernier est parfois *récit* de façon plus évidente, comme dans la photographie sous-titrée « Déplacements » capturant, sur une main de femme noire, une bague reproduisant deux grandes ailes, que Cécile Portier interprète comme les ailes d'Hermès : c'est alors la rencontre elle-même, et ses suites, qu'elle met en scène, introduisant des discours rapportés et terminant son texte par un effet de chute [48]. Le processus est toujours le même : partir de l'impression pour aboutir au texte, permettant d'en revenir à l'image. On pourrait replacer cette pratique dans une lignée qui remonterait aux flâneries baudelairiennes, et je ne peux m'empêcher de penser ici au premier quatrain du sonnet « À une passante », où la main resurgit :

> La rue assourdissante autour de moi hurlait.
>
> Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
>
> Une femme passa, d'une main fastueuse
>
> Soulevant, balançant le feston et l'ourlet [49]

On situera toutefois plus facilement Cécile Portier dans la lignée de la pratique de la « dérive », issue du situationnisme et explorée par plusieurs artistes québécois prenant à la fois la ville et le numérique comme terrains de jeu. Enrico Agostini-Marchese y consacre un article dans lequel il propose une définition de ce que serait cette flânerie numérique : « l'exploration et […] la mise en récit de la ville […], où [l'auteur] se promèn[e] laissant [sa] trace à travers l'utilisation de plusieurs supports [50] ».

Il semble que l'on rejoint là plusieurs caractéristiques du récit poétique qu'analyse Christèle Devoivre, prenant sa source dans la contemplation à laquelle se livre le sujet écrivant ; dans ce récit, c'est d'abord « le vide et le plein des textes » qui ressort (le « tout » et le « rien » ?), « une sorte de manque de consistance au niveau des éléments narratifs du récit [qui] étonne [51] ». Ce vide, ce manque de consistance du récit ouvrent la porte à la poésie. Cécile Portier est familière de cette pratique, qu'elle déploie également dans *Étant donnée* [52], fiction numérique qui place au centre une femme amnésique dont on retracera l'existence par les données qu'elle a laissées derrière elle. Elle analyse cette création dans un article [53] publié dans un numéro de la revue *Itinéraires* consacré aux *Ethos numériques* : en préambule de ce dernier, la rédaction en charge du numéro présente précisément l'objet comme une « fiction poétique transmédia », et Cécile Portier elle-même en fait une « fable poétique ». Partant du constat que « nos vies s'écrivent par traces, que nous laissons sans y penser, mais qui nous documentent et nous archivent », l'autrice construit *Étant donnée* comme une entreprise de ressaisissement, par l'écriture et par la mise en fiction, de ces traces de soi-même parsemées et captées par les outils numériques ; cette entreprise vise bien à « écrire pour réintroduire », parce que celles-ci sont aussi les conditions de notre

« traçabilité », « de l'incertitude dans nos traces, comme condition de notre liberté ». L'œuvre se compose d'un assemblage de textes et de créations diverses, parmi lesquelles des « vidéo-poèmes », visant à rétablir le récit de l'existence de cette femme amnésique. Mais ce récit, à l'opposé de la fiabilité et de l'exhaustivité du récit officiel de nos vies porté par les données, s'efforce de ménager des vides, de détourner la trace, de la poétiser pour la déjouer. Comme le dit Cécile Portier,

> Les données nous font la promesse de pouvoir tout voir, mais on oublierait assez facilement qu'il existe un *point aveugle*, que tout n'est pas si évident dans cette visibilité triomphante, et que peut-être il est nécessaire de venir éclairer le plein jour d'une autre lumière, poétique, politique, pour briser l'évidence du « tout est donné ».

Ce « point aveugle » était aussi à la source du fragment narratif « Entre » exploré ci-dessus : c'est son insertion dans le tissu du récit qui permet à la poésie de se déployer.

