

Ariane Mayer
Sous la direction d'Alain Busson
Mémoire de recherche
HEC/MAC 2012

L'impact du numérique sur la création littéraire

Remerciements

Je tiens à remercier vivement Alain Busson, directeur des recherches de ce mémoire, pour son accompagnement tout au long de cette année, ainsi que pour son aide précieuse, constructive et amicale.

Je remercie également Bernard Stiegler, qui lors d'un passionnant entretien m'a ouvert de nombreuses pistes de réflexion pour approfondir mon sujet et le mettre en perspective ; et Fred Griot, qui m'a transmis des idées essentielles quant aux enjeux littéraires et historiques du livre numérique.

Enfin, je remercie Rémi Gimazane et Camille Mofidi pour les informations qu'ils m'ont transmises, ainsi qu'Eve Mascarau et Pandora Pham pour l'aide qu'elles m'ont apportée.

Sommaire

Introduction	4
I – Les transformations de l’objet-livre	9
A – Une pluralité de supports de lecture	10
B – Une pluralité de formats de lecture.....	13
C – Une pluralité de plateformes d’accès.....	15
D – Une pluralité d’objets littéraires	17
II – Les impacts sur le livre-œuvre.....	21
A – Une nouvelle approche de la textualité	21
B – Une nouvelle approche de la narrativité	28
C – Une nouvelle approche de la stabilité textuelle	35
III – Les impacts sur les parties-prenantes esthétiques du livre	41
A – Le rôle du lecteur.....	42
B – Le rôle de l’éditeur	48
C – Une redéfinition du modèle auctorial ?	53
Conclusion.....	59
Bibliographie	62
I – Analyse et critique	62
II – Témoignages d’auteurs et d’éditeurs	63
III – Exemples d’œuvres numériques étudiées.....	64

Introduction

Dans son article « Est-ce que Google nous rend stupides ? », Nicolas Carr rapporte une anecdote montrant combien le support de l'écriture affecte en profondeur le contenu littéraire. En 1882, relate-t-il, afin d'augmenter sa précision et de pallier la baisse de ses facultés visuelles, Nietzsche se procura une machine à écrire. Celle-ci lui permit en effet de sauver son écriture, mise à mal par les difficultés de sa concentration sur une page à écrire manuellement. Mais aussitôt, comme le remarqua un ami compositeur du philosophe, le style de Nietzsche se modifia. Sa prose, connue pour son laconisme, devint encore plus concise et télégraphique dans ses textes dactylographiés. « Peut-être que, lui écrivit alors cet ami, grâce à ce nouvel instrument, tu vas même obtenir un nouveau langage ». Le philosophe lui répondit qu'en effet, « nos outils d'écriture participent à l'éclosion de nos pensées ». La machine à écrire, loin d'être un outil neutre, déconnecté de l'objet littéraire qu'elle contribue à produire, exerce donc une influence directe sur la teneur de l'œuvre créée. Ainsi cette technique fut-elle le moteur d'un tournant interne à la philosophie nietzschéenne, qui la fit passer, comme le souligne le spécialiste des médias Friedrich A. Kittler, « des arguments aux aphorismes, des pensées aux jeux de mots »¹.

Des nouvelles possibilités créatives qu'ouvrit l'invention de l'imprimerie en 1454, à celles que développa l'OuLiPo grâce aux techniques mathématiques, le médium de l'écriture présente un impact incontestable sur l'écrit lui-même. Ce lien entre l'art et son support mérite d'être réinterrogé aujourd'hui, à l'heure où le livre lui-même tend à se modifier par sa numérisation. En effet, depuis le début des années 2000, le livre imprimé coexiste avec le « livre numérique », aussi appelé « livre électronique » ou « e-book », issu de la conjonction de deux innovations techniques : l'informatique, donnant lieu à la possibilité de lire sur écran, et plus récemment l'Internet. Cet objet inédit vit son premier embryon naître en 1998, lorsque Jacques Attali et Erik Orsenna fondèrent le *Cybook*, premier appareil de lecture de livres électroniques qui se solda cependant par un échec commercial. Mais avec l'expansion du web, et plus encore du web 2.0 qui a enrichi la toile par les réseaux sociaux, le livre numérique a bénéficié à la fois d'une amélioration technique et d'un accroissement de son marché. Il est vrai qu'en France, selon une enquête du Conseil d'Analyse Stratégique, les ventes de livres

¹ CARR, N., « Est-ce que Google nous rend stupides ? » sur *InternetActu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2009/01/23/nicolas-carr-est-ce-que-google-nous-rend-idiot/> (consulté le 9 mai 2012).

électroniques ne réalisent que 1% du chiffre d'affaires du secteur². Ce faible chiffre est lié à la taille émergente du marché français, où pour l'instant seul un livre sur dix est disponible en version numérique. Mais il est promis à une forte croissance, l'Hexagone suivant la trace de ses prédécesseurs anglo-saxons. Les Etats-Unis, premier marché numérique du monde, ont vu leur part de livres électroniques passer de 1.2% fin 2008 à 18% fin 2011. Sans connaître une progression aussi spectaculaire, la Grande-Bretagne reste le pays européen où la dématérialisation du livre est la plus forte : en 2012, 13% des livres y sont vendus sous forme de fichiers. Selon les projections de l'IDATE, ces chiffres vont poursuivre leur envol à court-terme, pour atteindre une part de livres numériques 35% aux Etats-Unis et de 21% en Grande-Bretagne à l'horizon 2015³.

La lecture et l'écriture numériques, si elles n'en sont en France qu'à leur point de départ, sont donc destinées dans un proche avenir à une croissance exponentielle. Cette ouverture d'un nouveau marché du livre comprend de nombreux enjeux, que l'on peut brièvement classer en quatre types de conséquences. Tout d'abord, c'est l'objet-livre en tant que tel qui commence à se transformer, par la perte de certaines de ses caractéristiques papier (l'odeur, le toucher, le geste de tourner la page) et le gain de propriétés inédites (le stockage de nombreux titres sur un médium unique, qui remet en cause l'identité du livre-œuvre et du livre-support, la possibilité de recherches intra-textuelles et hypertextuelles, la connexion avec le web). En second lieu, le marché électronique précipite des bouleversements internes à la « chaîne du livre », c'est-à-dire à la succession des acteurs dont le travail concourt à créer la valeur ajoutée du livre. Dans la chaîne traditionnelle, l'auteur transmet son manuscrit à l'éditeur, qui effectue une triple tâche de sélection, de correction et mise en page, puis de relais auprès des représentants commerciaux et de la presse. Le manuscrit, une fois envoyé à l'imprimeur et au brocheur-relieur, est acheminé par le diffuseur, qui transmet les conditions de ventes, au distributeur, qu'il s'agisse de librairies spécialisées ou de grandes surfaces. Les bibliothèques quant à elles sont chargées, dans ce schéma traditionnel, de la conservation physique et scientifique des livres, aussi bien que de veiller à la relation au public qui vient les consulter. A cette chaîne de l'imprimé vient désormais se coupler une chaîne du numérique, qui fait émerger de nouveaux acteurs, autant qu'elle met en question le rôle de certains acteurs papier. Parmi les nouveaux entrants, se trouvent ainsi les concepteurs de supports de lecture numérique – les fabricants de liseuses (*Kindle* d'Amazon, *Cybook* de Bookeen, *Kobo* de Fnac) mais aussi les fabricants d'ordinateurs et de Smartphones – ; les distributeurs d'e-books tels que *Google Books*, *Numilog.com* ou *Immatériel.fr* ; et les diffuseurs électroniques, comme les sites *Fnac.com*, *Amazon.fr*, *iTunes Store* (Apple), *Mobipocket.com*, *Chapitre.com* ou *Bibliosurf*. Cette entrée d'acteurs inédits dans le processus de réalisation du livre appelle aussi à une redéfinition du rôle d'acteurs traditionnels, au premier rang desquels se trouvent les métiers de l'imprimerie, les éditeurs qui voient leurs tâches reconfigurées, et les bibliothèques physiques, aujourd'hui concurrencées par de nombreuses bibliothèques numériques gratuites pour les ouvrages libres de droit (*Projet Gutenberg*, *Gallica*, *Google Books*, *Les classiques des sciences sociales*...)

A côté de l'objet et de la chaîne de valeur, les deux dernières conséquences du marché numérique portent sur ses parties-prenantes esthétiques. Le troisième type de changement affecte en effet le lecteur, et plus précisément les modes et les temps de lecture. Comme l'affirme Nicolas Carr dans son article, mais aussi Maryanne Wolf, psychologue du

² Conseil d'Analyse Stratégique, Note d'analyse n° 270 (mars 2012), « Les acteurs de la chaîne du livre à l'ère du numérique » [en ligne]. http://www.strategie.gouv.fr/system/files/2012-03-19-livrenumerique-auteurs-editeurs-na270_0.pdf (consulté le 9 mai 2012).

³ Conseil d'Analyse Stratégique, *ibid.*

développement à l'université Tufts, on ne lit pas de la même manière sur le papier et sur un écran. Là où N. Carr dénonce une perte de concentration, un abandon de la lecture linéaire au profit de la « super-navigation » qui court de liens en hypertextes au détriment de l'immersion profonde dans un texte, M. Wolf propose une explication neurologique. En s'appuyant sur le constat que nos circuits neuronaux sont malléables, et sans cesse remodelés par nos médiums de communication, elle montre l'incidence de la lecture web sur notre capacité de lecture approfondie et notre processus de pensée⁴. Notre mode de lecture est ainsi en train de se modifier, par sa dé-linéarisation, et sa tendance à privilégier l'efficacité sur l'immersion et la multiplicité des sources sur l'unicité du contenu. Ce sont aussi nos temps et nos lieux de lecture qui changent, marqués désormais par une tendance à devenir plus ponctuels et plus nomades.

La quatrième conséquence essentielle de l'e-book, qui va plus particulièrement nous intéresser dans ce travail, est celle qui touche le travail esthétique de l'auteur. Car de même qu'on ne lit pas de la même façon selon le support employé, l'écriture à son tour, comme en témoigne la machine à écrire de Nietzsche, peut être modulée par les changements techniques qui affectent l'objet-livre. Qu'entend-on exactement par l'écriture ? C'est d'abord un geste physique, qui diffère entre le manuscrit, dessinant les lettres, et le tapuscrit qui les tape sur un clavier. Nombreux sont les exemples qui montrent à quel point cette divergence gestuelle a des répercussions sur le processus même de la création. François Bon, par exemple, raconte dans un témoignage sur le site web de la BNF comment il en est venu à écrire sur ordinateur. Avec le traitement de texte informatique, dit-il, « aucun rituel n'est plus pareil, et [...] évidemment, les premiers à être mangés ont été nos 'brouillons'. Le texte en cours n'est plus une épaisseur, qu'on gratte, où on coupe et recolle, qu'on feuillette, mais seulement un défilement »⁵. Le brouillon disparaît, et avec lui certains rites dans l'élaboration du code, mais ce sont aussi de nouveaux périls qui surgissent : « Au début c'est dangereux : on écrit sous l'apparence déjà du livre, on pourrait ne pas le corriger, et la surprise serait sévère ». Et en même temps, c'est un lot de nouveaux outils créatifs qui s'offre à l'écrivain : le gain de place par rapport au papier, la correction automatique de l'orthographe, la possibilité de modifier le texte à loisir et sans rature, d'effectuer un copier-coller. « Autres fétichismes : autrefois emmener avec soi ses cahiers, son manuscrit. Maintenant, quand on émerge de la séance de travail, effectuer la sauvegarde, et n'importe où qu'on aille, on aura sur soi le disque magnétique »⁶. Bref, le changement de support brise des fétichismes et en crée de nouveaux. Ces rituels neufs de l'informatique transforment le travail de l'écrivain. Et ils sont d'autant plus forts lorsque l'ordinateur est connecté au web, sur lequel l'auteur peut effectuer dès qu'il le souhaite des recherches en quelques minutes, au lieu d'aller à la bibliothèque pour procéder à sa documentation.

L'écriture, en second lieu, c'est le résultat de ce travail : l'écrit lui-même. Il s'agit dès lors de se demander dans quelle mesure un nouveau support peut affecter la nature du texte, dans son format comme dans son contenu. Si le passage à l'e-book entraîne la méfiance de nombreux écrivains, d'autres en tirent en effet de nouvelles sources d'inspiration pour inventer des histoires. On peut songer à William Gibson, qui expliquait en 2007 dans une interview à Amazon comment « écrire de la fiction à l'âge de Google ». Dans son dernier livre, *Zero History*, il évoque par exemple des pingouins volants qu'il a trouvés dans une vidéo sur Youtube, et se sert de cartographies en ligne pour insérer dans son livre des lieux

⁴ CARR, N., « Est-ce que Google nous rend stupides ? » sur *InternetActu.net* [en ligne].

<http://www.internetactu.net/2009/01/23/nicolas-carr-est-ce-que-google-nous-rend-idiot/> (consulté le 9 mai 2012).

⁵ BON, F., « Ecrire à l'ordinateur », Site web de la BNF, dossier « L'aventure des livres » [en ligne]. http://classes.bnf.fr/livre/arret/auteur-lecteur/brouillons/05_02.htm (consulté le 10 mai 2012).

⁶ BON, F., *ibid.*

réels, précisément décrits, alors même qu'il ne s'y est jamais rendu⁷. Ce que James Bridle appelle le « réalisme des réseaux » a donc un impact effectif sur les styles et les intrigues : on n'écrit pas les mêmes histoires sur un papier solitaire et sur un écran connecté. Les formats aussi s'en trouvent changés, comme en témoignent les nouveaux genres littéraires qui émergent avec l'écriture en ligne. La numérisation du livre semble bien favoriser les formes courtes, voire les micro-romans, et transforme aussi les rythmes de parution, qui tendent à redevenir épisodiques, à l'instar des romans feuilletons qui connurent leur heure de gloire au XIX^e siècle. On peut citer l'exemple du dernier roman de Didier Van Cauwelaert, *Thomas Drimm*, œuvre à épisodes que l'éditeur SmartNovel fait paraître uniquement sur téléphone portable⁸. S'inspirant du modèle des romans feuilletons que Balzac, Flaubert ou Jules Verne publiaient dans les grands quotidiens de l'époque, ce mode de parution influence également les histoires elles-mêmes, dont il contribue à modifier le rythme, la progression de l'action et l'effet de suspense.

L'écriture, en troisième lieu, ne désigne pas seulement « comment écrire » et « qu'est-ce qui est écrit », mais encore « qui écrit ». La question qui se pose est aussi celle de l'auteur : reste-t-il seul à écrire son roman, ou bien la connexion au réseau ouvre-t-elle la possibilité d'une création interactive, dé-linéarisant l'écriture également sur le plan de ses acteurs ? Les conséquences en seraient grandes : le lecteur, sortant de la stature passive où il se contentait d'être récepteur du livre, deviendrait une partie-prenante active de son élaboration, brouillant ainsi les distinctions traditionnelles. L'exemple-type de ce processus d'écriture pluriel réside dans l'idée du roman « à mille mains », que l'on trouve dans de nombreux blogs (*Ascadys*⁹, *Monblogessai*¹⁰...). Renouvelant dans le contexte du net les jeux d'écritures à plusieurs des surréalistes, ces blogs proposent ainsi à chaque contributeur d'écrire un fragment d'un récit commun, rendant chacun tour à tour lecteur et auteur. Il convient donc de se demander si la notion d'auteur ne se trouve pas remodelée et élargie par une forme d'écriture de plus en plus socialisée, que permet la conjonction du web 2.0 et de la démocratisation de l'autoédition. Car en effet, le problème « qui est l'auteur avec l'écriture numérique ? » pose aussi la question de l'éditeur, et de la nouvelle place qu'il occupe dans la création esthétique du livre. D'un côté, les éditeurs traditionnels doivent se plier à de nouveaux savoirs faire numériques, mais de l'autre, les auteurs tendent de plus en plus à assumer le rôle qui leur était autrefois imparti. A titre d'exemple, on compte aux Etats-Unis 250 000 livres autoédités pour la seule année 2011, soit presque l'équivalent de la production totale des éditeurs américains¹¹. La redéfinition de l'auteur à l'aune du livre numérique pose donc une double question : celle du rapport entre le romancier et le lecteur, et celle de son rapport avec l'éditeur. Facilitant pour tous la capacité de s'éditer et la capacité d'être lu, l'électronique semble profondément modifier les échanges et redistribuer les cartes.

En somme, notre question d'ensemble sera de savoir : dans quelle mesure le livre numérique modifie-t-il la création littéraire ? On cherchera ainsi à articuler cette innovation technique à ses répercussions esthétiques, selon trois points de vue : le processus de création,

⁷ GUILLAUD, H., « Ecrire avec les machines » sur *InternetActu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2012/03/08/lift12-ecrire-avec-les-machines/> (consulté le 10 mai 2012).

⁸ GUGLIELMINETTI, B., « Le roman-feuilleton arrive sur le cellulaire » sur *LeDevoir.com* [en ligne]. <http://www.ledevoir.com/societe/science-et-technologie/257052/technologie-le-roman-feuilleton-arrive-sur-le-cellulaire> (consulté le 10 mai 2012).

⁹ <http://ascadys.fantasyboard.net/t11-les-recits-a-mille-mains-c-est-quoi> (consulté le 11 mai 2012)

¹⁰ <http://monblogessai.wordpress.com/2010/01/30/jeu-decritures-a-1000-mains/> (consulté le 11 mai 2012)

¹¹ Conseil d'Analyse Stratégique, Note d'analyse n° 270 (mars 2012), « Les acteurs de la chaîne du livre à l'ère du numérique » [en ligne]. http://www.strategie.gouv.fr/system/files/2012-03-19-livrenumerique-auteurs-editeurs-na270_0.pdf (consulté le 11 mai 2012).

le contenu narratif, et les rapports que l'auteur entretient avec les autres parties-prenantes esthétiques du livre (lecteur, éditeur). On tâchera pour ce faire d'éviter deux écueils. D'une part, celui qui selon une « peur indiscriminée », rejetterait en bloc les transformations inévitables qui affectent le livre, et d'autre part à l'inverse, celui qui selon un « optimisme technophile », voudrait y voir une solution à tous les problèmes qui concernent le livre et ses acteurs¹². Bien plutôt, on essaiera de mettre à l'épreuve notre hypothèse, selon laquelle le numérique a un impact effectif sur la création littéraire, en la confrontant au renouvellement des formes esthétiques, à l'interaction entre l'auteur, le lecteur et l'éditeur, mais tout d'abord, au nouvel objet littéraire qu'est désormais l'e-book.

¹² Ces deux « écueils » sont ceux que mentionne et rejette le Centre d'Analyse Stratégique : colloque « Le livre français face au défi du numérique », ouvert par Vincent CHRIQUI [en ligne]. <http://www.youscribe.com/catalogue/etudes-et-statistiques/actualite-et-debat-de-societe/autres/le-livre-francais-face-au-defi-du-numerique-1440487> (consulté le 11 mai 2012).

I – Les transformations de l’objet-livre

Qu’est-ce qu’un livre numérique ? Et tout d’abord, est-ce vraiment un « livre » ? La dématérialisation du livre étant très récente, il s’agit pour l’instant d’un objet fluctuant dont on peine à saisir l’exacte nature. La législation a longtemps tenu cette chose nouvelle pour une énigme, la plaçant dans une catégorie à part sur l’identité de laquelle planait un certain flou : jusqu’au 1^{er} janvier 2012, la TVA sur les e-books était de 19,6%, comme s’ils n’entraient pas dans la définition du « livre », lequel est taxé à taux réduit. Aussi n’est-ce que depuis quelques mois que l’e-book est reconnu comme un objet de même nature que le livre papier, devant par conséquent être traité de la même manière. Ainsi la loi du 26 mai 2011, relative au prix du livre numérique, a-t-elle étendu la loi Lang du 10 août 1981 sur le « prix unique du livre » à ce dernier. Selon les termes de cette loi, l’e-book est considéré comme une « œuvre de l’esprit », qui peut être individuelle, collective, composite ou de collaboration, qui est « à la fois commercialisé sous sa forme numérique et publié sous forme imprimée ou qu’il est, par son contenu et sa composition, susceptible d’être imprimé, à l’exception des éléments accessoires propres à l’édition numérique »¹³. Le décret d’application du 10 novembre 2011 confirme que les livres « enrichis » ou hyper-livres (sur lesquels on reviendra plus tard : I, 4) sont admis dans le cadre de la définition légale, pourvu que les données qu’ils contiennent soient « limitées en nombre et en importance, complémentaire du livre et destinés à en faciliter la compréhension »¹⁴. Juridiquement, le livre numérique est donc un livre, mais il ne l’est qu’à certaines conditions. Et il l’est, principalement, à la condition de pouvoir être imprimé. Cependant, tout en gardant *a priori* une homogénéité de contenu, le livre numérique se distingue de l’imprimé selon plusieurs axes essentiels.

Il s’agit en effet de lever une ambiguïté qui pèse sur le terme de « livre ». Depuis l’invention du codex au début de l’ère chrétienne, le « livre » recouvre deux réalités qui se confondent en une seule : un ensemble de données spécifiques qui constitue le contenu littéraire de chaque œuvre, et le matériau sur lequel il repose, c’est-à-dire l’objet imprimé, cet ensemble de pages que l’on tient dans la main. Avec la naissance du numérique, ces deux réalités autrefois confondues peuvent désormais exister séparément. Il y a, d’une part, le texte à proprement parler, et de l’autre à présent, une pluralité de matériaux sur lesquels il peut se manifester. Un livre-œuvre ne coïncide plus nécessairement avec un livre-objet. Il convient donc d’étudier les principales modifications qui affectent le livre-objet en tant que tel, et qui sont au nombre de quatre : les supports de lecture, les formats de lecture, les plateformes d’accès au livre, ainsi que les nouveaux objets que fait naître la numérisation.

¹³ LégiFrance, Loi n° 2011-290 du 26 mai 2011 relative au prix du livre numérique (1) [en ligne]. <http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000024079563&dateTexte=&categorieLien=id> (consulté le 15 mai 2012).

¹⁴ Conseil d’Analyse Stratégique, Note d’analyse n° 270 (mars 2012), « Les acteurs de la chaîne du livre à l’ère du numérique » [en ligne]. http://www.strategie.gouv.fr/system/files/2012-03-19-livrenumerique-auteurs-editeurs-na270_0.pdf (consulté le 15 mai 2012).

A – Une pluralité de supports de lecture

Lire un livre, c'était jusqu'à il y a quelques années acheter un objet imprimé unique, dont les seuls éléments variables étaient les choix de mise en page propres à chaque maison d'édition. Aujourd'hui, le lecteur qui souhaite se procurer une œuvre doit choisir entre une diversité de supports : non seulement l'imprimé classique, mais aussi un fichier à télécharger sur une liseuse spécialisée, sur son écran d'ordinateur, son Smartphone, ou encore une tablette numérique (*iPad*, *Galaxy*). En passant en revue ces supports, on essaiera de comparer leur fonctionnement pour mesurer leur impact respectif sur l'objet-livre.

A l'heure actuelle, le marché numérique est largement dominé par la liseuse. D'après une enquête sur les usages du numérique en France, effectuée le 16 mars 2012, 92% des lecteurs d'e-books utilisent ce support spécialisé (les réponses à l'enquête étant non-exclusives)¹⁵. A titre d'exemple, 1,45 millions de liseuses électroniques ont été vendues en France en 2011. Médium le plus fréquenté, la liseuse se caractérise à la fois par une technique et des fonctions spécifiques. Techniquement, la liseuse est un équipement qui permet à la fois de stocker et de lire des textes sous format numérique. Outil de lecture comme de stockage, elle est donc tout à la fois un livre et une bibliothèque nomade. Au texte brut numérisé, elle ajoute des fonctions propres au support électronique, comme par exemple la possibilité de zoomer sur une partie du texte, de procéder à des modulations dans le contraste ou les couleurs, de surligner, prendre des notes, insérer des signets ou marques-pages, mais aussi d'avoir accès à des contenus extrinsèques au livre, tels que la définition et la traduction d'un terme sur lequel clique le lecteur.

Le principe général de ce support est toutefois de rester « fidèle » au livre papier. Malgré ces marges de choix du lecteur dans la présentation du texte, la liseuse tend à imiter le livre traditionnel, dont elle se veut en somme l'*analogon* électronique. Il n'y a en théorie pas de différence nature, ni dans l'œuvre, ni dans son mode de lecture, entre un texte imprimé et un texte téléchargé sur liseuse. Ainsi, les cinq principales marques de liseuses actuellement présentes sur le marché français (*Kindle* du libraire Amazon, *Reader* de Sony, *Cybook* de Bookee, *Kobo* du distributeur Fnac, et *Nook* du libraire Barnes and Noble) cultivent-elles la ressemblance avec le livre papier. Leur poids et leur taille demeurent proches de ceux d'un livre de poche, et leur écran utilise la technologie dite de l'« encre électronique », non rétroéclairée, très peu consommatrice d'énergie, ce qui permet aux liseuses d'offrir une forte autonomie. Avec la liseuse, le confort de lecture est similaire à celui du papier, et les modes de lecture qu'elle induit le sont aussi : à la différence des Smartphones et tablettes, par exemple, il est impossible de lire dans l'obscurité, et le format de la page est conservé. A l'exception de quelques spécificités du papier, comme l'odeur ou le geste de tourner la page, désormais supplanté par un geste de pression, et de sa capacité de stockage, le texte sur liseuse se présente donc comme une parfaite traduction électronique du texte papier.

Il n'en est pas de même pour la tablette numérique (*iPad* d'Apple commercialisé en France en janvier 2010, *Galaxy Tab* de Samsung en juin 2011). Ce support connaît pour l'instant un succès légèrement inférieur à celui de la liseuse : d'après l'enquête précédemment citée, elle concerne 79% des lecteurs d'e-books. Mais du fait qu'à la différence de la liseuse, elle ne vise pas uniquement un public de « gros lecteurs », et qu'elle permet en outre de

¹⁵ Baromètre SOFIA/SNE/SGDL sur les usages du numérique en France, communiqué lors d'une présentation au Salon du Livre de Paris le 16 mars 2012 [en ligne].
http://sne.fr/img/pdf/SDL/2012/Barometre_SofiaSneSgdL_Les%20usagesdulivrenumerique_mars2012.pdf
(consulté le 15 mai 2012).

naviguer sur l'Internet pour accéder à des livres qui ne sont pas disponibles sous un format téléchargeable sur les tablettes spécialisées, son marché potentiel est aussi promis à une plus large croissance. L'*Ipad* et la *Galaxy tab*, à la différence des liseuses, se présentent comme des *ruptures* par rapport au livre imprimé. Tout d'abord, du fait de leur statut : ces médiums sont en effet des tablettes tactiles multifonctions, à mi-chemin entre le Smartphone et l'ordinateur. Contrairement à la *Kindle* ou à la *Kobo*, ces équipements ne sont pas spécialisés pour la lecture ou le stockage de livres : le téléchargement d'œuvres textuelles n'est pas leur objectif premier, mais une fonctionnalité parmi d'autres. S'il demeure légitime de dire que la liseuse s'approche du livre-objet dont elle est l'analogon électronique, la tablette en revanche ne l'est aucunement, du fait que la lecture n'y est présente que sous forme d'application. C'est également par ses spécificités techniques que la tablette rompt avec le livre papier au lieu de cultiver l'analogie. Son écran est tactile, en couleurs, rétroéclairé de sorte que l'aspect visuel de la page diffère de celui du papier, entraînant aussi une modification des modes de lecture : il devient possible de lire dans l'obscurité, mais pas en plein soleil... Il est certes vrai que l'écran tactile permet une imitation plus fine du geste de tourner la page, qui consiste en un mouvement du doigt glissant sur l'écran. Cependant, la lecture sur tablette tend surtout à se démarquer de la lecture sur imprimé, et ce pour trois raisons. D'abord, comme on l'a déjà précisé, le lecteur ne se procure plus un livre-objet pour lire un texte, mais un matériel non spécialisé dont la lecture n'est plus le principe mais une fonctionnalité. Il en résulte du même coup que la lecture peut se conjuguer à d'autres activités qui lui sont simultanées, comme la possibilité de naviguer sur le web et d'ouvrir de nouveaux liens durant le temps de la lecture. Enfin, à la différence de l'imprimé et de la liseuse, la tablette n'offre pas un texte stable mais un texte qui s'épuise : son autonomie n'étant que d'une dizaine d'heures (et non de plusieurs semaines comme pour la *Kindle*), il est nécessaire de la connecter et de la recharger pour poursuivre la lecture. L'œuvre, au lieu de se confondre avec son support, est une application virtuelle à laquelle ce support donne accès.

Il reste à mentionner deux autres types de supports non spécialisés, qui se situent à chacune des deux extrémités dont la tablette est le moyen-terme. Ce sont, d'une part, les écrans que l'on pourrait qualifier de « fixes », comme l'ordinateur, et d'autre part, les écrans « mobiles » que sont les Smartphones. Du côté des écrans fixes, à quelques exceptions près (5% des lecteurs numériques lisent sur leur télévision, 4% sur leur console de jeu), c'est l'ordinateur portable qui séduit la majorité des utilisateurs (56%), suivi de l'ordinateur fixe (45%)¹⁶. Ici encore, c'est la rupture par rapport au papier qui est mise en avant bien plutôt que la ressemblance : non seulement du fait de la multifonctionnalité de l'écran et de sa connexion avec le web, mais aussi du fait de la posture du lecteur, qui est sédentarisée, et requiert une disposition particulière (média posé sur une table et non tenu dans la main, nécessité de lire en tel lieu et telle heure, et non d'emporter toujours son texte avec soi). Plus encore que la liseuse et la tablette, dont le format reste proche de celui d'un livre de poche, la lecture sur ordinateur bouleverse aussi le modèle traditionnel de la page. Avec l'écran d'ordinateur, on n'a plus affaire à un ensemble de pages réellement ou artificiellement reliées, mais à un rouleau, un défilement, où le clic de la souris sur l'ascenseur supplante le tournement de la page dans le but de faire avancer le texte. Comme le souligne l'écrivain et éditeur Fred Griot, la fenêtre de l'ordinateur diffère de la page de la même façon que le rouleau de papyrus du codex¹⁷. Le papyrus inventés en Egypte se présentait en effet comme un long rouleau de

¹⁶ Baromètre SOFIA/SNE/SGDL sur les usages du numérique en France, communiqué lors d'une présentation au Salon du Livre de Paris le 16 mars 2012 [en ligne].

http://sne.fr/img/pdf/SDL/2012/Barometre_SofiaSneSgdL_Les%20usagesdulivrenumerique_mars2012.pdf (consulté le 16 mai 2012).

¹⁷ Griot, F., interviewé le 15 mai 2012.

papier (en l'occurrence, une superposition de fines tranches végétales), qu'il suffisait de dérouler pour que le texte apparaisse de manière ininterrompue. La révolution introduite par le codex fut de plier cette unique feuille composant le parchemin, donnant lieu à un bifeuillet ou *in folio* (soit quatre pages), ou en le repliant encore, à un *in quarto* (huit pages), ou un *in octavo* (seize pages). En pliant le rouleau qu'était le parchemin, le codex fut à l'origine à la fois de la page et du cahier, et donc des prémisses du livre moderne. Ainsi, en dépliant en quelque sorte le codex pour obtenir un défilement continu, le texte sur ordinateur s'écarte du format de la page pour renouer avec celui du papyrus. Revenant avec la technologie moderne à l'ancêtre du codex, le rouleau textuel se présente comme un *volumen* électronique.

A l'autre extrémité se trouve enfin l'écran de Smartphone, marqué à l'inverse par son essentielle mobilité. L'enquête sur les usages du livre numérique en France a montré que ce support était minoritaire parmi les lecteurs d'e-books : seuls 27% d'entre eux lisent en effet sur Smartphone ou téléphone portable. Avec ce dernier support, la rupture avec le livre classique semble encore plus accentuée. Non seulement la lecture n'y est qu'une fonction parmi d'autres, mais surtout, elle y joue le rôle de fonction accessoire, la première utilisation de l'objet étant celle de la communication vocale. Il s'agit, en somme, ni d'un livre-objet, ni d'un équipement multifonction qui peut virtuellement se convertir en livre-objet, mais d'un objet téléphonique qui peut accidentellement jouer le rôle de support de lecture. La rupture avec l'imprimé y est aussi accentuée par les caractéristiques techniques de ce médium : la taille de la page en cours y est très réduite, autorisant un nombre de lignes par page bien plus faible que pour un livre de poche ; et de même qu'avec la tablette, l'appareil permet de se connecter au web pour effectuer d'autres activités en même temps que la lecture. Mais surtout, à l'inverse des écrans sédentaires, et même éventuellement du texte imprimé, le téléphone portable est un objet que l'on a toujours avec soi, il est ainsi plus nomade encore que le livre papier. Tout en rompant plus fortement avec les caractères visuels et gestuels du livre traditionnel, la lecture sur Smartphone revient finalement à lui par sa légèreté et son usage nomade.

Au terme de cette typologie des nouveaux supports, on constate donc que l'ancienne identité du livre-œuvre et du livre-objet vole maintenant en éclat, au profit d'une multiplicité d'objets pour une œuvre unique. Dématérialisé, le texte est un ensemble de données virtuelles qui ne requiert plus le médium unique du papier comme condition d'existence. On pourrait dès lors classer cette pluralité de supports, selon quatre axes : leur proximité avec le livre imprimé (analogie pour la liseuse, rupture pour les autres), leur proximité avec l'objet-livre en tant que tel (médium spécialisé pour la liseuse et multifonction pour les autres), le modèle du livre et de la page qu'ils mettent en jeu (codex pour la liseuse et la tablette, papyrus pour les autres), et le mode de lecture qu'ils induisent (nomadisme vs sédentarité, autonomie vs dépendance d'une connexion). On obtient ainsi le tableau suivant :

	Proximité avec le livre imprimé	Proximité avec le livre-objet	Modèle de livre et de page	Mode de lecture induit
Liseuse	Analogie	Forte/spécialisé	Codex	Nomade
Tablette	Rupture	Faible/multifonction	Codex virtuel	Nomade
Ordinateur	Rupture	Faible/multifonction	Papyrus	Sédentaire
Smartphone	Rupture	+Faible/accessoire	Codex ou papyrus	+Nomade

Deux acquis sont donc à retenir : la dissociation entre le texte et son support, et la pluralité des manières dont ces supports affectent le texte (dans son aspect visuel comme dans ses usages par le lecteur). Non seulement l'œuvre n'est plus tributaire d'un médium unique,

mais l'hétérogénéité des média influe à son tour sur l'agencement de l'œuvre. A partir de là, il s'agira d'étudier dans quelle mesure ces changements formels influencent à leur tour le livre-œuvre lui-même. Mais au préalable, il faut analyser un deuxième axe de transformation du livre : celui des formats de lecture¹⁸.

B – Une pluralité de formats de lecture

La notion de format de lecture est nouvelle : absente sous le règne unique du papier, elle est un corollaire de la numérisation. Le « format » désigne, en informatique, une manière, normalisée ou non, de représenter les données (sons, images, textes, exprimées sous forme de nombres binaires) dans un fichier. Dans le registre spécifique des livres numériques, on trouve essentiellement deux types de formats conventionnés : le « Portable Document Format » (PDF) développé par la société Adobe Systems, et l'« electronic publication » (ePub) créé par l'International Digital Publishing Forum. Selon l'enquête sur les usages du livre numérique en France, 53% des lecteurs d'e-books préfèrent le format PDF, et 12% le format ePub. La différence entre ces deux formats n'a rien d'anodin ou de purement technique : au contraire, elle a une profonde influence sur la nature du rapport entre le texte et son support.

Le PDF n'est à proprement parler qu'une « photo » du texte. Un fichier sous format PDF ne diffère en rien du texte qu'il représente, il en est une imitation fidèle, une simple représentation numérique telle que le serait par exemple une image scannée. Ainsi est-il un parfait *analogon* du texte papier : il donne lieu à un texte fixe et immuable, dont le statut est celui d'une image, qui ne peut pas être retouchée par une main humaine, et reste invariable quel que soit le support sur lequel on l'utilise. La page photographiée en PDF garde dès lors un nombre de caractères constants ; qu'il soit lu sur un écran d'ordinateur ou sur un Smartphone, il conserve toujours la même quantité de lignes par pages, et exige de la part du lecteur une opération de zoom avant ou arrière pour maintenir le confort de sa lecture. Non modifiable, le PDF peut tout au plus autoriser la recherche. Le projet Google Books, par exemple, qui a déjà entrepris de numériser vingt millions de livres dans les bibliothèques, sur un total de livres publiés estimé à cent quatre-vingt millions, a pour l'instant mis ces ouvrages sous un format PDF, mais en les filtrant par la technologie OCR, qui permet la reconnaissance des caractères sur une simple photographie du texte. Les ouvrages ainsi « ossésés » ont un statut ambivalent entre celui d'image et celui de texte : s'ils ne peuvent être modifiés ni s'ajuster à la taille de l'écran, ils permettent en revanche au lecteur d'effectuer une recherche sur un mot ou une expression dont il souhaite recenser les occurrences. Pour Google, il s'agit bien de conformer le produit « Books » à la philosophie générale de l'entreprise, qui est, du moteur de recherche aux applications comme Youtube ou Google Art, celle d'une possibilité de *recherche* universelle sur le web. En somme, à l'exception de la fonction OCR avec ses ressources de recherche intra-textuelle, le format PDF ne s'écarte aucunement du texte papier. Il en traduit de manière électronique les principales caractéristiques : la fixité et l'immuabilité de sa mise en forme, sa nature achevée et définitive. Il incarne le plus haut degré de proximité entre le livre imprimé et son homologue électronique.

La grande majorité des liseuses, Smartphones et tablettes (de *Kobo* à *iPad* et *Cybook*, en passant par *iPhone* et *Android*) rendent également leurs e-books disponibles sous le format ePub. A l'inverse du PDF, ce dernier ne propose pas une « image » électronique du texte,

¹⁸ L'idée que le support de la liseuse propose un analogue électronique du livre papier peut toutefois être nuancée, avec la sortie de nouvelles versions de certaines liseuses, qui tendent de plus en plus à ressembler à des supports type *iPad*. Le constat ci-dessus concerne essentiellement les versions initiales des liseuses.

mais un texte électronique autonome, qui diffère de l'imprimé au lieu d'être être une imitation visuelle. La principale spécificité de l'ePub, c'est en effet qu'il permet un ajustement automatique de la taille du texte à celle de l'écran de lecture. C'est-à-dire qu'en lisant les *Confessions* de Rousseau sur *iPad* ou sur un ordinateur fixe, on n'obtiendra pas le même nombre de caractères par lignes ni le même nombre total de pages ; un chapitre qui fait vingt pages dans l'édition papier de Gallimard pourra en faire dix sur ordinateur ou cinquante sur Smartphone. Une œuvre formatée ePub n'est donc pas la reproduction de son original imprimé, mais une œuvre qui s'affranchit de sa mise en page fixe pour s'adapter au maximum à chaque type de livre-objet sur laquelle on la fait apparaître. La dernière version standardisée, ePub3, va plus loin encore dans la prise d'autonomie du texte électronique par rapport à son référent papier : en plus de l'ajustement de la mise en page à la taille de l'écran, elle offre des applications nouvelles comme un espace spécifique pour les métadonnées, et un développement interactif permettant l'ajout de contenus graphiques, typographiques et multimédias. Avec les mêmes données, le texte sous ePub n'est donc pas le *même* texte que son original, mais un *autre texte* à part entière, coupé du premier, et auquel la numérisation confère des possibilités de variation et de modification indépendante.

Si le PDF n'introduit pas de vraie révolution par rapport au papier, la rupture qu'opère l'ePub entre deux textes désormais autonomes a quant à elle des conséquences de taille. C'est que la forme de l'œuvre elle-même n'est pas fixe, elle devient tributaire de chacun de ses livre-objet, remettant par là en question le travail de mise en page éditorial. Revenons par exemple au projet Google Books. En plus de la bibliothèque universelle que l'on connaît à l'heure actuelle, Google développe un produit déjà présent aux Etats-Unis, mais pas encore en France, qui offre une vaste e-librairie mondiale sur la nouvelle application Google Play. En se connectant avec son compte sur cette e-librairie, l'utilisateur aura désormais le choix entre deux formats pour lire les titres qu'il a téléchargés : soit sur PDF (« pages numérisées ») comme avant, soit sur ePub. Ainsi, s'il choisit de lire les *Confessions* sous format ePub, il pourra non seulement choisir la taille du texte et des caractères, mais encore la police, la firme et la pagination, surligner des expressions, cliquer sur un terme pour en trouver la définition et la traduction, et même prendre des notes en lignes qui seront visibles par les autres lecteurs du même ouvrage, y compris par l'auteur s'il est connecté. C'est dire qu'avec ePub, le monopole de l'éditeur sur l'édition du texte se trouve radicalement mis en question. Le travail éditorial éclate entre une partie automatisée (l'ajustement spontané à la taille de l'écran), et une partie effectuée en aval par le lecteur, qui se substitue aux décisions éditoriales pour déterminer l'aspect visuel du texte. Les éditeurs papier qui entament une numérisation rétrospective de leurs titres voient donc la stabilité de leur travail bouleversée : il suffit de changer de support de lecture, pour que la manière dont ils configuré les caractères et agencé le texte avec les images soit instantanément transformée. A la fixité textuelle respectée par le PDF, s'oppose donc la constante variabilité de l'ePub, faisant du texte une forme toujours inachevée.