3. Le narratif et le poétique en contexte numérique : une frontière ?

3.1. Théorique, 3 : instabilisation

L'exemple précédent le montre : « nous sommes certainement devenus […] des biographes amassant des collections de faits minuscules et d'impressions sur quiconque nous choisissons de braquer notre objectif [54] » ; s'agirait-il, pour ces fragments narratifs qui se déploient sur les blogs ou sur les réseaux sociaux et dont les exemples sont nombreux, d'Éric Chevillard à Cécile Coulon (qui publie également des poèmes), d'(auto)biographies poétiques ? Pourquoi, en définitive, vouloir conserver des catégories qui ont été pensées pour des productions littéraires antérieures au numérique ? Gaëlle Théval rappelle, lorsqu'elle évoque ces œuvres de « non-littérature » qu'elle analyse par les outils de la poésie, la réaction de Jacques Roubaud : « Pourquoi les baptiser "poésie" ? Pourquoi ne pas les nommer musique, gymnastique, air d'opéra, numéro de cirque, sketch, chanson, ballet, strip-tease ? [55] » On pourrait poser la même question à propos des récits évoqués dans cet article ; reste que sans ces outils, même un peu inadéquats, on s'interdit de *penser* les objets. Je souscris de ce fait pleinement au constat de Gaëlle Théval :

> Partant de la réception critique de ces pratiques, représentative d'une « doxa », il s'agirait alors de tenter de mesurer ce qui, dans les définitions, est amené à se déplacer : où le terme de « littérature » est, comme celui d'art, tenu pour un concept tantôt évaluatif, tantôt essentialiste, tantôt institutionnaliste, là où celui de « poésie » est plus volage [56].

Gaëlle Théval montre que le terme de *poésie* est manipulé et mis à distance, comme s'il ne voulait plus rien dire ou comme s'il était une étiquette qu'on vidait peu à peu de ses traits caractéristiques pour en faire une coquille vide qu'on pourrait dépasser. Il en va de même dans les objets qui m'intéressent : l'étiquette *récit* est infléchie par son insertion dans le dispositif numérique, lui faisant subir un certain nombre de déplacements que l'on peut identifier au geste poétique, déplacements peut-être préalables au dépassement.

Le point de rencontre le plus fort entre poésie et récit en contexte numérique repose alors sans doute sur la *monstration* : un des enjeux du déploiement de la littérature sur les dispositifs numériques a été de mettre en relief le fait que tout texte, et pas seulement le texte poétique, avait une matérialité, et que celle-ci devait être interprétée. Il n'est ainsi pas anodin que le roman réaliste se développe, au XIX^{e} siècle, en même temps que l'objet livre lui-même, de plus en plus facile à reproduire et à diffuser ; on peut alors établir une concordance entre la narrativité linéaire reposant sur le principe de la mise en intrigue, et l'objet livre incitant à une lecture qui irait de la couverture à la quatrième de couverture, dans un déroulement ininterrompu et lui-même continu. Les dispositifs numériques, permettant de s'émanciper de cet objet, impliquent l'invention de nouvelles procédures de lecture et de matérialisation du texte en même temps qu'ils attirent l'attention sur le fait que le livre est lui-même un dispositif avec ses contraintes de création et de réception [57]. Dès lors, une attention accrue est portée à la façon dont le texte, peu importe sa nature, se déploie à l'écran, et peut en passer par l'usage d'outils permettant sa manipulation, qu'il s'agisse de le rendre cliquable par le lien hypertexte [58], de l'associer à des images, de le mettre en réseau par le biais de *hashtags*, de le mettre en couleur ou en mouvement. Emmanuelle Pelard affirme ainsi :

> Quand l'écriture sur support numérique redécouvre à son tour l'univers de la « matière », on constate qu'elle se rattache des qualités graphiques qui, pendant des siècles, avaient été réservées à l'image : la couleur, la forme, l'espace, et bien évidemment l'animation. Les signes écrits ne sont plus condamnés à seulement signifier, ils peuvent montrer ce qu'ils désignent ; ils règnent dans l'immontrable *et* dans le montrable [59].

Le texte en contexte numérique relève à la fois de l'immatériel et du visible, il se rappelle au lecteur pour ce qu'il dit, la façon dont il le dit et l'aspect concret qu'il prend pour le faire : tenir ces trois pans ensemble dans l'analyse contribue à inclure la poésie, que j'avais définie comme l'attention accrue que l'on porte à la matérialité du texte, au texte comme matière, dans toute analyse, y compris de textes narratifs. Tout se passe dès lors comme si le récit en contexte numérique était toujours un récit poétique, dans lequel par définition, selon Jean-Yves Tadié, « l'attention du lecteur est retenue par la forme du message, par la matérialité du texte [60] ». Je rejoins ici un constat fait par Kenneth Goldsmith, pour qui avec le numérique « quelque chose a radicalement changé : jamais auparavant le langage n'avait disposé d'une telle *matérialité* – fluidité,

plasticité, malléabilité – implorant d'être activement ressaisie par l'écrivain [61] ».

Que la plasticité du texte numérique soit associée à sa fluidité me paraît crucial : il ne s'agit pas seulement de constater que l'on doit désormais autant voir le texte que le lire, mais également comprendre en quoi cela constitue une dissociation dans l'acte de lecture, un dédoublement qui fait de la réception d'une œuvre en contexte numérique une opération fondamentalement instable, en mouvement (en déplacement, je l'ai déjà noté) : une opération d'instabilisation de l'œuvre.

3.2. Exemple, 3 : le fil Twitter. *Accident de personne*

Accident de personne, le projet multi-support que Guillaume Vissac mène depuis près de dix ans désormais, met parfaitement en lumière cette *instabilisation*, et ce à plus d'un titre : l'œuvre est d'abord un ensemble de 160 fragments publiés, à raison de trois fois par jour, sur le compte Twitter @apersonne pendant le mois de décembre 2010. Elle devient, en 2011, un livre numérique, dans lequel ces fragments sont réagencés, liés, et auxquels Guillaume Vissac adjoint des intertitres, des notes de bas de page, et autant d'autres moyens de circuler dans le texte, ce que ne permettait pas (ou du moins, pas de la même façon) le dispositif du fil Twitter. Enfin, en 2018, l'œuvre devient un livre imprimé, prenant appui sur les expérimentations du livre numérique mais adaptant le texte au support imprimé [62]. Véritable « roman en pièces détachées » dans sa dernière mue, comme l'indique l'auteur lui-même, l'œuvre paraît incarner l'ensemble des analyses proposées ci-dessus : cette mise en fiction à partir du message bien connu, du métro au RER, du TER au TGV, signalant un retard dû à un « accident de personne », déploie des textes à partir de ce que Guillaume Vissac, prisonnier du flux soudain arrêté de la rame dans laquelle il se trouve, imagine et reconstruit derrière la froideur normée de l'annonce. L'analyse qui suit prendra principalement appui sur le premier état de l'œuvre, sur Twitter : dans cette perspective, les deux publications suivantes font fortement dévier le projet.

Les échos avec *253* ne peuvent manquer de surgir : la fragmentation de l'œuvre, le cadre du métro, la présence de l'accident, la contrainte du nombre de signes. Mais le dispositif n'est pas le même : la plateforme Twitter n'autorise pas la présence de liens hypertexte internes (c'est-à-dire permettant de relier un fragment à un autre), et l'auteur n'a pas recours aux *hashtags*, qui permettraient de rassembler plusieurs Tweets. Dès lors, ce qui reste aujourd'hui de cette œuvre en direct est un ensemble de fragments auxquels on accède en ordre inverse de publication, et il faut remonter le fil assez loin pour retrouver ce fameux mois de décembre 2010 ; plus encore, le flux de publication lui-même est comme sans cesse interrompu par d'autres Tweets, visant à remercier les lecteurs qui interagissent et partagent les publications. Comme Guillaume Vissac lui-même le précise dans la préface qu'il adjoint à la publication de l'œuvre sous forme de livre numérique (entreprise que l'on peut comprendre comme une tentative de sauver et de stabiliser l'expérience), le projet est fondamentalement volatile, favorisant le désordre, l'émergence ou le surgissement de personnages fictifs au gré des annonces bien réelles de ces « accidents » venant heurter le flux constant de la circulation des transports en commun. Chaque journée correspond à un nouveau personnage,

s’exprimant à chaque fois, entre rage et désespoir, à la première personne du singulier :