On peut dès lors tirer trois enseignements de cette analyse. En premier lieu, l'identité stable de la page imprimée a cédé place à deux formats de lecture : l'un donnant seulement naissance à son analogue électronique, une pure image ; et l'autre faisant naître un texte autonome, indépendant dans ses variations propres. Ce qui signifie, en second lieu, qu'avec l'ePub, le texte n'est plus la coïncidence entre un ensemble de données littéraires et une forme singulière, mais seulement un ensemble de données virtuel, auquel n'importe quelle forme est assignable. Le texte perd sa nature d'objet, c'est-à-dire de chose permanente et immuable, pour devenir une zone fluctuante de déformation et de transformation, où seul le contenu impalpable reste stable. Avec cette perte de la stabilité formelle, c'est enfin le rôle de l'éditeur dans le processus de création du livre qui est remis en cause, puisqu'il est délégué aussi bien à

la machine qu'à la décision personnelle du lecteur. Une œuvre ne se confond plus avec un texte. Chaque lecteur pourra désormais recréer et reformer le texte à son image, privilège qui revenait autrefois à la médiation éditoriale. Si le PDF fait du texte l'image d'un texte, unique et identique, l'ePub en fait un espace de personnalisation et d'ajustement.

C – Une pluralité de plateformes d'accès

Outre le support et le format, un troisième axe de transformation capital du livre est son mode d'accès. Il semble en effet que l'introduction de l'e-book se situe dans la droite ligne se situe dans la droite ligne du paradigme que Jérémy Rifkin nomme *L'Âge de l'accès*, où la notion d'accessibilité des biens et services prend le pas sur leur propriété. Car avec le livre, autrefois, lorsque le papier constituait le monopole de cet art, lire un livre, c'était avant tout se le procurer, le louer ou l'acheter, et pour cela, se déplacer dans une librairie ou dans une bibliothèque afin de l'avoir physiquement entre les mains. La lecture d'un ouvrage était indissociable de sa possession, fût-elle seulement corporelle ou seulement éphémère. Cette confusion entre la possession et la lecture était corrélée à l'identification du livre-œuvre et du livre-objet : pour consulter l'œuvre, il fallait détenir l'objet. Mais avec la dématérialisation de l'œuvre, et la prise d'autonomie du texte par rapport à son support, l'existence du livre n'est plus subordonnée à son objectivité. Pour lire un e-book, on ne va plus flâner chez le libraire ou plonger dans les méandres d'une grande surface : il suffit de rester chez soi, de plonger dans un monde virtuel pour accéder à un ensemble de données virtuelles.

C'est bien ce que montrent les différentes façons dont les lecteurs numériques peuvent se procurer un même titre. Le mode d'accès autrefois unique de la possession physique se scinde en une multiplicité de plateformes d'accès. Ainsi, les personnes qui ont déjà lu un e-book l'obtiennent en majorité (38%) grâce à un site d'opérateur Internet (les distributeurs Amazon, Apple Store ou Google Books). Juste derrière cette plateforme (les réponses au sondage étant cumulatives) viennent les sites Internet des grandes surfaces spécialisées (30%), comme Fnac ou Virgin, puis le recours à un moteur de recherche (21% des lecteurs). Après ces trois modes d'accès généralistes, les six autres sont des modes spécialisés, où œuvrent des acteurs spécifiques à la chaîne du livre. 19% des lecteurs se procurent un titre électronique sur un site Internet de librairie (comme Furet du Nord, La Procure, Chapitre, Relai ou Dialogue) ; 11% sur des sites Internet spécialisés dans la vente de livres (comme Numilog, Immatériel, Feedbook) ; 8% sur des sites Internet d'éditeurs ; 7% sur des sites Internet d'auteurs et 6% sur la bibliothèque gratuite Gallica, mise en ligne par la BnF. Une dernière catégorie, plus marginale, regroupe un ensemble de plateformes d'accès non-institutionnelles au livre (échanges de supports physique par clé USB ou CD, échanges d'emails, sites de partage, réseaux sociaux, téléchargement illégal...) ¹⁹. Une grande dispersion de modes d'accès au livre supplante donc le mode unique qu'était jadis la possession physique (en bibliothèque ou librairie). Et parmi cette disparité de modes nouveaux, on remarque que les plateformes les plus utilisées sont les sites de distribution généralistes et multifonctionnels, après lesquels se trouvent les sites spécialisés de la chaîne du livre (auteurs, éditeurs) puis une série d'usages aussi bien ponctuels qu'éclectiques.

Quelles sont les conséquences de cette pluralité de plateformes d'accès sur l'objet-livre ? Remarquons d'abord que le texte, désormais, peut être soit *téléchargé* soit *aperçu*. A l'ancienne dualité entre la consultation (bibliothèque) et l'achat définitif (librairie) se substitue

¹⁹ Baromètre SOFIA/SNE/SGDL sur les usages du numérique en France, communiqué lors d'une présentation au Salon du Livre de Paris le 16 mars 2012 [en ligne].
http://sne.fr/img/pdf/SDL/2012/Barometre_SofiaSneSgdl_Les%20usagesdulivrenumerique_mars2012.pdf
(consulté le 17 mai 2012).

la dualité entre lecture partielle et lecture exhaustive, qui se superpose à la distinction œuvre sous droit/œuvre libre de droit. Sous l'ère du seul papier, les livres libres de droit (en France, ceux dont l'auteur est décédé il y a plus de soixante-dix ans) étaient bien affranchis des droits patrimoniaux, mais ils ne pouvaient pas pour autant être distribués gratuitement à n'importe quel lecteur. Ceci du fait de la finitude du nombre d'exemplaires : un nombre limité de livres pouvant être édités ou réédités, chaque livre libre de droit demeurait soumis au modèle de la propriété individuelle. La grande différence qu'introduit le numérique, c'est la sortie totale de ce paradigme propriétaire : le nombre de « tirages » étant potentiellement infini, chaque texte devient un bien non-exclusif (la possession d'une unité par un lecteur ne prive pas un autre lecteur de cette même unité). En d'autres termes, avec l'e-book, une notion essentielle à l'objet-livre disparaît, celle d'« exemplaire ». Le texte est maintenant un fichier unique auquel on accède, soit par aperçu gratuit (pour les livres sous droit), soit par téléchargement (gratuit pour les livres libres de droit, payant pour les autres), mais c'est dans tous les cas l'accès qui reste de mise. Qu'il s'agisse d'un aperçu (entre 15% et 20% du texte pour Google Books, selon les accords avec les éditeurs), d'une consultation intégrale (sur Gallica par exemple) ou d'un téléchargement (sur un site de librairie, d'éditeur ou d'auteur en ligne), le livre le statut d'objet que lui conférait son exemplarité, pour devenir un espace dont la lisibilité est non-exclusive.

La seule nuance que l'on peut apporter à cet abandon du modèle propriétaire est la mise en place de DRM (gestion des droits numériques). Cette précaution désigne un ensemble de mesures techniques qui visent à protéger le contenu numérisé, et à contrôler l'utilisation qui en est faite par le lecteur. Les plateformes d'accès au livre qui utilisent le DRM s'efforcent ainsi de conditionner l'accès, en le restreignant à un support spécifique, à un vendeur particulier, ou à une zone géographique précise. C'est par exemple le cas de la bibliothèque gratuite en ligne *Les Classiques des sciences sociales*, réalisée bénévolement par le canadien Jean-Marie Tremblay : un livre devenant au Québec libre de droit seulement cinquante ans après la mort de l'auteur, un lecteur Français qui voudrait télécharger une œuvre encore sous droit selon la législation française se verrait privé de son accès à l'œuvre. À l'exception de ces mesures de protection, l'œuvre, dissociée du livre-objet, tend donc à devenir un espace d'accessibilité tributaire de sa plateforme de distribution. Privé de son objectivité matérielle, il se confond maintenant avec sa diffusabilité.

Avec ce troisième axe, on a donc affaire à un autre type de transformation du livre. Si les changements de support et de format étaient comparables à la révolution qui vit le codex succéder au *volumen*, c'est-à-dire à un changement formel dans l'écriture et la lecture, le passage de la possession à l'accès du livre est pour sa part un changement technique qui affecte le statut même du texte. Si l'on devait le replacer dans un contexte historique, on devrait alors plutôt le comparer à l'invention de l'imprimerie. Avec la machine de Gutenberg, en effet, le livre s'est transformé en un bien reproductible, il a perdu l'unicité du manuscrit au profit de la pluralité des exemplaires. Avec l'accessibilité sur Internet, le livre a désormais renoncé à cette multiplicité finie d'exemplaires, pour redevenir une chose numériquement unique, un fichier, mais dont la consultation est illimitée et non-exclusive. Ces deux transformations sont différentes. Grâce à l'apparition du codex, le texte lui-même a changé : son écriture et sa lecture sont devenues segmentées au rythme de la succession des pages. Grâce à l'imprimerie, la Bible a pu être reproduite en de nombreux exemplaires, mais comme le souligne Fred Griot²⁰, le texte de la Bible lui-même n'en a aucunement été changé. La dématérialisation du livre, d'une certaine manière, semble renouer avec l'époque antérieure au codex en ce qui concerne la *forme* du texte, qu'elle change en un défilement, et renouer avec

²⁰ Griot, F., interviewé le 15 mai 2012.

la période antérieure à l'imprimerie en ce qui concerne le *statut* du livre, qu'elle change en un bien unique mais dont l'accès est cette fois illimité. Les deux premiers axes de changement – support et format – touchent l'aspect du texte, là où le troisième touche son identité.

D – Une pluralité d'objets littéraires

On a donc passé en revue trois lignes de fracture de l'objet-livre, par où celui-ci est éclaté entre de multiples médiums, formats et modes d'accès. A ces dernières s'en ajoute une quatrième, que toutes trois concourent à créer : la disparité des objets littéraires.

Prenons le cas d'un roman. Avec le papier, un roman, c'est un *genre* littéraire, comme le sont par exemple la poésie et le théâtre. Malgré toutes les remises en cause dont il a été l'objet, du *Don Quichotte* de Cervantès à la *Disparition* de Pérec en passant par le *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, ce genre est marqué par une certaine cohérence. Du fait même de son matériau, et du mode de lecture qu'il implique, il a toujours une structure d'appréhension successive (le roman se lit de manière temporelle) et linéaire (le lecteur, éventuellement l'écrivain, commence par le début du roman pour s'acheminer peu à peu vers la fin). En termes esthétiques, cette structure se traduit par la présence d'une intrigue, d'un récit porté par une progression temporelle. Ces traits n'ont jamais empêché un ensemble de variations, telles par exemple celles du Nouveau roman qui cherche à se défaire des notions d'intrigue et de personnage²¹, ou celles des livres-jeu, aussi appelés « romans dont vous êtes le héros », où le lecteur est amené à faire des retours en arrière et des sauts en avant, brisant le rythme de la lecture diachronique au fil des pages. Malgré la grande amplitude d'expériences littéraires qu'autorise le roman, celui-ci reste dominé par un ensemble de constantes : il s'agit d'un livre autonome, dont la lecture (à la différence d'une peinture ou d'un recueil de poèmes) suit une progression temporelle, et auquel certains éléments constitutifs (que ce soit l'intrigue, les personnages, l'ambiance ou le style) confèrent une unicité. Le roman imprimé, de plus, est stable (malgré les rééditions qui en font le plus souvent varier l'avant-propos que le cœur), et essentiellement constitué de texte. Si certaines œuvres de Breton, comme *Nadja* ou *L'Amour fou*, insèrent des photographies au fil du texte, elles obéissent à une fonction d'illustration et de dialogue, bien plus qu'elles ne forment le corps de l'œuvre.

A l'évidence, ce genre romanesque existe toujours avec le livre numérique. Mais il n'est maintenant plus que l'une des branches du roman, au lieu de s'y ramener tout entier. Il concerne les romans que la numérisation reproduit à l'identique et qui forment un *analogon* fidèle du roman papier : ces livres appelés « homothétiques ». Le livre homothétique, selon Robin Berjon, expert en formats web, désigne un ensemble de « livres électroniques reproduisant à l'identique des œuvres imprimées, tout en admettant quelques enrichissements, le filigrane et l'idée voulant que la transposition numérique n'apporte à elle seule aucun changement »²². Autrement dit, un texte homothétique est un « livre scanné et reproduit sous forme purement statique »²³. Il en conserve tous les traits mentionnés plus haut : linéarité et stabilité, textualité et lecture diachronique. La version homothétique de *Nadja* ne diffère en rien de l'œuvre créée par Breton, à ceci près que son support, sa mise en page et son mode d'accès sont modifiés, mais le livre-œuvre lui-même n'est pas changé. Seule l'est la pluralité de ses représentations textuelles. Avec l'homothétique, donc, les transformations ne touchent que l'objet-livre, et en aucun cas l'œuvre qui est susceptible de s'y manifester, moins encore les équilibres internes au genre romanesque. Mais là où le numérique crée non seulement de

²¹ ROBBE-GRILLET, A., *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.

²² BERJON, R., « Le livre homothétique n'existe pas », 11 avril 2011 [en ligne].

<http://berjon.com/blog/2011/04/le-livre-homothetique-nexiste-pas.html> (consulté le 17 mai 2012).

²³ BERJON, R., *ibid.*

nouvelles formes et de nouveaux supports, mais encore de nouveaux *genres*, c'est à travers deux objets littéraires inédits qui sont nés dans son sillage : le livre « enrichi » et le blog.

Regardons tout d'abord le livre enrichi. Aussi appelé « livre augmenté », « social » ou « multimédia », celui-ci introduit une rupture fondamentale en ce que, selon Marc Jahjah, doctorant à l'EHESS pour l'INA et auteur d'un blog sur le livre social, il « amorce une façon de faire qui pense non plus en vue d'une réalisation papier, mais directement numérique »²⁴. Le livre enrichi, ce n'est plus un reflet du livre imprimé, ni un miroir électronique, mais un texte dont le contenu même s'est autonomisé par rapport au papier. Une opacité est survenue entre le texte et son image, et avec elle, une zone d'évolution spécifique. Moins répandu pour l'instant que le livre homothétique, il se définit formellement par la présence de contenus multimédias (sons, images, vidéos) à l'intérieur du texte. Par exemple, dans le champ de la littérature jeunesse, Albin Michel et Prima Linea ont publié en octobre 2011 une version enrichie de *L'Herbier des fées*, album pour enfants qui avait d'abord été édité sous forme classique. La forme et le coût de fabrication en ont été particulièrement ambitieux : disponible sur tablette (*iPad*), le livre contient cent-dix interactions, sept courts-métrages d'animation de vingt secondes chacun, « enrichissant la trame narrative d'un ouvrage qui a nécessité quelque cent-vingt mille euros de frais de développement »²⁵. Lauréate de la mention spéciale du jury des Pépites numériques du Salon du livre, cette œuvre doit se vendre à environ dix-mille exemplaires pour être rentable. Sur la tablette, le jeune lecteur peut zoomer à loisir sur les images, les déplacer et les modifier en glissant le doigt sur l'écran, appuyer sur un motif pour déclencher une animation en 2D²⁶... A l'inverse du livre homothétique que proposent principalement la liseuse et l'ordinateur, la tablette permet l'émergence de livres enrichis qui tirent parti de l'électronique pour créer des œuvres en rupture avec le livre papier. Tout en restant dans la catégorie romanesque, ce type de livre bouleverse les constantes du genre : la textualité n'y est que minoritaire et entretient un jeu avec des contenus extra-littéraires ; la stabilité de l'œuvre, quant à elle, est brisée au profit d'une permanente évolution conduite par l'activité du lecteur.

A côté du livre enrichi, un deuxième type d'objet littéraire se construit en rupture par rapport au livre papier. Le blog (contraction de *web log* en Anglais, signifiant « journal de bord sur le web ») est apparu au Canada à la fin des années 1990 et en France au début des années 2000. Connaissant un large succès, nettement supérieur à l'heure actuelle à celui des livres enrichis, la « blogosphère » comportait en 2011 plus de cent-cinquante-six millions de blogs, publiant environ un million de nouveaux billets par jour²⁷. Comme un livre enrichi, un site de blog se caractérise par un mélange de contenus littéraires (textes, hypertextes) et extra-littéraires (images, sons, vidéos), et par une dimension d'interactivité avec le lecteur (qui peut cette fois poster des commentaires et échanger avec le blogueur). La question qui se pose est bien sûr de savoir, au même titre que pour le « livre multimédia », s'il s'agit bel et bien d'un « livre ». Ce qui est sûr, c'est que le blog rompt à son tour avec trois traits caractéristiques du roman : sa textualité et sa stabilité, mais encore sa linéarité. En effet, le blog se créant par un ajout régulier de billets par l'auteur, il est un texte en permanente réédition, de telle sorte que

²⁴ JAHJAH, M., « Le livre enrichi : définitions, précisions, mises au point », 29 novembre 2010 [en ligne]. <http://www.sobookonline.fr/livre-enrichi-social-interactif/le-livre-enrichi-definitions-precisions-mises-au-point-pas-encore-tres-au-point/> (consulté le 17 mai 2012).

²⁵ Conseil d'Analyse Stratégique, Note d'analyse n° 270 (mars 2012), « Les acteurs de la chaîne du livre à l'ère du numérique » [en ligne]. http://www.strategie.gouv.fr/system/files/2012-03-19-livrenumerique-auteurs-editeurs-na270_0.pdf (consulté le 18 mai 2012).

²⁶ Voir la vidéo de présentation de *L'Herbier des fées*, œuvre de Benjamin LACOMBE et Sébastien PEREZ. <http://www.youtube.com/watch?v=nkEsZZfwwMY> (visionnée le 18 mai 2012).

²⁷ Wikipédia, article « blog », d'après le site *Blogpulse* [archive].

plus encore que le livre enrichi, il forme un tout qui n'est jamais achevé. Son mode de lecture comme son mode de lecture sont profondément délinéarisés, le lecteur pouvant très bien faire l'économie d'une consultation chronologique pour « feuilleter » le blog, à l'image d'un recueil de poèmes, sans se préoccuper d'un ordre de lecture quelconque. Avec le blog, plus encore qu'avec le livre homothétique mais aussi qu'avec le livre enrichi, la participation du lecteur à l'élaboration de l'œuvre est poussée à son plus haut degré : non seulement le lecteur peut commenter et donner un retour immédiat au travail de l'auteur, mais c'est aussi lui qui détermine le sens de la lecture, par-là même personnalisé. L'œuvre n'est plus un texte tout fait qui s'offre à la réception esthétique, mais un texte en mouvement que chaque lecteur individuel peut augmenter ou figer à sa manière. Encore une fois, elle perd son statut d'objet pour devenir un espace d'évolution autonome, à proprement parler un « site ».

Il n'empêche que le blog, du moins s'il répond à certaines conditions, peut parfaitement continuer à s'inscrire dans la catégorie romanesque. Prenons l'exemple du blog de Fred Griot, « Refonder blog notes d'écriture », où l'écrivain accumule depuis plus de vingt ans ses notes d'écriture personnelles. L'auteur y publie un nouveau billet par semaine, de sorte que de cette accumulation émerge peu à peu un récit, une intrigue avec un personnage stable dans les progrès et errances de l'histoire de sa passion littéraire. Ce type de livre numérique incarne pour lui le paradoxe d'un « livre inachevé que l'on arrête à un moment »²⁸. Chaque année est représentée par un « carnet » dont la somme est rassemblée sur le site, et publiée régulièrement en version papier (les vingt ans de notes sont sortis en 2010, et les vingt-deux ans vont bientôt paraître en imprimé). Certains blogs sont ainsi, selon son expression, des « œuvres en soi », qui ont tout d'un roman (continuité des personnages et de la quête, identité du style et progression interne), tout en tirant profit de l'électronique pour rompre avec les spécificités papier du genre romanesque (monopole de l'auteur sur le récit, création d'un objet achevé que rien ne peut modifier, prédominance de la textualité). On revient dès lors à notre problème de départ. Le blog et le livre enrichi, tout comme la définition légale du livre numérique dans les textes juridiques, semblent bel et bien être des livres, mais des livres sous condition. Peut-on légitimement dire, en fonction de leur degré de proximité avec le livre papier, qu'un livre sur liseuse est *moins* un livre qu'un livre sur *iPad*, qu'un blog sur Internet est *moins* un livre que le même blog publié en version imprimé ? Peut-on dire, de même, qu'un livre sous ePub est *moins* un livre qu'un livre sous PDF, et qu'une œuvre à laquelle on n'a qu'un accès ponctuel (par exemple sur Gallica) est *moins* un livre que cette chose que l'on pouvait autrefois tenir dans la main et toujours emporter avec soi ? C'est ce qu'il nous faudra examiner, en se demandant dans quelle mesure l'ensemble de ces innovations techniques influence, élargit ou modifie, les contenus littéraires et leur processus de création.

Mais tâchons au préalable de récapituler les acquis de cette première partie. On est parti de la distinction entre le livre-œuvre (ensemble de données littéraires) et l'objet-livre (outil de leur manifestation physique), que la dématérialisation a contribué à dissocier l'un de l'autre. On a remarqué que l'objet-livre, autrefois unitaire (série de feuillets reliés, créés par l'auteur et l'éditeur, lu en bibliothèque et librairie) était soumis à quatre axes de transformation. Et qu'à chaque fois, le numérique n'a pas substitué un nouvel élément du livre à son élément papier, mais a au contraire fracturé ses éléments constitutifs, éclaté son ancienne unité en une diversité de livres-objets. Ainsi a-t-on vu que le papier relié cédait place à une pluralité de supports (liseuses, tablettes, écran d'ordinateur, Smartphones), et sa mise en page éditoriale à une pluralité de formats (PDF, ePub). On a ensuite montré que l'ancienne choséité du livre laissait place à une pluralité de modes d'accès (aperçu, streaming, téléchargement), et l'unicité de l'objet textuel à une pluralité de nouveaux objets littéraires (livre homothétique,

²⁸ Griot, F., interviewé le 15 mai 2012.

livre enrichi, blog). En étudiant ces quatre axes de transformation, on a cherché à savoir quel était leur degré de proximité ou d'écart par rapport au livre papier. Ces différents niveaux de rupture sont résumés par le tableau suivant.

Transformation / parenté avec le livre papier	Support	Format	Plateforme d'accès	Objet littéraire
<i>Analogon</i> : le livre électronique comme reflet du livre papier	Liseuse	PDF	Téléchargement	Livre homothétique
<i>Rupture</i> : le livre électronique comme écart par rapport au papier	Ordinateur Smartphone Tablette	ePub	Aperçu (streaming)	Livre enrichi Blog

L'objet-livre à proprement parler n'existe plus ; fragmenté, il a donné naissance à *des* objets-livres. Ces derniers se répartissent en deux catégories : ceux, d'une part, qui s'alignent sur le modèle de l'imprimé pour en fournir la parfaite image ; et ceux, d'autre part, qui créent des choses autonomes et proprement numériques. Si les premiers sont une simple traduction électronique du texte, les seconds transforment ce dernier, à tous points de vue, en une zone d'évolution interactive et mouvante. Il s'agit désormais de s'appuyer sur ces quatre inventions techniques pour en mesurer l'impact esthétique. Dans quelle mesure les transformations de l'objet-livre modifient-elles le livre-œuvre ?

II – Les impacts sur le livre-œuvre

Dans sa contribution au recueil le *Dernier roman américain*, le romancier Reif Larsen exprime son enthousiasme face aux nouvelles possibilités qu'offre le livre numérique. Chaque innovation technique qu'a connue le livre, dit-il, a eu des conséquences capitales sur le contenu littéraire et son processus de création. Rappelant l'ampleur de la révolution que fut le codex, au premier siècle après Jésus-Christ, en rendant possible la compilation d'une grande quantité d'informations dans un objet de moindre poids que le rouleau, la facilité du transport, et la possibilité de feuilleter l'ouvrage pour arriver directement au passage désiré, il met cette invention en parallèle avec celle de l'e-book. Après avoir rappelé les multiples expériences littéraires que rendit possible la création de la page, « des manuscrits enluminés du XV^{ème} siècle à la proto-textualité du *Marelle* de Cortazar », il montre qu'un livre électronique à son tour pourrait faire « exploser les frontières de la page », des images, vidéos ou bandes-son pouvant désormais « apparaître telles des fantômes derrière les mots »²⁹. Ainsi le romancier compare-t-il, avec une pointe d'ironie, les tenants du livre papier à « ces gens de l'ère victorienne qui défendaient les qualités de la bougie face au nouvel éclairage électrique permis par l'invention d'Edison ». Chérir à outrance le médium traditionnel, ce serait pour lui renoncer à des possibilités d'expérience, tourner avec nostalgie le dos à un renouveau de la littérature.

Un jugement trop optimiste à son tour ? A présent que l'on a mentionné les principaux axes de transformation de l'objet-livre, il s'agit de les mettre à l'épreuve des innovations qu'elles ont permises sur le terrain esthétique. Pour ce faire, on gardera deux idées en tête. D'une part, le fait que ces inventions techniques étant récentes, datant tout au plus du début des années 2000, le renouveau du processus créatif qu'elles impliquent n'en est encore qu'à ses balbutiements, et ne présage en rien des usages ultérieurs qui pourront en être faits. L'objectif ici est seulement de faire un état des lieux à l'heure actuelle, pour mesurer quels sont les impacts immédiats du livre numérique sur l'écriture, et non son évolution de long-terme. D'autre part, on essaiera, comme en première partie, d'évaluer à quel point ces innovations elles-mêmes diffèrent des expériences littéraires du passé. Il s'agira de voir, à chaque fois, quel est le degré de proximité qu'elles entretiennent avec des formes présentes ou anciennes, ou à l'inverse quel est leur degré de rupture. On se penchera dès lors sur trois axes de transformation des contenus littéraires : un premier concernant leur *textualité*, un deuxième affectant leur *narrativité* et le dernier touchant à leur *stabilité*.

A – Une nouvelle approche de la textualité

Une œuvre littéraire, selon une définition classique, c'est d'abord un texte. Qu'est-ce qu'un texte ? Selon le Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales, c'est « une

²⁹ LARSEN, R., *Le dernier roman américain : des écrivains parlent de l'avenir du livre*, cité par MOORE, R., dans « L'ossature du livre », traduit et commenté par DE LA PORTE, X., « Que reste-t-il de l'ossature du livre ? », sur *Internetactu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2012/03/19/que-reste-t-il-de-lossature-du-livre/> [consulté le 20 mai 2012].

suite de signes constituant un écrit ou une œuvre »³⁰. Si l'on consulte l'article que Roland Barthes consacre à la « Théorie du texte » dans l'*Encyclopaedia Universalis*, un texte est « la surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible unique [...] Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est *ce qui est écrit*), peut-être parce que le dessin même des lettres, bien qu'il reste linéaire, suggère plus que la parole, l'entrelacs d'un tissu (étymologiquement, « texte » veut dire « tissu »), il est, dans l'œuvre, ce qui suscite la garantie d'une chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde : d'une part, la stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire ; et d'autre part la légalité de la lettre, trace irrécusable, indélébile, pense-t-on, du sens que l'auteur de l'œuvre y a intentionnellement déposé ; le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie. »³¹. Objet ambivalent, « il assujettit, exige qu'on l'observe et le respecte, mais en échange il marque le langage d'un attribut inestimable (qu'il ne possède pas par essence) : la sécurité »³². Bien à l'inverse de Platon et de son *Phèdre*, pour qui l'écriture dénature la parole et provoque l'oubli, le texte est pour la modernité structuraliste un instrument de conservation de la parole, qui la fige et la dispose à l'abri de toute altération.

Le propre de la révolution numérique est précisément de briser ce monopole du texte sur l'objet littéraire. Sans doute celui-ci garde-t-il un certain primat, mais les ressources du web, en particulier ses fonctions multimédias et son interactivité, ouvrent la possibilité d'une inclusion de contenus extratextuels au sein même du texte. Cette possibilité est inégale, et ne s'applique pas de la même manière selon les différents objets-livres mis en évidence dans la première partie. L'alternance entre des contenus textuels et extratextuels constitue bien le propre des supports en rupture avec l'imprimé (ordinateur, liseuse, Smartphone), s'applique davantage aux livres téléchargés qu'aux livres aperçus, et aux livres enrichis qu'aux ouvrages homothétiques. La nature de l'écrit, et plus spécifiquement du roman (à la différence par exemple des manuels scolaires ou des beaux-livres en art) ayant longtemps été intimement rattachée à celle du quasi-monopole textuel, la question qui se pose est de savoir si, lorsqu'il ne peut être compris que dans son dialogue avec des informations multimédias, le texte reste toujours un « texte ». C'est la question du signifiant qui se pose, et surtout celle de savoir si l'œuvre littéraire se définit avant tout par la textualité de son signifiant, ou plus largement par la présence de signes quels qu'ils soient (sonores, picturaux). Avant de réfléchir à des pistes de réponse, commençons par analyser les deux principaux types de contenus qui s'ajoutent au texte linéaire : l'hyper-textualité et l'extra-textualité.

Au sens strict, l'*hyper-textualité* ne remet pas en cause le monopole du texte. Dépendant de la connexion à l'Internet, il n'est qu'une manière de passer d'un texte à un autre, grâce à l'activation d'un lien. La fenêtre contenant l'ouvrage en cours s'efface alors au profit d'une nouvelle fenêtre, où le lecteur peut voir apparaître un second texte auquel le premier renvoie (un exemple éloquent étant donné par les liens de Wikipédia). La présence d'hypertextes dans un livre numérique n'est donc pas une insertion de contenus multimédias dans la page, mais un système de références au sein duquel un écrit cite un autre écrit. Prenons un exemple. La maison d'édition britannique Penguin Books a récemment publié une version augmentée du roman de Rief Larsen, *The Selected Works of T.S. Spivet*. Il s'agit à proprement parler d'une œuvre hypertextuelle, ne pouvant être comprise qu'à l'aune de ses liens, et qui rend compte,

³⁰ Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, article « Texte » [en ligne]. <http://www.cnrtl.fr/definition/texte> (consulté le 21 mai 2012).

³¹ BARTHES, R., article « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> (consulté le 21 mai 2012).

³² BARTHES, R., *ibid.*

selon Robert Moor, de l'obsession de l'auteur pour la cartographie³³. Le livre étant disponible sur une multiplicité de supports (achat sur ordinateur, sur tablette), Robert Moor raconte dans son article « L'ossature du livre » qu'il en a téléchargé l'application iPad. L'écran s'ouvre sur une table des matières interactives, décrit-il, laissant apparaître quatorze chapitres disposés horizontalement, « comme une rangée de feuilles volantes suspendues à un plafond », qu'une mélodie accompagne. Les paragraphes sont mis en page sous la forme d'un « plan vertical fluide », avec de longues colonnes de texte descendant sans interruption sur un fond coloré, et dialoguent avec des vidéos montrant « des grandes, des semi-remorques, et des gens jouant silencieusement avec des fers à cheval ». Moor signale aussi que les notes du narrateur, le jeune T. S. Spivet, sont reproduites dans les marges de chaque page, mais qu'il est nécessaire, pour les lire, de tirer ces notes vers le milieu de la page, de sorte qu'elles cachent alors le texte central. Ces petits morceaux de papier qu'il faut glisser sur l'écran distraient l'attention du lecteur, affirme alors Robert Moor, pour ajouter avec humour : « plus le livre électronique est novateur, semble-t-il, plus il tombe en morceaux »³⁴.

Mais la spécificité de ce roman numérique, c'est surtout son hyper-textualité. L'histoire est celle d'un petit cartographe génial de douze ans qui réside dans le Montana, et a la manie de cartographier tout ce qu'il peut : de ses trajets quotidiens jusqu'aux expressions faciales de son père, en passant surtout par le voyage initiatique qu'il entame à travers le pays, rappelant les méandres du *Sur la route* de Kerouac³⁵. L'hypertexte sert alors d'outil pour passer du texte linéaire à cet autre type de texte qu'est la carte, composante essentielle de la signification du livre et de l'intelligibilité de l'intrigue. La carte reste en effet un objet relativement homogène à l'écriture : non seulement par la présence de mots et d'indications écrites (désignant le nom des villes, des reliefs), mais aussi par sa nature graphique proche de celle de l'écrit. Il s'agit donc d'un enrichissement perceptif du texte lui-même, et non d'un ajout de corps étrangers au texte. Et pour l'auteur, cet enrichissement est nécessaire, compte tenu de son intrigue, pour pallier les insuffisances du texte linéaire quant à la suggestion imaginaire. « Un roman est quelque chose de difficile à cartographier », écrit-il. Car il est soumis à deux logiques en tension : d'un côté, celle de l'évasion réelle que recherche le narrateur aussi bien que l'auteur, et de l'autre, celle de l'aspect fictif dont le texte brut est nécessairement prisonnier. Les liens hypertextes lui permettent ainsi de créer une « suspension simultanée du réel et du fictif »³⁶. Si l'auteur décrit son livre comme un « roman hypertextuel éclaté » (« *exploded hypertext novel* »)³⁷, c'est donc qu'il a tiré parti de la technique du lien que permet le numérique, non seulement pour briser la linéarité du texte au profit d'une plus grande évocation imaginaire, mais encore pour créer une intrigue qui aurait été inconcevable à défaut de cette technologie.

Dans le cas de l'œuvre de Rief Larsen, une invention technique (l'hypertexte) est donc l'occasion d'une invention esthétique (le roman cartographique). Mais on peut également citer deux autres types d'usages littéraires des ressources hypertextuelles qu'offre le web. D'une part, l'hyper-textualité, au lieu d'être l'œuvre du romancier comme pour *The Selected Works of T. S. Spivet*, peut être effectuée en aval par le lecteur. Dans un article publié dans le journal *Le Monde*, Antoine Compagnon décrit ainsi le « livre à venir » comme une constante

³³ MOORE, R., « L'ossature du livre », traduit et commenté par DE LA PORTE, X., « Que reste-t-il de l'ossature du livre ? », sur *Internetactu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2012/03/19/que-reste-t-il-de-lassature-du-livre/> [consulté le 21 mai 2012].

³⁴ MOORE, R., *ibid.*

³⁵ D'après FLANAGAN, M., « *The Selected Works of T. S. Spivet* », sur *Contemporarylit.about.com* [en ligne]. <http://contemporarylit.about.com/od/fiction/fr/ts-spivet.htm> (consulté le 21 mai 2012).

³⁶ LARSEN, R., *The Selected works of T. S. Spivet* (source : *Tumblr.com*).

³⁷ D'après le site *Tumblr.com* [en ligne]. <http://www.tumblr.com/tagged/the-selected-works-of-t.s.-spivet> (consulté le 21 mai 2012).

possibilité, pour le lecteur, de jongler entre les données du texte et des contenus qui les éclairent. « Comment le roman ne serait-il pas lui-même transformé par le développement de la lecture hypertextuelle, autrement dit par la tendance à naviguer hors du texte à tout bout de champ, à quitter la page qu'on a devant soi pour élucider un mot ou une allusion, rechercher une explication ou une objection ? A New York, si vous n'exigez pas la fermeture des ordinateurs portables au début du cours, les étudiants vous écoutent en vérifiant le moindre de vos propos sur Internet. C'est ainsi qu'ils lisent, que nous lisons tous de plus en plus, avec Google toujours au bout des doigts. Le livre est en train de changer sous nos yeux. Demain, on aura une *Recherche du temps perdu* où l'on cliquera sur la petite phrase de Vinteuil pour entendre du Franck, du Fauré ou du Wagner. La lecture sera plus imagée, moins imaginaire. Il faut se faire une raison. Et de là au roman hypertextuel, il n'y a qu'un pas »³⁸. On a donc affaire à deux sortes d'usage de l'hypertexte : là où le premier, sur le modèle de Rief Larsen, est inséré en amont par l'auteur et *participe du sens* de l'œuvre, le second, tel que le décrit Antoine Compagnon, est effectué en amont par le lecteur ou l'éditeur, et permet par des contenus externes d'*éclaircir le sens* de l'œuvre. Le premier donne naissance à des romans inédits qui utilisent l'hypertexte comme outil de création ; et le deuxième enrichit des romans déjà existants en utilisant l'hypertexte comme outil de compréhension.

A côté de ces deux usages de l'hypertexte, on peut d'autre part en évoquer un troisième. Il s'agit des expérimentations réalisées dans le champ de la littérature combinatoire, où la technique de l'hypertexte, entrant dans le dispositif de création, sert cette fois à engendrer automatiquement des contenus littéraires. L'idée repose sur le fantasme du livre infini tel que Borges l'exprime dans *Le Livre de sable* : « un texte dans lequel on entre et dont on sort comme on visite un espace de promenade, une exposition, un musée, une ville »³⁹. A titre d'exemple, on peut citer le poème « Raphèl » de Bernardo Schiavetta, « collage de citations, qui se construit comme le commentaire sans fin d'une phrase tirée de la *Divine Comédie* »⁴⁰. Selon Serge Bouchardon, « 'Raphèl' est une strophe cyclique de dix vers qui peut s'auto-reproduire indéfiniment à partir de ses liens »⁴¹. Ce poème « déploie un dispositif formel d'engendrement et de prolifération de vers fondé sur le principe du centon et de la couronne des sonnets. 'Raphèl' est structurellement un texte à développement infini »⁴². Qualifiée par son auteur d'« hyperpoème babélique illimité », cette poésie trouve en effet son inspiration dans une nouvelle de Borges, « La bibliothèque de Babel » (parue dans les *Fictions*), où la combinaison des caractères permet d'engendrer à elle seule un nombre de livres infini. De nombreuses autres expériences ont été menées sur le terrain de la combinatoire, dont la recension excéderait l'objet de ce mémoire. On peut toutefois mentionner un autre genre de production automatique de textes engendrés par l'hypertexte : celle de la combinatoire dite « factorielle », où chaque élément de l'énoncé peut occuper n'importe quelle place. Ainsi, comme le rapporte Jean Clément, « Marx Saporta a montré dans son roman *Composition n°1* qu'un dispositif de cent quarante-huit fragments narratifs pouvait engendrer 148x147x146, etc., combinaisons possibles, un nombre qui dépasse les capacités d'affichage de nos

³⁸ COMPAGNON, A., « Vers un roman hypertextuel », in *Le Monde*, 8 mars 2009, cité par *Hypertexte.org* (Groupe de Recherche Hypertextuelle) [en ligne]. <http://www.hypertexte.org/blog/?p=297> (consulté le 21 mai 2012).

³⁹ CLEMENT, J., « De quelques fantasmes de littérature combinatoire », intervention au colloque « Ecritures en ligne : pratiques et communautés », Rennes, septembre 2002 [en ligne]. <http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/fantasmes.html> (consulté le 21 mai 2012).

⁴⁰ BOUCHARDON, S., « Filiation et histoire de la littérature numérique », in *Littérature numérique et texte dynamique* [en ligne]. <http://www2.cndp.fr/archivage/valid/129029/129029-16248-20856.pdf> (consulté le 21 mai 2012).

⁴¹ BOUCHARDON, S., *ibid.*

⁴² CLEMENT, J., *ibid.*

calculettes de poche. Pour mieux maîtriser la cohérence des énoncés générés par la combinatoire, on peut préférer une combinatoire restreinte, dite exponentielle, inspirée de la grammaire générative de Chomsky ou des analyses structurales de textes. Dans ce cas les éléments combinables appartiennent à des classes dont la place est assignée dans le texte. On en trouvera un exemple récent dans *Pause*, de François Coulon. En cliquant sur les textes affichés à l'écran, le lecteur peut produire des variantes d'un même texte qui viennent enrichir ou modifier l'énoncé de départ »⁴³. Combinatoire babélique, factorielle ou exponentielle : avec ce troisième type d'hypertexte, l'œuvre cesse de renvoyer à un contenu qui lui est extérieur, pour devenir l'outil d'une auto-génération du texte par lui-même.