> tôt le matin venir traquer les trains dans l’aube encore : face à leurs phares respirer le reflet des nuits dernières […]
>
> trains restés à quai, grève, & moi je me balance contre le pare-brise sans résultat : sans vitesse tapée dans les mâchoires on ne crève pas [63]
>
> mon boss me dit de pas avoir peur de sauter dans la modernité à pieds joints, mais j’ai peur : je reste à quai : je laisse passer les autres […]
>
> mis à pied pour faute grave, 5 minutes pour quitter le bureau : alors je cherche, cherche ma faute grave, dans les graviers, sous les rails [64]

Ces fragments, qui fonctionnent par ensemble de quatre Tweets le plus souvent, apparaissent ainsi comme la mise en récit parcellaire (et le format Twitter de l’œuvre est le plus parcellaire des trois) de ces accidents, dévoilant dans le même temps le portrait d’une époque, angoissant et désespéré, mais aussi parfois comique, et toujours poétique.

Ce portrait se construit par la lente accumulation de ces portions narratives, qui semblent peu à peu toutes fonctionner de la même façon, suivant un rythme commun contribuant à la poétisation de l’expérience : la contrainte des 140 caractères implique la brièveté et le morcellement, mais aussi un langage elliptique et hypotaxique ; on retrouve régulièrement l’usage des deux points, jouant comme une césure au milieu du Tweet. Ces procédés tendent à attirer l’attention au moins autant sur la nature de ces éclats textuels que sur ce qu’ils racontent, et l’on peut lier cet effet, en suivant Kenneth Goldsmith, au dispositif de la plateforme lui-même : « l’interface de Twitter a reconfiguré le langage ordinaire pour qu’on le perçoive comme extraordinaire [65] ». Détournant le principe du réseau social, Guillaume Vissac s’en empare ainsi *pour* ce potentiel poétique, inscrivant son projet dans la lignée de ceux qu’analyse le praticien américain, pour qui « les mots refusent d’être immobiles aujourd’hui ; ils sont intrinsèquement sans repos. Les mots d’aujourd’hui sont des bulles, des manettes, des récipients vides, flottant dans l’invisibilité du réseau […] [66] ».

Plus que jamais, le récit qui se déploie dans ce contexte numérique, qu’il s’agisse d’envisager les premiers hypertextes, la pratique du blog ou la publication sur les réseaux sociaux (plateformes qui sont d’ailleurs de moins en moins accueillantes pour ce type de projets), doit alors faire avec la menace permanente de son propre éclatement et de son déplacement. Littérature du flux, l’écriture « à l’âge numérique » incite à repenser la fixité des catégories d’analyse et de classement. Si tout récit en contexte numérique n’est pas analysable en termes de poétisation – la récente création *3e droite* de François Descraques, également sur Twitter, montrant par exemple assez magistralement comment la plateforme Twitter peut aussi être utilisée pour ses potentialités de tension narrative – pour autant, on remarquera que ce corpus de récits

infléchis vers (ou par) la poésie est désormais large et couvre les différentes époques de ce que l'on nomme *littérature numérique*. Cet infléchissement, que je caractériserai également comme un dépassement des frontières, tient à plusieurs traits du dispositif numérique lui-même, qui sont alors volontairement exploités dans le geste de création : la fragmentation, le principe de décontextualisation ou de déplacement, et l'instabilisation. On peut les rassembler sous l'égide du *flux* que plusieurs ont déjà exploré, comme René Audet, Bertrand Gervais ou Anaïs Guilet, et que les récits présentés dans cet article, se déroulant tous dans le cadre des transports en métro, incarnent.

Bibliographie

AARSETH Espen J, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1997.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rueff, M. (trad.), Paris, Payot et Rivages, 2007.