On vient donc de distinguer trois usages de l'hyper-textualité, qui diffèrent selon leur objet, leur acteur, la relation qu'ils nouent entre le texte et l'hypertexte, et selon l'inspiration littéraire qui constitue leur modèle. Le tableau suivant résume ces trois types d'usage :

	Exemple	Objet	Acteur de l'hypertexte	Rapport texte & hypertexte	Modèle littéraire
Hypertexte illustratif	<i>The Selected works of T. S. Spivet</i>	Œuvre numérique inédite	L'auteur	Esthétique (participe de l'intrigue)	<i>Nadja</i>
Hypertexte explicatif	Élucider un mot ou une allusion	Œuvre déjà existante	Le lecteur	Sémantique (explicite un terme)	Encyclopédie
Combinatoire	«Raphèl»	Oeuvre autogénérée	La machine	Génétique	Livre infini de Borges

A côté de l'hyper-textualité, il y a une deuxième façon dont le livre numérique bouleverse la textualité traditionnelle. Il s'agit de l'introduction d'éléments *extratextuels* dans l'œuvre littéraire. A la différence de l'hyper-textualité, qui transforme le texte en une fenêtre ouvrant sur d'autres contenus textuels, l'extra-textualité consiste dans l'intégration au sein de l'œuvre de contenus « enrichis », tels que des vidéos, des images et des sons. L'exemple-type est celui de l'*Herbier des fées*, publié au titre d'application pour tablettes par Albin Michel et Prima Linea (voir I. D). Cependant, cette forme de livre multimédia, conçu spécifiquement pour un support numérique, est aujourd'hui assez minoritaire comparé au livre homothétique ou même au livre hypertextuel. En effet, parmi les individus Français de plus de dix-huit ans ayant déjà acheté un livre numérique, seuls 4% l'ont fait dans le but d'accéder à des contenus enrichis qui font défaut au papier⁴⁴. Mais l'extra-textualité dans les e-book ne se limite pas à ces œuvres sur-mesure que sont les livres multimédias. Elle peut aussi être appelée par certains types d'objet-livres (le blog, par exemple, exige nécessairement un travail éditorial de l'auteur sur l'arrière-plan et les couleurs, et fait presque toujours dialoguer le texte et des images), voire se substituer intégralement au texte lui-même. On peut citer, par exemple, le projet « UUUU » que l'on découvre sur le site de Fred Griot : dans ce poème, où chacun des « U » du titre représente une tête de vache, il n'y a rien de plus qu'un dessin de paysage où arrivent quatre vaches. L'allure même de cette pièce change en fonction du support utilisé : sur le web il prend la forme d'un dessin animé, et sur sa retranscription papier, celui d'une

⁴³ CLEMENT, J., *ibid.*

⁴⁴ Baromètre SOFIA/SNE/SGDL sur les usages du numérique en France, communiqué lors d'une présentation au Salon du Livre de Paris le 16 mars 2012 [en ligne].

http://sne.fr/img/pdf/SDL/2012/Barometre_SofiaSneSgdl_Les%20usagesdulivrenumerique_mars2012.pdf (consulté le 25 mai 2012).

bande-dessinée qui en exprime la succession des séquences. Selon les mots de l'auteur, ce texte exclusivement extratextuel est bel et bien un « poème »⁴⁵, et non une suite de dessins. Jusqu'à la graphie des lettres du titre qui évoque celle d'une image, les contenus visuels se confondent avec les contenus textuels, exprimant le même mouvement du regard et la même succession narrative.

Essayons à présent de faire le point sur ces transformations de la textualité, pour trouver des pistes de réponse à notre question. Œuvre textuelle, l'objet littéraire est bouleversé par le numérique sur deux plans : au texte *linéaire* tend à se substituer le bouquet de l'hypertexte ; et au texte *seul* tend à se substituer la diversité de l'extra-texte. Ces modifications sont-elles de véritables innovations dans la nature et la composition du texte ? Le texte numérique ainsi modifié est-il une réelle rupture par rapport au texte papier ? En un sens, oui. « Tissu » de lettres homogène, stable et linéaire selon son étymologie, le texte devient une fenêtre vers d'autres textes, une zone d'échange entre des médiums hétérogènes, un nœud de liens propres à l'interactivité du net. En somme, si le texte imprimé se définit comme une « suite de signes » selon le CNRLT, le texte numérique change de statut pour devenir un lien, un espace de dialogue entre des contenus différents et non un monologue fixe. Mais d'un autre côté, ces transformations de la textualité ne sont pas sans rappeler des expérimentations littéraires bien antérieures à l'électronique. Que des éléments textuels dialoguent avec des éléments extratextuels n'a jamais empêché une œuvre papier d'être proprement littéraire : en témoignent les enluminures dont les moines ornaient déjà les manuscrits médiévaux, ou encore la substitution d'images à des descriptions que pratiqua notamment André Breton. Malgré la grande différence qui existe entre *Nadja* et le poème « UUUU », ou entre un manuscrit enluminé et un blog, l'extra-textualité y répond dans les deux cas à une unité fonctionnelle. L'enluminure comme le fond coloré du blog ont une fonction *illustrative* du texte ; les photos de Breton comme les dessins de Griot ont une fonction *substitutive* au texte, tous deux prenant la place de passages descriptifs.

L'hypertexte à son tour n'a rien de profondément novateur. On peut trouver, pour les trois usages que l'on en a mentionnés, des racines littéraires qui précèdent de loin l'apparition de l'e-book. Le premier type que l'on a évoqué, l'hypertexte illustratif, semble bien prolonger ce qu'étaient les notes de bas de page rédigées par l'auteur, lorsque celles-ci font partie intégrante de l'esthétique de l'intrigue. Il est comme l'analogon électronique de ce que la théorie littéraire nomme le « méta-texte », soit un autre texte parallèle par lequel l'auteur commente son propre texte. Le deuxième type, l'hypertexte explicatif, s'inscrit pour sa part dans la tradition des notes de fin de chapitre rédigées par un éditeur ou un critique, qui veut éclaircir le sens du texte principal par la référence à d'autres textes, voire à un contexte historique ou biographique. Enfin, les hypertextes donnant lieu à un « livre infini » sur le modèle de Borges (troisième type mentionné), selon le jeu de contraintes d'une littérature combinatoire, évoquent les travaux de Queneau dans ses *Cent mille milliards de poèmes*, où l'écrivain inscrit chaque vers séparément sur une petite bande de papier de telle sorte que le lecteur puisse générer de manière aléatoire une quantité illimitée de poèmes neufs. Il rappelle aussi l'œuvre de l'OuLiPo en vue d'une mathématisation de la littérature : l'*Atlas de l'OuLiPo* précise en effet les jeux et techniques par lesquels la combinaison et la permutation des caractères peut engendrer à loisir de nouveaux textes. Au niveau du processus de création lui-même, cette écriture hypertextuelle rappelle aussi les brouillons de nombreux écrivains qui, à l'instar de Proust, construisent leur texte par de permanents coupés-collés dans le papier lui-même. En 1964, Jean Boudot avait à son tour utilisé les premiers ordinateurs comme un outil d'aide à la création : il avait réalisé un programme permettant de générer

⁴⁵ Griot, F., interviewé le 15 mai 2012.

automatiquement des textes par la combinatoire, triant et modifiant ensuite le résultat obtenu. Son recueil *La Machine à écrire* concrétise ainsi parfaitement la notion de « littérature assistée par ordinateur » : cette œuvre correspond à la sortie du dispositif informatique. Les années 1960 et 1970 ont vu éclore d'autres travaux de génération informatique de textes aléatoires, comme ceux de Brion Gysin enregistrés sur une bande magnétique et ceux de Théo Lutz imprimés sur papier : dans tous les cas, « il s'agit d'utiliser l'ordinateur pour prolonger les démarches littéraires antérieures »⁴⁶.

Qu'ils génèrent un texte, participent du récit ou en éclairent un terme, les hypertextes sont donc un outil qui prend place dans la continuité de l'histoire littéraire. Ils transforment des interactions entre un texte et un autre, plutôt qu'ils ne les inventent.

On peut encore aller plus loin, en rappelant que l'hyper-textualité est au cœur même du projet de la littérature moderne. Dans ses *Palimpsestes* publiés en 1982, Gérard Genette fait de l'hypertexte l'une des cinq grandes relations de « trans-textualité » ou de « transcendance textuelle » (c'est-à-dire « tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes »), qui pour lui constitue l'objet de la poétique. L'hyper-textualité, selon le critique, désigne « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». L'idée générale d'intertextualité a été abondamment développée par Julia Kristeva et par Michael Bakhtine, dans son *Esthétique et théorie du roman*, pour se référer à la manière dont s'est constituée la littérature moderne. Des œuvres comme *Don Quichotte* et plus tard *Madame Bovary* sont moins des textes linéaires et solitaires que des textes qui font en permanence référence à d'autres textes, faisant du roman un système de textes enchevêtrés qui évoluent ensemble. L'intrigue tout entière est modelée par ces relations hyper et intertextuelles : tout comme Don Quichotte, Emma Bovary a lu, trop lu, et l'histoire de sa vie ne consiste plus qu'à se battre contre le fantôme imaginaire des romans d'amour de son adolescence, de même que Don Quichotte tente de rendre tous ses gestes, des assauts héroïques à la quête d'une dulcinée, semblables à ceux qu'il a découverts dans les romans de chevalerie. Le papier aussi a son hypertexte, et loin d'être anodin, celui-ci a été le socle de la construction des intrigues modernes, menant au cœur même du roman une critique du roman. On ne peut pas opposer mécaniquement un texte imprimé « monologique » à un texte électronique « dialogique » : la polyphonie textuelle dont parle Bakhtine a trouvé son véritable acte de naissance dans l'art romanesque postmédiéval qui naquit avec Rabelais et Cervantès. Et la suite des expériences littéraires n'a fait que renforcer, qu'approfondir cette conversion du texte en un système de textes : l'hypertexte, selon Jean Clément, a aussi été l'un des points fondateurs de l'esthétique romantique. « Dans l'hypertexte, par exemple », écrit-il, « la totalité n'est accessible ni simultanément, ni séquentiellement. Elle ne peut être qu'entrevue à travers les fragments qui en reflètent à leur échelle certains traits, dans des dispositions variées qui peuvent aller jusqu'à la mise en abîme »⁴⁷. Or, cette revendication du fragment hypertextuel comme genre littéraire à part entière est toute l'œuvre du XIX^{ème} siècle, qui, de Nietzsche à Novalis et jusqu'au Nouveau Roman au milieu du XX^{ème}, a mis en avant « le fragment comme signe d'un renoncement aux discours constitués, aux idéologies, aux traités philosophiques, à la constitution d'un sens définitif »⁴⁸. C'est en fait une longue tradition du texte morcelé et

⁴⁶ BOUCHARDON, S., *La Littérature numérique en France* [en ligne].

<http://elmcip.net/sites/default/files/attachments/criticalwriting/bouchardon-bergen-francais.pdf> (consulté le 26 mai 2012).

⁴⁷ CLEMENT, J., « De quelques fantasmes de littérature combinatoire », intervention au colloque « Ecritures en ligne : pratiques et communautés », Rennes, septembre 2002 [en ligne].

<http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/fantasmes.html> (consulté le 26 mai 2012).

⁴⁸ CLEMENT, J., *ibid.*

coupé « en morceaux », comme le disait Robert Moor (voir plus haut), des aphorismes et maximes jusqu'aux collages et cuts-up de William Burroughs, qui trouve sa consécration numérique avec l'hypertexte électronique.

Du côté de l'extra-texte, on peut également se souvenir de toute une tradition littéraire qui a précédé la création de *Nadja* ou du poème électronique « UUUU » de Fred Griot. L'écriture poétique a longtemps prêté attention aux aspects sensoriels, auditifs ou visuels du signifiant lui-même, en lui laissant même parfois prendre le pas sur la progression du signifié. Aux écritures figurées du Moyen-âge déjà mentionnées, on peut ajouter toute une filiation, qui de l'origine « parlée » des chants homériques jusqu'aux calligrammes d'Apollinaire, a fait de la littérature un mélange de texte et de non-texte, lequel a tôt fait de devenir une partie intégrante du texte. L'attention prêtée aux qualités sensibles (orales ou graphiques) du signe est au cœur même de la poésie « concrète » (comme les « poèmes visuels dynamiques » de Tibor Papp), qui prend une forme « spatialiste, visuelle et animée »⁴⁹, de la poésie lettriste d'Isidore Isou, qui « brise le mot pour n'en garder que la lettre qui devient une entité sonore »⁵⁰, ou encore de la poésie « sonore », « action » ou de la « poésie performance », qui a inspiré nombre de créateurs numériques contemporains comme Julien d'Abrigeon et Philippe Boissard. Bref : l'immersion d'extra-textes dans le texte, loin de remettre en question le texte lui-même, est au contraire constitutive de sa nature même. Le texte n'a ni besoin d'être un monopole ni besoin d'être un monologue pour être véritablement un texte littéraire : la tradition esthétique, au contraire, en a depuis longtemps fait un dialogue de médiums et de textes.

Ceci nous aide à répondre à la question que l'on s'était posée, de savoir si, lorsqu'il ne peut être compris que dans son dialogue avec des informations multimédias, le texte reste toujours un « texte ». Oui, il le reste, et du fait même qu'il est texte, c'est-à-dire qu'il n'est pas un pur signifié narratif qui flotte dans un monde intelligible, mais un tissu de signifiants sensibles indissociables de leurs qualités visuelles et sonores. L'œuvre littéraire se définit bien par sa textualité, et c'est précisément ce qui autorise un jeu sur l'ambivalence du signifiant : le mot, qui se trouve à la rencontre entre le son de la voix, la graphie du dessin, et l'imaginaire du lecteur qui en tire une suite de mouvements semblables à une vidéo. De ce point de vue, le numérique n'est pas une rupture par rapport au papier, mais un outil créateur qui permet de concrétiser des recherches antérieures. L'hypertexte convertit certes le texte en un système de textes, et l'extra-texte en un espace de dialogue entre des signifiés différents, mais ni l'un ni l'autre n'ajoute à la littérature quelque chose qui lui serait profondément étranger. Le texte a toujours été un lien : le numérique lui permet de l'être davantage.

B – Une nouvelle approche de la narrativité

Il s'agit maintenant d'analyser les conséquences de ces nouvelles textualités, et des bouleversements de l'objet-livre dont on a parlé en première partie, sur un deuxième élément constitutif de l'œuvre littéraire : sa narrativité.

A la différence d'une peinture, une œuvre littéraire est un mouvement. Comme on l'a dit plus haut, son mode d'appréhension est diachronique, et non synchronique. Dans le cas d'un essai, cette lecture diachronique est jalonnée par la progression du raisonnement, et dans une fiction, elle se traduit en termes esthétique par le développement d'un récit. Celui-ci est

⁴⁹ BOUCHARDON, S., *La Littérature numérique en France* [en ligne].

<http://elmcip.net/sites/default/files/attachments/criticalwriting/bouchardon-bergen-francais.pdf> (consulté le 26 mai 2012).

⁵⁰ BOUCHARDON, S., *ibid.*

lui-même rythmé par un ensemble de marqueurs physiques qui soulignent la succession des événements : alinéas, changements de page, de chapitre, voire de partie ou de volume. Plus généralement, le récit comprend selon René Audet deux dimensions : « l'intrigue (l'obligation d'inscrire les événements dans une séquence téléologique et marquée par une tension vers la fin), et les descriptions (l'adjonction de passages discursifs complémentaires qui viennent situer, représenter les éléments référentiels impliqués dans le récit) »⁵¹. La *narrativité* désigne ainsi l'ensemble des éléments qui renvoient à « l'acte de raconter »⁵², qu'il s'agisse de ses éléments *matériels* (l'intrigue et les descriptions qu'englobe le récit), de ses éléments *formels* (les marqueurs physiques du rythme littéraire : alinéas, chapitres...), et de ses éléments *structurels*. Ces derniers renvoient à la notion de « schéma narratif », conçu par la linguistique structurale dans les années 1960, qui enveloppe traditionnellement les séquences suivantes : situation initiale ; éléments déclencheur ou perturbateur qui rompt avec ce point de départ ; déroulement ou péripéties (ensemble des actions qui résultent de l'événement perturbateurs et que le protagoniste déploie en vue d'atteindre un objectif) ; dénouement ; puis situation finale. De manière structurale aussi, la narration se compose d'un système de fonctions interdépendantes les uns des autres : le héros ou protagoniste qui mène l'action ; le destinataire qui introduit l'élément déclencheur ; les adjouvants qui aident le héros à atteindre son objectif ; et les opposants qui font obstacle à la progression vers l'objectif. Les différentes composantes de ce système peuvent être animées (personnages à proprement parler) ou ne pas l'être (forces naturelles, événements extérieurs...).

La théorie littéraire a pensé l'ensemble de ces éléments matériels, formels et structurels dans le contexte du livre imprimé. La question qui se pose alors est de savoir : une série de changements techniques (nouveaux supports, formats, accès, types de livre) qui sont propres à l'objet-livre peuvent-ils reconfigurer ces jalons traditionnels de la narration ? Tâchons d'abord d'examiner les conséquences de ce qui a été étudié jusqu'à présent sur la trame narrative de l'œuvre littéraire.

En premier lieu, les éléments *matériels* de la narration imprimée sont-ils transformés par les caractéristiques spécifiques du livre numérique ? On a remarqué tout à l'heure que dans le cas du livre enrichi, sur un support capable de se connecter à l'Internet, des contenus extra-textuels pouvaient se substituer à des contenus textuels. A la description, peut se substituer une image (dans *Nadja* comme dans *The Selected Works of T. S. Spivet*) ; et à l'intrigue ou à certaines phases de l'intrigue peut se substituer une vidéo (dans *L'Herbier des fées*) voire une bande-dessinée ou un dessin animé (dans « UUUU »). S'il y a substitution, celle-ci conserve bien une unité fonctionnelle entre la description et sa représentation visuelle d'une part ; le développement temporel de l'intrigue et la vidéo ou bande-dessinée d'autre part. Il n'y a donc pas, dans ce cas, de nouveaux éléments matériels avec le livre numérique, c'est seulement que le numérique transforme ces éléments existants en réalités sensorielles. D'une certaine manière, les analogons électroniques de la description et de l'intrigue semblent rejoindre la distinction classique, dans la théorie littéraire anglo-saxonne, entre *telling* et *showing*. Là où la technique du *telling* s'efforce de « dire » quelque chose, d'expliquer par exemple les ressorts psychologiques du personnage ou l'histoire de son passé, la technique du *showing* en revanche se contente de le « montrer », de le mettre en scène de manière directe en ne se fiant qu'à la seule force de l'exemple. Dès lors qu'un auteur, au lieu de raconter une image, montre *de visu* cette image, ou au lieu de raconter une séquence d'actions (des vaches entrent dans un paysage de campagne, pour « UUUU » de Fred Griot), montre directement cette séquence par

⁵¹ AUDET, R., « Atelier de théorie littéraire : la narrativité » [en ligne]. http://www.fabula.org/atelier.php?La_narrativite%26acute%3B (consulté le 28 mai 2012).

⁵² AUDET, R., *ibid.*

une suite d'images animées, il tire alors parti du numérique pour appliquer ce maître-mot du *creative writing* : « *show, don't tell* ». Le véritable changement que l'e-book introduit dans les éléments matériels du récit, on peut donc dire que c'est un effort particulier de *littérarité*. Si toute description textuelle est la description d'une image, alors le livre enrichi la transforme *littéralement* en image ; si toute intrigue est un mouvement dramatique semblable à un film, alors le livre enrichi la transforme *littéralement* en un film. De même, si, plus largement, tout roman est par métaphore une suite de sensations (visuelles, sonores, olfactives) qui se déploie dans l'imaginaire du lecteur à l'occasion du texte, alors le livre multimédia est une incarnation littérale de cette suite de sensations. Bref : au niveau des constituants matériels de la narration, intrigue et description, le livre numérique substitue un contenu littéral à un contenu textuel et métaphorique.

Qu'en est-il, en deuxième lieu, des éléments narratifs *formels* ? Ceux-ci, comme on l'a remarqué, sont modifiés à plusieurs égards. Il existe même une tension entre deux tendances propres au livre numérique qui semblent entrer en contradiction. D'une part, sur des médiums tels que l'ordinateur et l'écran de Smartphone, on a vu (I, A) que la séparation et l'isolement de chaque page était brisé au profit d'un rouleau uniforme le long duquel descend l'ascenseur de lecture. Rompant avec la forme du codex pour renouer avec celle du papyrus, ce type de support fait « imploser les frontières de la page », comme le dit Rief Larsen, au profit d'un tissu homogène, sans marques ou coutures physiques qui soulignent le rythme. Mais d'autre part, on a constaté (I, C) que les nouvelles modalités d'accès au livre tendent à favoriser l'émergence d'œuvres à publication sérielle, sur le modèle des romans-feuilletons du XIX^{ème} siècle. D'un côté, donc, les marques sensorielles du rythme semblent s'évanouir dans le corps du texte, et de l'autre, elles semblent être renforcées par certaines modalités de parution qui scandent la lecture dans le temps. Prenons un exemple. Il y a deux ans, le journal *Le Monde* et l'éditeur *J'ai lu* se sont associés pour créer un feuilleton littéraire, *Muti*, du romancier Caryl Férey, que *Le Monde* décrit comme un « thriller interactif et multimédia, découpé en quinze épisodes, qui se déroule en Afrique du Sud »⁵³. Ce roman a été diffusé entièrement de manière séquentielle : « du 27 mai au 10 juin, veille du début de la première Coupe du Monde de Football en Afrique, *LeMonde.fr* proposera chaque jour, à 12h45, un nouvel épisode, consultable sur son site web ainsi que sur iPhone »⁵⁴.

Ce livre peut attirer notre attention à plusieurs égards. D'abord, aucun des éléments formels traditionnels du livre imprimé n'y est présent⁵⁵. A la place de la première page de couverture, on se trouve, pour le premier épisode, face à une vidéo qui nous fait voir un zoom avant progressif sur une vision satellite panoramique de Cape Town, où peu à peu apparaît le nom de l'auteur, des éditeurs et de l'ouvrage. A la place des chapitres disposés de manière successive selon le rythme des pages, on découvre une série de boutons « cliquables » tout en bas à gauche de l'écran, de « *Muti 1* » à « *Muti 15* », que le lecteur peut utiliser, dans l'ordre qu'il veut, pour accéder à telle ou telle séquence narrative. Enfin, à la place du texte configuré en paragraphes successifs, on est plongé dans l'ambiance d'un film interactif, où le lecteur doit cliquer sur un objet du décor pour ouvrir une fenêtre de description ou de dialogue entre des personnages qui est associée à cet objet, le tout sur fond musical. Par exemple, si l'on clique sur l'épisode « *Muti 1* » intitulé « Flèche de feu », après l'introduction filmique qui

⁵³ JAILLET, A., « *Le Monde* et *J'ai Lu* lancent un roman feuilleton numérique », *Le Monde*, 27 mai 2010 [en ligne]. <http://www.ebouquin.fr/2010/05/27/le-monde-et-jai-lu-lancent-un-roman-feuilleton-numerique/> (consulté le 28 mai 2012).

⁵⁴ JAILLET, A., *ibid.*

⁵⁵ Ce roman peut être consulté gratuitement sur le site :

http://www.lemonde.fr/a-la-vue/visuel/2010/05/20/muti_1360309_3208.html?episode=3&lumiere=gm&texte=gm (consulté le 28 mai 2012).

tient lieu de première de couverture, on découvre quelques mots brefs qui plantent la situation initiale, au moyen d'indicateurs spatio-temporels (« Cape Town, 5h42 », « Room 804 »), assortis d'images qui les illustrent (une clé, une photographie urbaine de Cape Town). En haut de l'écran, le lecteur voit une série de chiffres en ligne horizontale (de 1 à 11 par exemple) qui lui permettent d'accéder à la page qu'il souhaite, ainsi que de quelques fonctions éditoriales touchant au confort de la lecture (boutons permettant de grossir le texte ou de tamiser le fond). Dans une colonne tout à droite de l'écran sont disposées différentes fonctions « qui vous permettent, *via* les réseaux sociaux, de vous immerger ou de découvrir différemment l'histoire »⁵⁶. Quant au moteur du déroulement du récit, ce n'est plus la succession temporelle des pages que le lecteur tourne de manière linéaire, mais un bouton, un petit cercle blanc situé quelque part sur l'écran, sur lequel il peut appuyer au moment où il veut. L'aide précise : « Lorsqu'une interaction est possible, une sphère blanche comme celle-ci apparaît. En cliquant dessus, vous découvrirez un nouveau pan de l'histoire. Quand vous cliquez, le texte interrompt son défilement ». C'est le geste spatial du lecteur, et non le rythme diachronique des pages, qui déclenche l'action.

Ouvrons par exemple l'épisode 2, intitulé « Cataclysme à Khayelitsha ». Le récit débute par une image semblable à celui du premier épisode, avec une photographie et une clé, sur un fond sonore de « musique à suspense », à ceci près que les indications spatio-temporelles ont changé : il est maintenant « 5h51 ». Une nouvelle page, ou plutôt une nouvelle image de fond apparaît peu après, où l'on voit un téléphone mobile en train de sonner, accompagné du son du vibreur. La « sphère blanche » interactive du déclenchement de l'action est placée sur le téléphone, et celui-ci continue de vibrer et de sonner jusqu'à ce que le lecteur clique dessus pour « répondre ». Une fois que le lecteur a cliqué, la sonnerie et le vibreur s'arrêtent, pour laisser place à une fenêtre de texte où s'affiche un texte de dialogue, retraçant la conversation téléphonique entre deux locuteurs : « Dukobe, dit-il. – Magnez-vous, lieutenant, fit la fille du standard : il y a un mort. A Khayelitsha. Martin Songa, d'après les papiers qu'il avait sur lui. Un crime épouvantable. Je viens de recevoir l'appel. Il faut être les premiers »⁵⁷. Le dialogue continue ainsi lorsque le lecteur « clique » sur une nouvelle page à l'aide des chiffres présents en haut de l'écran, ou, comme le dit *Muti*, de la « palette » où s'affiche l'histoire. L'image de fond reste celle d'un téléphone, comme celle que le personnage verrait effectivement dans la situation décrite, mais s'accompagne aussi parfois d'images qui traduisent l'imaginaire du personnage, comme une très brève vision d'horreur qui apparaît de manière fugace à la page 3. Ici encore, toutes les perceptions et représentations qui pouvaient être métaphoriques dans le cadre de l'imprimé (ne se déroulant que virtuellement dans l'imagination du lecteur) sont traduites de manière littérale en images réelles, sons réels, séquences vidéos réelles. Qu'il s'agisse du décor effectif ou des fantasmes que l'intrigue éveille dans les pensées du lecteur, tout l'imaginaire du roman est rendu littéralement visible.

On peut en tirer plusieurs conséquences. Le livre numérique, en particulier sur les supports, formats de lecture et plateformes d'accès qui se trouvent en *rupture* par rapport au papier (cf partie I), modifient bel et bien les éléments formels du texte. L'ensemble des marqueurs *temporels* du rythme littéraire (paragraphes, pages, chapitres) sont à présent l'objet d'une configuration *spatiale*. Les pages, par exemple, de même que la suite des épisodes, au lieu de suivre le rythme linéaire d'une lecture diachronique, sont tous disposés de manière synchronique, les uns à côté des autres sous la forme d'une série de chiffres à l'horizontale où

⁵⁶ *Muti*, épisode 1, rubrique « Aide » [en ligne].

[http://www.lemonde.fr/a-la-](http://www.lemonde.fr/a-la-une/visuel/2010/05/20/muti_1360309_3208.html?episode=1&lumiere=gm&texte=gm)

[une/visuel/2010/05/20/muti_1360309_3208.html?episode=1&lumiere=gm&texte=gm](http://www.lemonde.fr/a-la-une/visuel/2010/05/20/muti_1360309_3208.html?episode=1&lumiere=gm&texte=gm) (consulté le 28 mai 2012).

⁵⁷ *Muti*, épisode 2, *ibid.*

le lecteur doit cliquer sur un numéro de page ou d'épisode pour accéder à la page qu'il veut. Autrement dit, l'une des principales modifications formelles du texte numérique enrichi, c'est que le rythme du récit quitte la temporalité au profit de la spatialité. Il en résulte que la lecture temporelle, successive, n'est plus le moteur du déploiement de l'intrigue : celle-ci ne coïncide plus avec une appréhension diachronique. Elle en est dissociée au profit d'un mode de lecture délinéarisé, et par là même interactif, où c'est le temps propre aux gestes du lecteur, et non le temps propre à la succession des pages, qui conduit l'action.

A côté de la *littéralité* de l'imaginaire, et de la *spatialité* du rythme, on peut mentionner une troisième conséquence du livre enrichi sur la narrativité. Celle-ci concerne les genres littéraires. Avec une œuvre comme *Muti*, en effet, le livre se met à ressembler à un jeu vidéo policier, avec une interactivité et une pluralité de média (vidéos, images, sons), à ceci près que le lecteur n'est pas le personnage principal comme dans un jeu vidéo, mais seulement d'une certaine manière le metteur en scène de l'action, qu'il commande par ses clics en temps voulu sur l'écran. Un ensemble d'innovations techniques (lecture sur ordinateur, avec format type ePub, etc.) entraîne donc l'apparition d'un genre littéraire inédit, que l'on peut nommer le roman-feuilleton numérique, ou le web-feuilleton. En soi, cela n'a rien de nouveau. C'est aussi un ensemble de nouveautés techniques (l'invention de la presse écrite au XIX^{ème} siècle) et économiques (la commande de séries romanesques par des journaux, afin de fidéliser leur lectorat) qui a fait naître le genre à l'époque inédit qu'était le feuilleton littéraire. Si Balzac a « inventé » le roman-feuilleton, avec son roman *La Vieille fille* qui paraît en douze épisodes dans *La Presse* en 1836, c'est dans le contexte de ces contraintes. Mais le web-feuilleton à son tour diffère de l'imprimé balzacien, jusqu'à produire une innovation générique, qui présente un effet en retour sur la narration. Littéral, spatialisé et interactif, le genre nouveau qu'est le web-feuilleton tend à favoriser une écriture à suspense, où les phases narratives sont clairement marquées, où l'épisode s'achevant sur un mystère se substitue au chapitre, où le rythme de parution quotidienne ou hebdomadaire, avec la contrainte de fidéliser le lecteur, favorise les retournements et les perturbations. Car le genre du feuilleton numérique répond bien à un changement économique dans le mode de réception du livre : si l'œuvre papier, une fois achetée, appartenait au lecteur tout entière ; avec la web-série en revanche, l'auteur est obligé à la fin de chaque épisode de convaincre le lecteur d'acheter le suivant.

Qu'en est-il, enfin, des éléments *structurels* de la narration ? On l'a vu avec *Muti* : le livre enrichi ne modifie pas le schéma narratif traditionnel, bien au contraire. Les séquences en sont rigoureusement conservées : ainsi l'épisode 1 tient-il lieu de situation initiale (l'auteur présente le contexte spatio-temporel de l'histoire), et l'épisode 2 d'événement perturbateur ou déclencheur (un coup de fil rompt cette tranquillité pour signaler un crime). Et pourtant, la teneur même des histoires peut être modifiée selon deux points de vue. Tout d'abord, elle l'est du point de vue du *mode de composition* du récit. Comme le souligne l'écrivain William Gibson dans une interview réalisée en 2007 par Amazon (évoquée en introduction), les fictions que l'on écrit « à l'âge de Google » sont différentes de celles que l'on écrivait avant. Car pour lui désormais, « son écriture était indissociable du réseau »⁵⁸. La fiction n'est plus vraiment fiction, ou plutôt même, elle perd ses limites propres, qui la rendaient autrefois tributaire de l'imagination et des expériences de l'auteur. Le romancier raconte ainsi que dans *Zero History*, grâce aux cartographies en ligne, il a pu mettre dans son livre des lieux réels, sans n'y être jamais allé – un peu comme Boris Vian qui prétendait avoir rédigé *J'irai cracher sur vos tombes* dans des contrées de l'ouest américain où il n'avait jamais mis les pieds. Cette

⁵⁸ GUILLAUD, H., « Ecrire avec les machines » sur *InternetActu.net* [en ligne].
<http://www.internetactu.net/2012/03/08/lift12-ecrire-avec-les-machines/> (consulté le 28 mai 2012).

insertion du réel physique dans la fiction ne manque pas d'affecter le style littéraire, qui s'oriente alors vers ce que James Bridle appelle le « *réalisme des réseaux* ». L'école réaliste du XIX^{ème} siècle, celui d'un Stendhal ou d'un Zola, se caractérisait à la fois par un sujet (décrire les événements prosaïques tels qu'ils se produisent, compte tenu de leur seule réalité objective et sans intervention d'éléments mystiques, magiques, spirituels ou fantastiques) et par un ton (l'écrivain se contente, comme le théorise Zola dans le *Roman expérimental*, d'un constat objectif des faits, à la fois implacable et le plus précis possible : « le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur », prenant une photographie des interactions entre les hommes...). Avec l'école réaliste classique, il s'agissait bien de *faire vrai*, de privilégier le vraisemblable, par la précision des descriptions et la suspension de la subjectivité de l'auteur. Mais on restait dans le domaine de la fiction, où le réalisme n'était que stylistique. Avec le réalisme des réseaux, à l'inverse, l'idée devient pour le texte d'*être vrai*, c'est-à-dire non pas de suggérer une impression de réalité grâce aux ressorts rhétoriques, mais d'insérer des éléments de réalité dans le tissu de la fiction. Les histoires, comme l'écrit Hubert Guillaud, sont de plus en plus « outsourcées », « co-crées par notre imagination, les logiciels et les réseaux »⁵⁹.

On en déduit trois impacts du livre numérique sur les éléments structurels de la création narrative. D'abord, les histoires ne sont plus l'œuvre de l'auteur seul. Elles résultent d'un processus de création que l'auteur a en partie choisi de déléguer à des acteurs externes : le lecteur dont les « clics » font avancer la séquence narrative, le lecteur qui aussi commente le texte à mesure de sa rédaction par le biais des réseaux sociaux, blogs ou web-feuilletons, et les cartes et vidéos glanées sur Internet qui tiennent lieu du voyage. Dès lors, la notion de « réalisme » bascule : elle ne concerne plus les éléments formels du texte (*vraisemblance* du style), mais ses composantes matérielles (*réalité* d'une carte ou d'une séquence d'actions). Là où le réalisme de Balzac consistait à décrire le plus minutieusement et précisément possible l'intérieur de la pension où vivait le *Père Goriot*, le réalisme des réseaux quant à lui montrerait, intégrerait physiquement cette pension dans le texte, de telle sorte qu'elle se donne littéralement aux perceptions sensorielles du lecteur. Le réalisme zolien et balzacien était une illusion de réel que le style produisait dans la fiction ; le réalisme numérique est une insertion littérale du réel dans la fiction. Le réalisme n'est plus une question de ton, mais d'objet, qui importe par le biais des images, vidéos, cartes ou sons une partie du monde réel dans le récit. Troisième impact, les sources d'inspiration du romancier se trouvent déplacées. En plus de tirer ses personnages, événements et décors du fonds de ses expériences propres et de sa créativité imaginaire, il les puise aussi dans la palette d'objets virtuels que constitue le net. La narration en est modifiée, elle suit désormais la vie propre aux réalités virtuelles de la toile.

C'est aussi du point de vue du *mode de lecture* que le livre numérique enrichi change la construction des histoires. S'il est vrai que pour toute œuvre, l'interprétation du spectateur participe à la création du sens, cette interprétation ne peut plus être la même dans le cas de récits délinéarisés. Avec les hypertextes, liens internes et extra-textes, le regard du lecteur ne suit plus le rythme du texte selon une lecture « dans l'ordre chronologique ». A l'inverse, il peut jongler entre des épisodes autonomes ou des billets de blogs individualisés, à la manière dont on lit un recueil de poèmes en commençant par n'importe quelle page. Délinéarisé, spatialisé au lieu d'être diachronique, le livre numérique devient recueil. Il est un assemblage de pièces unitaires dont le sens et l'unité globale se constituent peu à peu. Il n'y a plus d'intrigue totale ou de sens total qui précède la lecture, mais une lente émergence du sens qui plus que jamais repose sur les choix personnels du lecteur. Si l'on prend l'exemple de *Muti*, il est clair qu'il ne pourra jamais en exister deux « exemplaires » semblables : selon le temps

⁵⁹ GUILLAUD, H., *ibid.*

que le lecteur met à cliquer sur le téléphone qui sonne, ou sur la phrase suivante du dialogue, le rythme de la séquence narrative et les sentiments qui l'accompagnent ne seront jamais identiques d'un livre à l'autre. De même, l'aspect visuel du même texte change indéfiniment selon les choix éditoriaux de chaque lecteur (en vertu du format type ePub : réglage dans la taille du texte, l'éclairage...). En un mot, on va, avec ces nouveaux objets-livres, d'un texte unique à exemplaires identiques, vers un texte unique à exemplaires différents, chaque tirage étant personnalisé par le lecteur. A chaque lecteur individuel, correspond un livre individuel, dont le schéma narratif est co-créé et recréé par ce dernier, selon le rythme avec lequel il déclenche les séquences d'action. La structure narrative devient aussi littérale que flexible : si toute action suggérée ou décrite est littéralement vue, toute action est aussi tributaire d'un geste d'interaction entre le lecteur et le texte.

Avant de passer au troisième axe de transformation du livre-œuvre, la stabilité textuelle, on peut mentionner l'existence d'un intéressant débat qui naquit à l'occasion de ces nouveaux modes de lecture. Avec son article publié en 2008 dans la revue *Atlantic*, « Est-ce que Google nous rend stupides ? », Nicolas Carr jeta un pavé dans la marre. Pour lui, la lecture spécifique qu'entraînent les textes publiés sur l'Internet « érode notre capacité de concentration et de réflexion »⁶⁰. En naviguant de lien en lien, en bondissant d'une source à une autre, et en « super-naviguant » selon une lecture agrémentée d'images et de vidéos, « le style de lecture promu par le Net, un style qui place l'« efficacité » et l'« immédiateté » au-dessus de tout » tend à « fragiliser notre capacité pour le style de lecture profonde qui a émergé avec une technologie plus ancienne, l'imprimerie, qui a permis de rendre banals les ouvrages longs et complexes »⁶¹. Plus encore, affirme-t-il, la diminution de la concentration que provoquerait la lecture numérique, en influençant nos circuits neuronaux, nous rendrait désormais incapable de lire des textes de plus de trois ou quatre pages d'affilée. Sans doute, il est vrai que la lecture enrichie est souvent associée, comme on l'a remarqué, à des textes de formats courts ou séquentiels (feuilletons), et pour cette raison même, assez éloignées des ouvrages « longs et complexes » de la lecture approfondie, puisqu'ils mettent essentiellement l'accent sur le suspense de fin d'épisode. Cependant, pour d'autres chercheurs, ce mode de lecture aurait au contraire des incidences neurologiques positives. Selon des neuroscientifiques de l'université de Californie, par exemple, « la stimulation générée par la consultation de l'Internet est plus forte que celle générée par la lecture traditionnelle. Selon les chercheurs du Centre de recherche sur la mémoire et l'âge, la lecture et la recherche sur le web utilisent le même langage, le même mode de lecture et de mémorisation et stimule les mêmes centres d'activité du cerveau. Mais la recherche sur l'Internet stimule également des secteurs liés à la prise de décision et au raisonnement complexe »⁶². L'ancien rédacteur en chef du magazine *Wired*, Kevin Kelly, en vient à conclure que « l'océan de textes courts » qu'a généré le web, loin d'affaiblir notre lecture approfondie, est au contraire profitable à notre façon de lire : ainsi écrit-il sur son blog, « Laissons Google nous rendre plus intelligents ».

Que penser de cette scission, attendue, entre les avocats d'une lecture qui se transforme en navigation et les tenants de la linéarité traditionnelle ? Si l'on ne peut pas trancher dans ce travail sur les enjeux neurologiques, on peut en revanche pointer les conséquences que la lecture numérique présente sur les usages. Et celles-ci sont doubles. D'un côté, avec toutes les

⁶⁰ CARR, N., « Est-ce que Google nous rend stupides ? » sur *InternetActu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2009/01/23/nicolas-carr-est-ce-que-google-nous-rend-idiot/> (consulté le 28 mai 2012).

⁶¹ CARR, N., *ibid.*

⁶² GUILLAUD, H., dossier « Le papier contre l'électronique », 2 / 4, « Lequel nous rend plus intelligent ? », sur *InternetActu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2009/02/10/le-papier-contre-l%E2%80%99electronique-24-lequel-nous-rend-plus-intelligent/> (consulté le 28 mai 2012).

formes de livres qui sont en rupture par rapport à l'imprimé (web-feuilletons et séries, blogs, hypertextes et extra-textes), il est vrai que l'*imagination* du lecteur est de moins en moins sollicitée. Ce qui est amené à disparaître, c'est la suggestion, l'implicite romanesque, la métaphore qui exige un déplacement mental de la part du lecteur, au profit d'une littéralité de contenus qui s'imposent immédiatement à ses perceptions, sans cet effort de l'imaginaire qui supplée au non-dit. En se rapprochant du film, le texte devient aussi plus totalitaire : il montre tout, il ne suggère rien, et du même coup, il laisse moins de liberté au lecteur dans sa mise en image intérieure. Mais d'un autre côté, avec ces nouvelles formes de livres, la *créativité* du lecteur est de plus en plus sollicitée. Avec la spatialité du rythme et la dé-linéarisation du récit, c'est désormais lui qui individualise l'ouvrage, qui temporalise l'action, qui décide de l'ordre et de la rapidité des séquences narratives.

Dans la pratique, donc, le lecteur perd en imagination ce qu'il gagne en créativité. Il ne décide plus en son for intérieur de l'aspect qu'ont la ville de Cape Town et la chambre d'hôtel du protagoniste, mais il décide du moment où ce protagoniste entre dans sa chambre d'hôtel et décroche son téléphone.