AGOSTINI-MARCHESE Enrico, « La littérature à la dérive numérique. De lignes, d'écritures et d'espaces », *Sens Public*, 15/12/2017, en ligne : http://sens-public.org/article1285.html (consulté le 26 avril 2019).

AUDET René, « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle ? Repères méthodologiques pour une poétique comparé », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, 2010.

– « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires*, vol. 1, 2014 [2015], en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/2267 (consulté le 14 janvier 2019).

– « Œuvres diffractées contemporaines et méandres de l'interprétation : du récit comme errance cognitive », *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Correard, N., V. Ferré, Teulade, A. (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015.

– « Diffraction. Pour une poétique de la diffraction des textes narratifs », *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments d'un discours théorique*, Bouju, E. (dir.), Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015.

AUDET René & BROUSSEAU Simon, « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique. L'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe », *Protée*, vol. 39, nº 1, 2011.

BOOTZ Philippe, *Les basiques : la littérature numérique*, Leonardo/OLATS, 2007, en ligne : http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php (consulté le 24 avril 2019).

CLÉMENT Jean, « Fiction interactive et modernité », *Littérature*, nº 96, 1994.

– « *Afternoon, a Story*, du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle », dans *A:LITTÉRATURE[[carriagereturn]],* Actes du colloque *Nord Poésie et Ordinateur*, Mots-Voir et Gerico-Circav, 1994.

– « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », *Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils, méthodes*, Balpe, J.-P., Lelu, A., Saleh, I. (dir.), Paris, Hermès, 1995.

– « Hypertexte et complexité », *Études françaises*, nº 36, vol. 2, 2000.

– « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, vol. 5, nº 1, 2001.

COMBE Dominique, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989.

DEBEAUX Gaëlle, « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de *253* de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge », *Itinéraires*, vol. 2, 2016 [2017], en ligne : https://journals.openedition.org/itineraires/3405 (consulté le 25 avril 2019).

– *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire. D'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, disponible sur HAL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01677450 (consulté le 25 avril 2019).

– « Séminaire Humanités Numériques MSHB – Réception et transmission des travaux de Marcello Vitali-Rosati : "Peut-on encore parler de littérature numérique ?" », Carnet de recherche *Multirécits*, 27/03/19, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/550 (consulté le 25 avril 2019).

DEVOIVRE Christèle, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique », *Errances*, Cahier Figura, nº 13, 2005.

FORTIN-TOURNES Anne-Laure, « Confluence du corps et des signes dans la fiction électronique hypertextuelle : le cas de *253* de Geoff Ryman », *Études britanniques contemporaines*, nº 52, 2017.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », *Communications*, nº 8, 1966.

GOLDSMITH Kenneth, *L'Écriture sans écriture. Du langage à l'âge numérique*, Bon F. (trad.), Paris, Jean Boîte Éditions, 2018.

HAYLES N. Katherine, *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002.

JAKOBSON Roman, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, t. 1, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

NACHTERGAEL Magali, « Présentation », *Itinéraires*, vol. 3, 2017 [2018], en ligne :

https://journals.openedition.org/itineraires/3876 (consulté le 23 avril 2019).

PELARD Emmanuelle, « Poétique de la poésie numérique pour écrans tactiles », dans *Poétiques et esthétiques numériques tactiles : littérature et arts*, Anaïs Guilet et Emmanuel Pelard (dir.), Cahiers virtuels du laboratoire NT2, n° 8, 2016, en ligne : http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/poetique-de-la-poesie-numerique-pour-ecrans-tactiles (consulté le 23 avril 2019).

– « Poésies numériques tactiles : toucher les signes par la "main de l'œil", manipuler la matière à l'écran », *Itinéraires*, vol. 3, 2017 [2018], en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/3983 (consulté le 23 avril 2019).

PORTIER Cécile, « *Étant donnée* : une fable poétique sur le régime de notre identité numérique », *Itinéraires*, vol. 3, 2015 [2016], en ligne : https://journals.openedition.org/itineraires/3124 (consulté le 23 avril 2019).

SAEMMER Alexandra, *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2015.

TADIÉ Jean-Yves, *Le Récit poétique* [1978], Paris, Gallimard, 1992.

THÉVAL Gaëlle, *Poésies ready-made. xx^{e}-xxi^{e} siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts & Médias », 2015.

– « Non-littérature », *Itinéraires*, vol. 3, 2017 [2018], en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/3983 (consulté le 24 avril 2019).

VANDENDORPE Christian, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Éditions La Découverte, 1999.

Notes

[1] Dominique Combe, *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989, p. 7.

[2] *Ibid.*, p. 10.

[3] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique* [1978], Paris, Gallimard, 1992, p. 7, pour cette citation et la précédente.

[4] *Ibid.*, p. 7-8.

[5] Voir Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, t. 1, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

[6] « Les unités de mesure peuvent changer, pourvu qu'il s'agisse toujours de mesurer

des séquences » (Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 8).

[7] « Le dépérissement des références réalistes comme de la psychologie est la condition qui permet l'intégration des personnages au récit poétique » (*ibid.*, p. 9).

[8] « L'effacement des personnages laisse à l'espace, au décor, urbains ou naturels, une place privilégiée ; peut-on imaginer un récit poétique d'où ils soient absents ? » (*ibid.*, p. 9).

[9] *Ibid.*, p. 9 à 11.

[10] Il le fera de façon assez radicale, en considérant que le « récit poétique » proposé par Tadié est une catégorie disparate qui ne repose pas sur des traits stylistiques permettant de donner un sens clair à « poétique ». Pire : Tadié emploierait *poétique* comme on dit d'une femme qu'elle est *romanesque*.

[11] Dominique Combe, *op. cit.*, p. 70, pour cette citation et la précédente.

[12] J'utilise à dessein cette tournure plutôt que « récit numérique » afin d'indiquer les débats en cours autour de la notion de *littérature numérique*. On en trouvera un aperçu dans le billet suivant : Gaëlle Debeaux, « Séminaire Humanités Numériques MSHB – Réception et transmission des travaux de Marcello Vitali-Rosati : "Peut-on encore parler de littérature numérique ?" », Carnet de recherche *Multirécits*, 27/03/19, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/550 (consulté le 23 avril 2019).

[13] Je donne au terme *dispositif* le sens que construit Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* : « Tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'amener les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 31).

[14] René Audet, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires*, vol. 1, 2014 [2015], en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/2267 (consulté le 14 janvier 2019).

[15] Magali Nachtergael, « Présentation », *Itinéraires*, vol. 3, 2017 [2018], en ligne : https://journals.openedition.org/itineraires/3876 (consulté le 23 avril 2019).

[16] Gérard Genette, « Frontières du récit », *Communications*, nº 8, 1966, p. 152.

[17] Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 7.

[18] Je renvoie pour cela à l'article d'Emmanuelle Pelard, « Poétique de la poésie numérique pour écrans tactiles », dans *Poétiques et esthétiques numériques tactiles : littérature et arts*, Anaïs Guilet et Emmanuel Pelard (dir.), Cahiers virtuels du laboratoire NT2, n° 8, 2016, en ligne : http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/article/poetique-de-la-poesie-numerique-pour-ecra

ns-tactiles (consulté le 23 avril 2019).

[19] Les trois œuvres seront présentées en détail dans le cours de l'article. On les retrouve aux adresses suivantes : https://web.archive.org/web/20120113034518/http://www.ryman-novel.com/, https://petiteracine.net/wordpress/catégorie/a-mains-nues/et https://twitter.com/apersonne.

[20] Voir à ce propos l'article de Jean Clément, « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, vol. 5, nº 1, 2001, p. 113-134.

[21] Emmanuelle Pelard, « Poétique de la poésie numérique pour écrans tactiles », art. cit.

[22] Emmanuelle Pelard, « Poésies numériques tactiles : toucher les signes par la "main de l'œil", manipuler la matière à l'écran », *Itinéraires*, vol. 3, 2017 [2018], en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/3983 (consulté le 24 avril 2019).