C – Une nouvelle approche de la stabilité textuelle

On a donc vu comment la narration est transformée par les livres numériques en rupture avec l'homothétique. Littérale, spatiale, non-linéaire, interactive, elle se rapproche du statut d'un recueil. Le récit devient un espace plutôt qu'un temps. Si les éléments constitutifs de la narrativité (marqueurs physiques du rythme, composantes matérielles, schéma narratif) sont toujours présents, ils sont cependant modifiés et reconfigurés par le numérique. Les fonctions d'autrefois sont maintenant remplies par des objets différents : les clics du lecteur remplacent les anciens sauts de paragraphe et de page ; la parution sous forme d'épisodes remplace l'ancienne succession des chapitres ; des contenus visuels ou vidéos remplacent la description et l'intrigue ; des réalités virtuelles remplacent les suggestions imaginaires. Tout en laissant le texte être un texte, le livre enrichi crée des nouveaux genres littéraires à la croisée de plusieurs médiums artistiques : le recueil de poèmes pour l'autonomie des fragments ou épisodes, le jeu vidéo pour les aspects multimédia et interactif, et la peinture pour la lecture synchronique et spatiale du sens. Les transformations de l'objet-livre ont donc bel et bien un impact sur les logiques narratives du livre-œuvre. Poussant à la limite le principe de l'hypotypose que théorisait la rhétorique antique, les livres enrichis donnent à *percevoir* ce que les livres imprimés donnent à *imaginer*.

Il s'agit maintenant d'en dérouler les conséquences sur un troisième trait de l'œuvre littéraire : la stabilité textuelle. Souvenons-nous des mots de Roland Barthes : le texte est « ce qui suscite la garantie d'une chose écrite, dont il rassemble les fonctions de sauvegarde : d'une part, la stabilité, la permanence de l'inscription, destinée à corriger la fragilité et l'imprécision de la mémoire ; et d'autre part la légalité de la lettre, trace irrécusable, indélébile, pense-t-on, du sens que l'auteur de l'œuvre y a intentionnellement déposé ; le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie⁶³ ». Le texte, c'est la trace et la preuve d'une œuvre intellectuelle, une trace qui ne bouge pas. Il est la manifestation sensible d'un contenu immatériel, devenu par-là indélébile. Or, l'un des principaux bouleversements engendrés par le livre numérique, du point de vue de l'écriture comme de la nature du texte, selon Fred Griot, est précisément cette perte de la stabilité textuelle au profit d'un processus de création continu.

⁶³ BARTHES, R., article « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> (consulté le 21 mai 2012).

On peut citer plusieurs exemples attestant de ce phénomène. Dans un article publié et traduit sur *InternetActu.net*, Laura Bennett se pose la question : « L'Internet est-il en train de transformer les livres en d'éternels works-in-progress ? »⁶⁴. Elle cite le cas de l'écrivain Robert Patterson, qui décida, avec son agent et son éditeur, de sortir une version numérique révisée de son livre *The Devil's light*, telle que l'intrigue en soit alignée sur les événements les plus récents de l'actualité. Le récit est en effet centré sur le personnage de Ben Laden, et a été rédigé avant la mort de celui-ci. Au moment où le décès du leader d'Al-Qaïda a été annoncé, l'auteur a ainsi souhaité réactualiser son ouvrage, afin d'en rectifier l'histoire compte tenu de cette nouvelle ignorée au moment de l'écriture. De manière générale, ajoute Laura Bennett, « les livres numériques ont fait du bricolage après publication une nouvelle pratique. Amazon envoie des mails aux clients pour les informer des mises à jour du texte d'un livre dont ils ont acheté le fichier ». Elle s'interroge alors : « le livre numérique pourrait-il devenir un contenu mouvant qui évolue selon les circonstances, indépendant du livre dont il est issu ? Est-ce le signe que les attentes que nous projetons dans les livres sont passées d'un produit fini à un perpétuel work-in-progress – ou s'agit-il juste de la conclusion logique d'une longue tradition de textes multiples et instables ? ». Quoiqu'il en soit, l'enjeu qui surgit est celui de l'intégrité du livre. « Quand un texte est-il achevé ? Tout livre publié est nécessairement un produit quelque peu arbitraire ; la plupart des auteurs pourraient continuer à le bricoler. Mais passer sous presse exige qu'un livre soit terminé, du moins pour le moment. Ce fait nous a donné quelques-unes des plus jolies 'erreurs' de l'histoire. La référence de Shakespeare à la côte bohémienne dans le *Conte d'hiver* – alors que le royaume de la Bohême était enserré dans le centre de l'Europe – a fait de Bohême le symbole d'une utopie impossible. On ne sait pas si Shakespeare a fait exprès de contrefaire sa géographie ou s'il aurait localisé différemment cette côte si la technologie le lui avait permis ».

L'inachèvement du texte, en réalité, se vérifie à plusieurs égards. D'abord, sur les objets-livres que l'on a qualifiés d'en « rupture » avec l'imprimé, la possibilité de refaire le texte, du moins d'en recréer l'aspect visuel et la mise en page, est coextensive des manœuvres éditoriales offertes au lecteur. Avec l'ePub, la graphie d'un texte n'est jamais achevée, puisque la taille des caractères, la police, le nombre de lignes par pages et de pages par chapitres, ainsi que l'agencement du texte avec les images, sont toujours susceptibles de varier d'un lecteur à l'autre, du fait de ses choix personnels et de l'ajustement du texte au format de l'écran. En second lieu, le texte peut subir de continues transformations du fait de ses éventuels changements de supports. On a déjà cité l'exemple du poème « UUUU » de Fred Griot, une même œuvre qui devient bande-dessinée sur papier et dessin-animé sur le web. Le lecteur, aussi bien que l'éditeur et la pluralité des formats de lecture, procèdent donc à une série de recompositions du texte. Enfin et surtout, c'est l'auteur qui peut initier les métamorphoses de son propre ouvrage. Comme le dit Fred Griot, dans l'interview citée plus haut, avec l'œuvre papier, et du fait même de cette matérialité définitive, le livre une fois fini était achevé et irréfutable, il devenait un objet mis à distance, que l'on peut voir et toucher comme une chose extérieure, qui n'est plus à soi. Le livre papier était une *chose* : un objet absolument extérieur, indépendant de son auteur une fois sa genèse terminée, quelque chose qui se constate et non plus qui se fait. Il donnait naissance à un nouvel individu, autonome, un tout qui se suffit à lui-même. Avec la publication numérique ou sur web au contraire, le texte peut être retravaillé en permanence, il est toujours possible de le changer, de l'ajuster à des circonstances ou projets nouveaux, autant que de le moduler selon les opinions et commentaires de ses lecteurs. Fred Griot en tire l'idée que le livre, devenu éternellement fluide, appelle un nouveau rapport

⁶⁴ BENNETT, L., in DE LA PORTE, X., « Vers des livres vivants », sur *InternetActu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2011/10/10/vers-des-livres-vivants/> (consulté le 31 mai 2012).

de l'auteur à son travail : il s'agit de faire vivre le texte, et non plus de produire une chose figée. Le travail de l'auteur devient *mise-en-scène*. Il compose et recompose, dispose les différents média (images, textes, sons) sans produire de résultat définitif ; pour reprendre son expression, il « travaille à vue », au double sens où le romancier hasarde et tâtonne son texte au fil des événements tel un promeneur sur un sentier de montagne, et où ces opérations se font toujours, dans une écriture indissociable des réseaux sociaux, « à la vue des autres ».

Ainsi, l'écrivain devient-il metteur en scène. Cette image nous semble parfaitement résumer deux aspects nouveaux du processus de composition. Mettre en scène, c'est d'abord agencer des éléments de nature différente – comédiens, décor, espace, accessoire pour le metteur en scène de théâtre – de telle sorte que ce dialogue entre des réalités hétérogènes crée un tout unitaire et signifiant. Mettre en scène, c'est aussi faire vivre un texte écrit, un livret de théâtre où les répliques sont contenues en puissance, sur la scène physique qui les actualise, c'est l'idée que le texte, pour exister, doit être *joué*, sans cesse *rejoué*. Avec le numérique, surtout dans le cas des livres « enrichis » ou des blogs, le texte en effet est désormais une partition virtuelle qui doit être vécue, incarnée par une nouvelle représentation, à la manière d'une pièce de théâtre ou d'un morceau de musique où les simples notations muettes se distinguent du jeu qui l'actualise. En somme, dès lors qu'il rompt avec l'imprimé, l'e-book tend à dissocier à son tour le texte de l'œuvre. Le texte est réduit à l'état de partition, qui contient toutes les données intellectuelles de l'œuvre à l'état de puissance, et l'œuvre à proprement parler réside dans chaque nouvelle mise en scène qui la fait voir au public, chaque nouvelle interprétation par laquelle un pianiste met en œuvre littéralement les notations silencieuses. De même, par les constantes mises à jour dont l'esprit d'un roman peut être l'objet, par les différentes mises en scènes qu'autorise la refonte de la mise en page et des images, tout comme au théâtre chaque représentation produit un nouvel agencement spatial des comédiens et de l'éclairage, le texte devient une partition de l'œuvre, qui en appelle aux choix du lecteur et de l'auteur pour être sans cesse rejouée au présent.

Cette transformation du livre en work-in-progress a des conséquences esthétiques. Par exemple, si l'on reprend l'exemple des notes d'écriture de Fred Griot⁶⁵, on peut voir que c'est précisément grâce à cette instabilité textuelle qu'une suite disparate de carnets de notes peut se constituer en véritable roman. En ajoutant chaque semaine de nouveaux billets sur son blog, venus à la plume au jour le jour, l'auteur finit par construire, presque sans le vouloir, une œuvre en soi, un roman, où des différentes parcelles de texte émergent peu à peu un personnage continu, le romancier, avec une quête, l'écriture, et un ensemble de péripéties qui l'y conduisent, comprenant ses obstacles autant que ses adjuvants. Au fil des vingt-deux ans de notes, des rituels et des répétitions apparaissent, des actions improvisées qui peu à peu prennent la teneur d'une routine, de sorte qu'une juxtaposition de fragments se charge d'une unité romanesque. Il en est de même pour François Bon, écrivain et cofondateur de la maison d'édition exclusivement numérique *Publie.net* : son blog *Tiers-Livre.net* constitue, selon lui, davantage « son » livre, son œuvre totale, que la quarantaine de romans séparés qu'il a publiés sur papier. C'est donc que l'instabilité textuelle change en profondeur le processus d'écriture. Par elle, un roman unitaire peut se constituer au fil d'une écriture improvisée, en permanence réactualisée et ré-augmentée, un schéma narratif stable peut émerger de l'évanescence de la notation. Le texte n'est plus la garantie présente d'une œuvre intellectuelle produite par le passé dans la conscience de l'auteur, selon la définition qu'en donnait Barthes dans le cadre de l'imprimé. Il devient la source présente de modifications futures. Au lieu d'être un tout arrêté et figé par sa propre trace, il devient le moteur de transformations ultérieures dont il est virtuellement porteur. Surtout, avec l'instabilité textuelle, et le roman total et inachevé qui en

⁶⁵ Consultables sur : <http://www.fgriot.net/notes/dotclear/index.php>

émerge, l'œuvre tend à se confondre de plus en plus avec son processus de création, le résultat coïncidant avec sa propre genèse.

Il est vrai, encore une fois, que tous ces bouleversements ne sont pas radicalement nouveaux. La mise à jour des ouvrages, aussi bien que la constitution d'un roman au fil de ses fragments, sont des phénomènes qui ont déjà été rencontrés par le passé. Dans son article consacré à la transformation du livre en « éternel work-in-progress », Laura Bennett précise que la stabilité textuelle n'est en fait rien d'autre qu'un mythe : elle n'a « jamais vraiment existé dans le monde de l'édition »⁶⁶. Elle évoque plusieurs exemples. Dès le siècle des Lumières, « Voltaire a publié tant d'addenda et d'éditions corrigées de ses livres que certains lecteurs frustrés ont refusé d'acheter ses œuvres complètes avant sa mort. La version du XVIIIème siècle de l'*Encyclopédie* de Diderot, qui a largement circulé, comptait des centaines de pages qui n'étaient pas incluses dans l'édition originale. Au XIXème siècle, le compositeur français Ambroise Thomas a écrit une fin différente à son opéra *Hamlet* pour ne pas repousser ceux qui trouvaient l'effusion de sang un peu trop gore. Les chercheurs, depuis des générations, ont sorti des deuxièmes, troisièmes, et quatrièmes éditions de leurs textes pour rectifier des informations dépassées. Et certains auteurs de fiction ont même profité de nouvelles éditions pour moderniser des anachronismes. Quand le roman de Paul Wilson, *The Tomb*, sorti en 1984, a été republié en 2004, il a retiré la mention de 'magnétoscope' pour lui préférer un 'lecteur de DVD'... Un exemple plus sinistre est celui de la grande encyclopédie soviétique, dont on sait qu'elle a été manipulée par les idéologues communistes. Dans les années 50, après la chute de Beria, le chef de la police secrète de Staline, tous les détenteurs d'une encyclopédie furent enjoins de retirer l'entrée 'Beria' et de la remplacer par un article allongé sur le détroit de Bering »⁶⁷.

Mais alors, qu'est-ce qui fait la véritable différence entre ces remaniements textuels et le « peaufinage de contenu après publication », à l'instar des éditions réactualisées que propose la *Kindle* d'Amazon ? On peut mentionner une différence pratique et une différence plutôt ontologique. Au niveau pratique, la révision textuelle devient avec le numérique infiniment plus rapide et moins coûteuse, il ne faut plus réimprimer l'ensemble des exemplaires déjà parus dans l'ancienne version, mais seulement mettre à jour un fichier informatique. Mais il y a, selon l'article de Laura Bennett, « une autre différence importante entre un livre numérique remis à jour et une édition imprimée révisée, au-delà du temps et du coût : dans la première, la révision remplace littéralement le livre qui précède. Une fois téléchargé, dans la plupart des cas, un nouveau livre numérique supprime la version originale, comme si la première version n'avait jamais existé – un livre numérique élimine le souvenir de ce qui l'a précédé. L'édition semble avoir embrassé l'éthos de la blogosphère, avec ses métamorphoses continues, sa suppression immédiate de la désinformation. Il n'est pas difficile d'imaginer un monde de livres vivant sur des cycles de vingt-quatre heures, évoluant en intégrant de nouveaux faits ». Paradoxalement, le texte, qui formait au départ la garantie sensible de l'œuvre immatérielle, en devient maintenant la source d'une possible suppression et remplacement. Avec le numérique, le texte écrit n'est plus ce qui rend l'œuvre immortelle, mais au contraire ce qui menace de l'effacer au profit de son propre réajustement. Il n'incarne plus la fonction de « sauvegarde » dont parlait Barthes, scellant la « stabilité, la permanence de l'inscription », et la « légalité de la lettre, trace irrécusable, indélébile, pense-t-on, du sens que l'auteur de l'œuvre y a intentionnellement déposé » : à l'inverse, il se rapproche maintenant de toutes les

⁶⁶ BENNETT, L., in DE LA PORTE, X., « Vers des livres vivants », sur *InternetActu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2011/10/10/vers-des-livres-vivants/> (consulté le 31 mai 2012).

« roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se nie ». Au moment même où le processus d'écriture devient mise-en-scène, composition qui rejoue l'œuvre à partir d'une partition, le texte quant à lui, la partition, devient semblable à l'évanescence des paroles, qui n'offre d'arme « contre le temps, l'oubli ». Garantie du sens et de la lettre, le texte se mue en possibilité de changement de la lettre, afin qu'elle ajuste le sens à l'événement de la lecture. On obtient une ontologie du texte qui est proche de celle que décrivait Platon : une trace morte de la parole qui provoque l'oubli de la parole, à ceci près que cette parole qu'est désormais le texte est plus que jamais vivante.

Il est également vrai, d'autre part, que la constitution d'un roman unitaire par fragments successifs n'est pas une innovation esthétique propre au numérique. Qu'un roman autonome irréductible puisse émerger à partir d'une suite d'œuvres séparées ou d'épisodes, c'est ce qui a permis à Balzac de constituer ce roman qu'est la *Comédie humaine* à partir d'un ensemble de romans au départ discontinus, et à Proust d'inventer page par page, tome par tome, ce roman qu'est la *Recherche du temps perdu*. Au final, le blog, la possibilité d'augmenter indéfiniment un livre, semble faire revivre le fantasme mallarméen du livre total. On se souvient en effet de l'un des plus grands projets du poète : « Mallarmé, qui a pensé toute la seconde moitié de sa vie au Livre Total, a opéré, quant à la référence, un glissement : ce Livre Total devait être lu en séances publiques, avec des permutations de vers (et de places) ; la référence n'était donc pas le livre (immobile), mais le livre muté en rite, en théâtre (« Le Théâtre est d'essence supérieure ») ; donc l'Un-livre, pour Mallarmé, n'est pas la Bible, mais si l'on peut dire : la Messe »⁶⁸. Cette phrase semble exactement résumer ce que pourrait devenir le processus de composition littéraire à l'aune du numérique. Le livre n'est plus un monologue ou un dialogue silencieux, mais un texte indissociable d'un public, d'une mise en scène, renouant avec sa tradition parlée et interactive, il n'est plus une notation immobile à l'image de la Bible, mais sa représentation vivante, ritualisée et jouée, une messe. Le livre numérique enrichi pourrait devenir un livre total, au double sens où il contient *tous* les arts (du texte narratif à la voix et à l'image, comme l'opéra), et où il contient *tout* le temps d'une vie.

On arrive à la fin de cette deuxième partie, consacrée aux impacts des transformations de l'objet-livre sur le livre-œuvre, en particulier sur le texte. En partant des constantes de l'œuvre romanesque telles qu'elles se manifestaient avec le papier, la textualité, la narrativité et la stabilité, on a étudié de quelle manière l'éclatement des supports rompait avec ces caractéristiques, renouaient avec d'autres, ou approfondissaient des expériences dont elles avaient été l'objet. Le monopole de la textualité, en effet, cède place à deux nouveautés : l'hyper-textualité, qui transforme le texte en un système structuré de textes, et l'extra-textualité, qui fait du discours seul un dialogue entre plusieurs formes de discours. De ce point de vue, le numérique se présente comme un outil d'approfondissement et de réalisation de nombreux projets que le roman porte depuis l'époque moderne : l'intertextualité constitutive de l'intrigue (*Don Quichotte*, *Madame Bovary*), le rêve du livre infini et auto-généré (Borges, l'OuLiPo), et le texte comme élément sensible au croisement de multiples arts (le lettrisme, Apollinaire, *Nadja*). Là où la textualité change avec le numérique, c'est par un constant travail sur le caractère ambivalent du signifié, le mot à la frontière du visuel et du sonore, qui est au cœur de la poétique. En ce qui concerne la narrativité, on a vu que la temporalité porteuse de l'évolution du récit tendait à s'effacer au profit de sa spatialité, le diachronique cédant place à un synchronisme de l'histoire, où seul le lecteur rétablit la succession temporelle. À côté de ce changement structurel, on a vu que les éléments matériels de la narration (décors, objets, personnages, descriptions) tendaient à quitter leur caractère imaginaire et suggestif, au profit

⁶⁸ BARTHES, R., *La Préparation du roman, Notes de cours et de séminaires au Collège de France*, Seuil [en ligne]. <http://films7.com/7/litterature/theatre-mallarme-livre-total> (consulté le 31 mai 2012).

d'un surcroît de littéralité. Aux mentions métaphoriques, rétablies sous forme d'images par la conscience du lecteur, se substituent des éléments de réalité (cartes géographiques, images pour la description, vidéos pour la narration), que l'auteur puise sur la toile. Les changements formels, enfin, qui abolissent les repères de la page et du paragraphe, tendent à modifier le rythme du récit, conçu de manière davantage fragmentaire (chaque épisode devenant un tout autonome) et laissé à la disposition du lecteur. Il en résulte qu'avec le numérique, la narration s'ouvre à une double interaction : celle du lecteur qui la personnalise, et celle des différents arts (jeu vidéo, peinture, musique) qu'elle rassemble. Dans un dernier temps, on a examiné les transformations de la stabilité textuelle. En faisant du texte une partition, qui pour devenir œuvre doit être jouée et rejouée par l'auteur et par le lecteur, elle fait de l'acte d'écrire un acte de composition. L'écrivain devient metteur en scène, agençant les différents éléments visuels, sonores et textuels, comme au théâtre les comédiens avec le décor, et enrichissant son texte d'événements nouveaux au fil des représentations. Ici encore, le numérique est un outil de réalisation de projets enracinés dans la tradition littéraire : le livre total, totalisant toute une vie (Balzac, Proust), et le livre-opéra, totalisant tous les arts en une messe (Mallarmé).