[23] Même si, comme Philippe Bootz le rappelle dans son historique de la littérature numérique, les premières tentatives de mécanisation de la production littéraire, antérieures aux années 1980, portaient tout autant sur la poésie que sur le récit. Voir Philippe Bootz, *Les basiques : la littérature numérique*, Leonardo/OLATS, 2007, en ligne (consulté le 24 avril 2019).

[24] Jean Clément a écrit plusieurs articles sur cet objet : voir Jean Clément, « Fiction interactive et modernité », *Littérature*, nº 96, 1994 ; « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », *Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils, méthodes*, Balpe, J.-P., Lelu, A., Saleh, I. (dir.), Paris, Hermès, 1995 ; « Hypertexte et complexité », *Études françaises*, nº 36, vol. 2, 2000.

[25] René Audet & Simon Brousseau, « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique. L'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe », *Protée*, vol. 39, nº 1, 2011, p. 10. Je souligne.

[26] Voir René Audet, « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle ? Repères méthodologiques pour une poétique comparée », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, 2010 ; « Œuvres diffractées contemporaines et méandres de l'interprétation : du récit comme errance cognitive », *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Correard, N., V. Ferré, Teulade, A. (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015 ; « Diffraction. Pour une poétique de la diffraction des textes narratifs », *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments d'un discours théorique*, Bouju, E. (dir.), Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015.

[27] René Audet & Simon Brousseau, « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique. L'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe », art. cit., p. 10.

[28] René Audet, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus »,

art. cit.

[29] Sur ce point, je me permets de renvoyer à mes travaux de thèse : Gaëlle Debeaux, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire. D'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, disponible sur HAL : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01677450 (consulté le 24 avril 2019).

[30] Christèle Devoivre, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique », *Errances*, Cahier Figura, nº 13, 2005, p. 40.

[31] Jean Clément, « *Afternoon, a Story*, du narratif au poétique dans l'œuvre hypertextuelle », dans *A:LITTÉRATURE,* Actes du colloque *Nord Poésie et Ordinateur*, Mots-Voir et Gerico-Circav, 1994. Je cite à partir de la version mise en ligne par l'auteur, non-paginée (consulté le 24 avril 2019).

[32] *Ibid.*

[33] Dominique Combe, *op. cit.*, p. 81.

[34] Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 111.

[35] Geoff Ryman, *253 : the print remix*, London, Flamingo, 1998. L'hypertexte numérique était initialement publié à l'adresse http://www.ryman-novel.com/home.htm mais celle-ci renvoie désormais au site personnel de l'auteur, après avoir été plusieurs années inactive ; on retrouve la trace de l'hypertexte grâce à la WayBack Machine, à l'adresse suivante : http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp27604 (consulté le 25 avril 2019). Pour une analyse de la remédiation concernant *253*, voir Gaëlle Debeaux, « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de *253* de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge », *Itinéraires*, vol. 2, 2016 [2017], en ligne : https://journals.openedition.org/itineraires/3405 (consulté le 25 avril 2019).

[36] On peut le consulter en suivant ce lien : https://web.archive.org/web/20120115114505/http://www.ryman-novel.com/info/home.htm (consulté le 25 avril 2019).

[37] Voir Gaëlle Debeaux, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire. D'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, *op. cit.*, p. 259-279.

[38] Je renvoie ici à l'article d'Anne-Laure Fortin-Tournès, « Confluence du corps et des signes dans la fiction électronique hypertextuelle : le cas de *253* de Geoff Ryman », *Études britanniques contemporaines*, nº 52, 2017.

[39] Voir par exemple mon analyse sur la micro-intrigue autour du personnage de Sam Cruza (Gaëlle Debeaux, *Multiplication des récits et stéréométrie littéraire. D'Italo Calvino aux épifictions contemporaines*, *op. cit.*, p. 138-139).

[40] On mentionnera par exemple Gaëlle Théval, *Poésies ready-made. xx^e – xxi^e siècles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts & Médias », 2015.

[41] Gaëlle Théval, « Non-littérature », *Itinéraires*, vol. 3, 2017 [2018], en ligne : http://journals.openedition.org/itineraires/3983 (consulté le 24 avril 2019).

[42] Kenneth Goldsmith, *L'Écriture sans écriture. Du langage à l'âge numérique*, François Bon (trad.), Paris, Jean Boîte Éditions, 2018, p. 11 (*Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011).

[43] René Audet, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », art. cit.

[44] Accessible en suivant ce lien : https://petiteracine.net/wordpress/ (consulté le 26 avril 2019).

[45] Voir https://petiteracine.net/wordpress/cecile-portier/ (consulté le 26 avril 2019).

[46] Voir https://petiteracine.net/wordpress/2012/06/entre/ (consulté le 26 avril 2019).

[47] *Ibid.*

[48] Voir https://petiteracine.net/wordpress/2011/11/deplacements/ (consulté le 26 avril 2019).

[49] Charles Baudelaire, « À une passante », *Les Fleurs du mal*, 2^e édition, Alençon, Poulet-Malassis & De Broise Éditeurs, 1861, p. 216.

[50] Enrico Agostini-Marchese, « La littérature à la dérive numérique. De lignes, d'écritures et d'espaces », *Sens Public*, 15/12/2017, en ligne : http://sens-public.org/article1285.html (consulté le 26 avril 2019).

[51] Christèle Devoivre, « Errance dans le récit poétique, errance du récit poétique », art. cit., p. 32.

[52] L'œuvre en elle-même n'est plus directement accessible, mais on peut voir son fonctionnement dans la fiche que le répertoire NT2 lui consacre : http://nt2.uqam.ca/fr/video/etant-donnee-cecile-portier-video-1 (consulté le 26 avril 2019).

[53] Cécile Portier, « *Étant donnée* : une fable poétique sur le régime de notre identité numérique », *Itinéraires*, vol. 3, 2015 [2016], en ligne : https://journals.openedition.org/itineraires/3124 (consulté le 26 avril 2019).

[54] Kenneth Goldsmith, *L'Écriture sans écriture. Du langage à l'âge numérique*, *op. cit.*, p. 191.

[55] Jacques Roubaud, « Obstination de la poésie », *Le Monde Diplomatique*, 2010,

p. 23, cité par Gaëlle Théval, « Non-littérature », art. cit.

[56] *Ibid.*

[57] Voir à ce propos trois ouvrages fondateurs : Espen J. Aarseth, *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1997 ; Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Éditions La Découverte, 1999 ; N. Katherine Hayles, *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002.

[58] Voir à ce propos Alexandra Saemmer, *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2015.

[59] Emmanuelle Pelard, « Poétique de la poésie numérique pour écrans tactiles », art. cit.

[60] Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, *op. cit.*, p. 143.

[61] Kenneth Goldsmith, *L'Écriture sans écriture. Du langage à l'âge numérique*, *op. cit.*, p. 33.

[62] La généalogie du projet est présentée ici (consulté le 29 avril 2019).

[63] Fragments en date du 11 décembre 2010, accessible ici (consulté le 29 avril 2019).

[64] Fragments en date du 6 décembre 2010, accessible ici (consulté le 29 avril 2019).

[65] Kenneth Goldsmith, *L'Écriture sans écriture. Du langage à l'âge numérique*, *op. cit.*, p. 178.

[66] *Ibid.*, p. 231.

Auteur

Gaëlle Debeaux est Maîtresse de conférences en Littérature générale et comparée à l'université Rennes 2, et membre du CELLAM. Ses recherches portent sur les enjeux narratifs des productions de littérature contemporaine (littérature imprimée, littérature numérique), sur l'hybridation médiatique du texte et son implication concernant l'objet livre, et sur les formes de multiplication des récits. Elle s'intéresse en particulier aux domaines anglophones, français et italien. Elle a publié plusieurs articles interrogeant la littérature numérique, dont « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de *253* de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge », *Itinéraires*, 2016-2 | 2017 et « Prendre au pied de la lettre les métaphores spatiales dans *House of Leaves* et *Luminous Airplanes* : arpenter le labyrinthe textuel », *Savoirs en prisme*, 08 | 2018.

Copyright

Tous droits réservés.