Pour résumer d'un mot, le livre électronique facilite la concrétisation d'idées littéraires récurrentes plutôt qu'il n'en crée de profondément nouvelles. Avec lui, le texte peut aisément devenir un lien entre des textes, ce qu'il était en puissance selon les analyses structuralistes. Son contenu imaginaire peut aisément devenir un contenu littéral, présentifié sous nos yeux, ce qu'il tendait à être depuis que la figure de l'hypotypose *donnait à voir* ce qu'il s'agissait d'évoquer. Enfin, son processus de rédaction peut aisément devenir celui d'une composition, d'une mise en scène, actualisant à sa manière le rêve d'un livre-opéra ou l'idée d'un *Spectacle dans un fauteuil* d'Alfred de Musset. Ces changements n'affectent assurément pas le besoin et le plaisir qui sont au cœur de l'envie d'écrire, ni la nature profonde des histoires que l'on raconte, indissolublement liées à l'expression du regard d'un homme sur son monde. Comme le dit Fred Griot, la pulsion d'écrire reste la même, seules se transforment ses modalités de réalisation. Mais celles-ci, à leur tour, vont avoir un impact sur les rôles respectifs de l'auteur, du lecteur et de l'éditeur dans la création du livre.

III – Les impacts sur les parties-prenantes esthétiques du livre

Pour qu'un livre soit réalisé, on a vu en introduction que toute une « chaîne du livre » était nécessaire, de la réception d'un manuscrit jusqu'à la mise à disposition d'une œuvre finie en librairie. A côté de cette chaîne proprement industrielle, se déploie aussi une chaîne esthétique du livre, mettant en jeu trois parties prenantes essentielles : l'auteur, qui crée le texte comme support immatériel de son œuvre, l'éditeur qui contribue à certaines qualités artistiques (corrections, mise en page, choix de la typographie, des images, de la couverture), et le lecteur, organe de la réception esthétique, qui perçoit le texte et l'interprète. Avec le livre papier, ces trois acteurs artistiques semblent cantonnés chacun à un rôle fixe. L'auteur, selon l'étymologie de ce mot, est celui qui « augmente » (*augeo*), qui crée une réalité nouvelle, celui aussi dont l'invention fait « autorité », réclamant, de la part des autres acteurs, une fidélité à la lettre comme au sens de ce qu'il a écrit. L'éditeur, pour sa part, entretient un dialogue avec l'auteur en amont de la publication de l'œuvre : il peut, d'une part, rectifier la lettre du texte, là où elle aurait manqué à l'auteur, de sorte qu'elle soit plus conforme à l'esprit et au sens visés ; et il peut, d'autre part, corriger le texte, demandant à l'auteur de réécrire ou supprimer des passages, ajoutant par là sa part de créativité propre. Son rôle esthétique consiste également, en second lieu, à assurer le passage d'une œuvre intelligible à un objet physique, en coordonnant la fabrication du livre en tant que tel, avec ses caractères visuels, typographiques, sa promotion commerciale, ses choix de distribution, tel que l'ensemble soit conforme à l'esprit de l'œuvre. Par un ensemble de compétences techniques aussi bien qu'artistiques, l'éditeur s'associe donc à l'auteur pour faire de l'œuvre ce qu'elle doit être, rendant le livre matériel le plus cohérent possible avec le livre spirituel pensé de pair avec l'écrivain. Le lecteur, enfin, joue un rôle aussi essentiel que passif. Condition d'existence du livre en tant qu'objet d'art, par lequel un homme communique ses sentiments et ses pensées à d'autres hommes, il ne fait que recevoir le texte, il peut éprouver des passions et des idées à son égard, le juger, le commenter, mais il ne peut le changer. S'il l'interprète, s'il augmente à son tour le texte brut d'une signification nouvelle, il garde néanmoins cette interprétation sous silence au profit du seul plaisir esthétique.

Avec le livre numérique, cette claire répartition des rôles tend certainement à changer. Il s'agit maintenant d'étudier l'impact des séries de transformations que l'on a analysées, celles qui touchent l'objet-livre et celles qui en résultent pour le livre-œuvre, sur les acteurs humains qui se trouvent à leur principe. Après avoir vu ce qu'est *matériellement* l'écriture à l'aune du numérique, et ses répercussions sur « ce qui est écrit », sur le rythme et la teneur des histoires, il nous faut donc tenter de répondre à la question : « qui écrit ? ». Pour ce faire, on tâchera d'évaluer dans quelle mesure l'e-book brouille les cartes traditionnelles, et redéfinit les rôles esthétiques qui revenaient autrefois respectivement à l'auteur, à l'éditeur et au lecteur. Notre analyse se déroulera en trois temps. On examinera d'abord les conséquences de l'électronique sur le rôle du lecteur, sur celui de l'éditeur ensuite, pour voir si l'ensemble tend à définir un nouveau modèle autorial.

A – Le rôle du lecteur

Depuis la loi du 26 mai 2011, comme on l'a vu en introduction, le livre numérique, tout comme le livre imprimé, est une « œuvre de l'esprit » qui peut aussi bien être « individuelle », que « collective », « composite » ou de « collaboration ». Mais avec le livre papier, même dans le cas d'une écriture plurielle, les différents contributeurs restaient à chaque fois des « auteurs ». Qu'il s'agisse de l'*Encyclopédie* de Diderot faisant appel à plusieurs plumes spécialisées selon les articles à rédiger, ou d'œuvres écrites à deux mains, comme la *Logique de Port-Royal* d'Arnauld et Nicole, la démarcation restait nette et imperméable entre le ou les « auteurs » et l'ensemble du lectorat. La différence avec l'e-book, c'est qu'il tend à estomper la rigueur de cette frontière, et à faire entrer le lecteur, en amont, au sein du processus de composition lui-même. On va voir, en effet, que le lecteur peut devenir partie-prenante de l'élaboration de l'œuvre de l'esprit selon trois modalités principales : la personnalisation, la collaboration et l'inspiration.

La *personnalisation* découle d'un changement que l'on a souligné en deuxième partie. On a montré, avec l'exemple de *Muti*, que certains livres enrichis se présentaient comme un ensemble de données fixes dont la forme, le rythme et l'ordre des événements étaient pourtant inachevés, livres qui, en laissant au lecteur le loisir d'organiser et d'ordonner les éléments, se rapprochaient du modèle du jeu vidéo interactif. Ce type d'œuvre est néanmoins marginal à l'heure actuelle. Il est encore rare que le livre fini puisse résulter d'une réelle interaction entre le texte brut et les opérations du lecteur, où le déroulement même de l'intrigue est subordonné aux gestes par lesquels chaque lecteur individuel clique sur des objets et active des fenêtres de dialogue. Mais au-delà de cette interaction narrative, la personnalisation désigne une tendance plus large qui révèle les différentes manières dont chaque exemplaire est individualisé par son acte de lecture.

Dans un article publié sur son blog *LaFeuille*, Hubert Guillaud rapporte une discussion qu'il eut avec Frédéric Kaplan et Etienne Mineur, qui dressèrent une liste de fonctionnalités de lectures nouvelles, avec lesquelles aimeraient jouer les éditions Volumique. Il est vrai que ces fonctionnalités ne sont pas exclusives au livre numérique, pouvant également, selon la politique de la maison, être intégrées au livre papier. Mais tout en étant applicables au papier, elles semblent avoir été inspirées par les possibilités qu'ouvrit d'abord le livre électronique, et c'est en ce sens que l'on cherchera à les mettre en perspective. Parmi ces fonctionnalités de lecture inédites, Frédéric Kaplan et Etienne Mineur cite en premier chef les « interactions sociales : on peut connaître votre carnet d'adresses (on peut utiliser des noms de contacts dans le roman), vos photos... les données de géolocalisations, la position dans l'espace de la tablette, la luminosité ambiante, le niveau sonore... On peut donc connaître le nom du restaurant le plus proche du lecteur au moment de sa lecture, le contenu de ses mails (et donc le nom de ses principaux correspondants), de sa musique (avec les noms des artistes préférés, ses playlists...), ses podcasts (audio, vidéo), les vidéos qu'il produit ou qu'il regarde... Tout ce qui se trouve sur l'iTunes d'un utilisateur est accessible ainsi que la plupart des infos que chacun publie sur Facebook, Google+, Twitter... On peut récupérer les nombreux flux RSS de l'utilisateur ainsi que beaucoup d'éléments de contextualisation et d'actualisation (météo, cours de bourse, dépêches AFP...) [...] Toute une contextualisation liée à l'historique de l'utilisateur et au temps réel dans lequel il évolue est désormais accessible. Ainsi, un livre,

plutôt que d'évoquer une chanson choisie par l'auteur, peut tout à fait évoquer la dernière chanson écoutée par l'utilisateur »⁶⁹.

En somme, à la différence de *Muti* qui reposait sur une personnalisation narrative des ouvrages, le lecteur déclenchant lui-même les séquences d'action, le type de personnalisation proposé par Volumique concerne les éléments *matériels* de l'œuvre (dates, noms des lieux et des personnages, ambiance musicale ou climatique). On voit en quoi ces deux modèles, tout en individualisant chaque ouvrage selon son lecteur, diffèrent cependant entre eux. Avec la personnalisation narrative proposée par *Muti*, le lecteur agit sur la structure temporelle de l'intrigue, et de manière consciente, active, par ses gestes délibérés. Avec la personnalisation matérielle proposée par Volumique, ce n'est pas le lecteur qui customise son roman, mais les algorithmes de la machine, qui, tout en laissant le lecteur à sa passivité, ajustent et adaptent les données nominales de l'œuvre à son contexte de lecture. Malgré tout, Frédéric Kaplan et Etienne Mineur signalent que ces fonctionnalités nouvelles ont pour l'instant tendance à « effrayer » les auteurs : « quelques artistes l'ont fait, mais les écrivains numériques, bien souvent, en sont restés au mieux à l'hypertexte » et « au final bien souvent, la production s'avère encore très linéaire, comme si l'écrivain n'arrivait pas à dépasser les contraintes de la linéarité de son écriture et de sa pensée ». Les chercheurs en attribuent la cause au fait que les auteurs sont attachés, de manière traditionnelle, à ce qui fait précisément leur autorité, leur solitude décisive sur l'élaboration d'un texte : « L'auteur en majesté, isolé, investi de sa création littéraire, a du mal à jouer de l'incroyable éventail des fonctionnalités qui s'offrent à lui pour réinventer et se jouer de son écriture et également de la manière dont ses propos peuvent être lus et joués »⁷⁰. Car la personnalisation, à l'évidence, vient menacer l'une des prérogatives essentielles de l'auteur : son monopole absolu, presque démiurgique, sur le droit qu'a tel ou tel mot d'apparaître sur la page blanche. Brisant ce monopole au profit d'une écriture dialogique et plurielle, elle risque de priver le romancier de l'un de ses attributs les plus fétiches : le contrôle romantique d'un monde solitaire. Pour ces différentes raisons, la personnalisation s'en tient pour l'instant au stade expérimental. Il n'en demeure pas moins que le livre numérique ouvre, à travers elle, deux portes d'entrées au lecteur dans la création du texte – sa représentation (*Muti*) et sa contextualisation (Volumique).

Venons-en à la deuxième modalité de participation du lecteur à la composition du livre, la *collaboration*. Celle-ci risque beaucoup moins d'« effrayer » les auteurs ou de menacer leur majesté textuelle, et pour cause : ils la délèguent volontairement au lecteur. Alors que la personnalisation tendait à rapprocher le livre d'un « roman dont vous êtes le héros », la collaboration quant à elle le rend plutôt semblable à un « roman à mille mains ». Ainsi le romancier Douglas Rushkoff, sur le modèle des logiciels open-source où chaque utilisateur peut apporter ses modifications, a-t-il écrit un « roman libre et collaboratif »⁷¹, *Exit Strategy*. Le journaliste spécialisé en nouvelles technologies Renaud Bonnet en propose la description suivante : « *Exit Strategy*, un texte écrit en 2008 puis discrètement déposé sur le Réseau, est retrouvé 208 ans plus tard. Ses quatorze chapitres narrent une complexe intrigue informatico-financière qui fait la part belle à la fois à la technologie et à la spéculation économique. L'intrigue est plutôt crédible pour tous ceux qui se sont penchés sur la Net-économie et la bulle Internet ces dernières années. Jusqu'ici, rien de bien original. Mais Douglas Rushkoff, l'auteur, a eu deux idées qui confèrent à son travail une dimension toute nouvelle. D'abord, le

⁶⁹ GUILLAUD, H., « Le numérique au défi des auteurs », 30 avril 2012, publié sur *LaFeuille* [en ligne]. <http://lafeuille.blog.lemonde.fr/2012/04/30/le-numerique-au-defi-des-auteurs/> (Consulté le 8 juin 2012).

⁷⁰ GUILLAUD, H., *ibid.*

⁷¹ BONNET, R., « Le roman à mille mains » sur *01.net* [en ligne]. <http://www.01net.com/editorial/177478/le-roman-a-mille-mains/> (consulté le 8 juin 2012).

texte est librement disponible sur le Web. Ensuite, les lecteurs sont invités à y contribuer en y ajoutant des notes. L'hypothèse d'écriture qui leur est proposée est la suivante : pour les hommes du XXIII^{ème} siècle, le sens de ce récit du XXI^{ème} siècle n'a rien d'évident. Le lecteur-commentateur-annotateur est invité à se glisser dans la peau d'un historien anthropologue, et à éclairer de ses ajouts les différentes références au fonctionnement de la société actuelle, devenues incompréhensibles. Il est aussi possible d'annoter les apostilles proposées par un autre contributeur. Par exemple, l'auteur suppose qu'en 2200 et des poussières, personne ne sait plus trop ce qu'étaient Microsoft, le Nasdaq ou un accès Internet haut débit [...] Personne ne se souvient très bien non plus de ce qu'était l'argent, il faut donc rappeler au lecteur que fut un temps où un système de bouts de papiers, de morceaux de métal et de chiffres inscrits sur un relevé bancaire était la clé du pouvoir personnel et de la capacité d'action de chacun dans la société »⁷².

L'idée novatrice de Douglas Rushkoff met donc en scène deux niveaux de lecture : une lecture passive, traditionnelle, et une lecture autoriale, contributive. D'une part, tout lecteur d'*Exit Strategy*, y compris Douglas Rushkoff lui-même, est dans une position de récepteur qui découvre un texte ou des fragments de texte inconnus, selon l'ensemble du corps littéraire et de ses notes qui a été accumulé au fil du temps. D'autre part, chaque lecteur peut apporter sa contribution propre, telle qu'elle s'intègre dans le roman, qu'elle l'augmente et peut à son tour faire l'objet d'une réception passive de la part d'autres lecteurs. Renaud Bonnet en tire deux conséquences capitales. En premier lieu, « le terme 'je', qui ouvre le roman, est mis en cause. S'agissait-il de désigner par là une forme illusoire d'existence individuelle ? [...] En tout état de cause, pour les hommes du XXIII^{ème} siècle, la notion de 'je' a évolué et ne peut plus se penser dans le simple rapport dualiste individu-collectivité [...] L'auteur, le narrateur : autant de modes de classification habituels qui sont mis en cause ». On pourrait aussi ajouter que, même pour les hommes du XXI^{ème} siècle, d'aujourd'hui, la notion de « je » et d'un « moi » qui se pense par contraste avec la notion d'« autre » et d'altérité a changé par rapport à ce qu'elle était, par exemple, dans un XIX^{ème} siècle romantique dont la solitude narrative était la traduction littéraire. Sans doute le développement sans précédent des échanges et l'interdépendance croissante entre les membres de la société⁷³ a-t-elle rendu de plus en plus impensable l'idée d'un « je » isolé, à l'image de l'auteur écrivant son œuvre, qui se concevrait indépendamment de toute relation. Le modèle contributif proposé par Douglas Rushkoff semble bien le reflet littéral de ce bouleversement des frontières du moi.

En second lieu, Renaud Bonnet souligne surtout que « le lecteur est aussi l'auteur de cette fiction participative. Et Douglas Rushkoff reconnaît n'être que l'initiateur d'une œuvre collective qu'il ne serait pas parvenu à réaliser seul. Encore plus, il a transformé la notion patrimoniale et privée de roman, en un système vivant grâce auquel les contributeurs dialoguent ». On passe donc avec ce roman, au niveau de l'identité de l'auteur, d'un modèle fermé à un modèle ouvert, d'un modèle monologal à un modèle dialogal. Si le livre est délinéarisé, cette fois-ci, ce n'est plus du point de vue de sa mise en page ou de son rythme temporel comme on l'a vu en deuxième partie, mais du point de vue de ses sources d'écriture. On pourrait enfin proposer une troisième conséquence : c'est que cette innovation, plus que toute autre, remet en cause la stabilité textuelle. Le roman étant construit à l'image d'un logiciel open-source, il est par définition inachevé, et ne pourrait pas même être pensé sans cet inachèvement. Brouillant la ligne de séparation entre l'auteur et le lecteur, il brouille aussi la frontière entre le « brouillon » et le « livre ».

⁷² BONNET, R., *ibid.*

⁷³ Changement coextensif à l'ère industrielle, que DURKHEIM décrit comme le passage d'une « solidarité mécanique » à une « solidarité mécanique », dans *La division du travail social*.

A l'inverse de la personnalisation, ce type de participation du lecteur à l'œuvre dépasse largement le cadre expérimental. N'attirant aucunement la réticence des auteurs quant à la perte de leur monopole créatif, puisque l'écrivain y met justement en scène son effacement, il voit se développer de nombreuses émules : il suffit d'entrer sur Google l'expression « roman à mille mains » pour découvrir de nombreux blogs qui proposent des procédés similaires. Plus encore, le système d'annotation contributive va certainement se doubler dans les prochains mois d'un outil technologique qui facilite sa mise en œuvre. Ainsi, l'IRI (l'Institut de Recherche et d'Innovation du Centre Pompidou) s'apprête-t-il à lancer une plateforme de lecture électronique en partenariat avec Alcatel, à travers une tablette semblable à l'iPad mais uniquement dédiée à cette fonction. Il s'agira à proprement parler d'un « réseau social de lecture »⁷⁴, d'après les mots de Bernard Stiegler, directeur de l'IRI et initiateur du projet, qui se construira autour d'une « communauté de lecteurs ». Il se caractérisera par un système d'annotation en ligne, permettant à chaque lecteur d'augmenter son ouvrage d'une remarque ou d'un commentaire, tel que les autres personnes en train de lire le même livre puisse les voir apparaître et répondre à leur tour. On a également évoqué, en première partie, une démarche similaire de la part de Google Play, permettant aux différents utilisateurs « connectés » sur la même œuvre d'échanger leurs annotations, visible d'un compte à l'autre, y compris par le romancier lui-même.

Il reste toutefois à nuancer notre propos. Car avec ces systèmes d'annotation plurielle, qu'ils soient à l'initiative de l'auteur (*Exit Strategy*) ou à l'initiative d'un acteur externe (l'IRI, Google), la frontière entre l'auteur et le lecteur est bel et bien brouillée, mais elle continue à être présente. La distinction entre les rôles est émoussée, mais une répartition demeure : un romancier unique a toujours le monopole sur le corps du texte, là où de nombreux lecteurs se partagent la rédaction des notes. Une frontière se dessine donc, tant au niveau du texte lui-même (découpé selon son cœur et ses annotations), qu'au niveau du rôle qui échoie à chacun (composition pour l'auteur, commentaire pour les lecteurs). Surtout, il y a toujours « un » auteur qui se trouve à l'initiative de l'œuvre, et qui ensuite s'efface délibérément du roman pour donner la parole à ses récepteurs. Le système d'annotation se rapproche donc davantage du commentaire, d'une intégration de la critique à l'intérieur de l'œuvre, que d'une véritable écriture à mille mains. Les lecteurs qui y participent sont des lecteurs actifs, mais ils restent des lecteurs. Ils rendent visible leur *interprétation* de l'œuvre, bien plus qu'ils ne procèdent à sa composition. Bref, on n'a pas ici affaire à une véritable collaboration, mais davantage à une contribution. Les rôles, fluidifiés et plus souples, restent les mêmes, et la transgression du monopole de l'auteur sur son œuvre demeure marginale. Dès lors, le modèle de l'annotation partagée s'apparente moins à une œuvre véritablement collective, où une pluralité de mains se fond indistinctement en une seule, qu'à une œuvre contributive où les apports sont séparés et clairement identifiables.

Ce n'est pas le cas d'un second mode de collaboration, plus marginal, qui abolit toute forme de frontière entre auteur et lecteur. Avec ce dernier, celui d'une écriture collective et non pas contributive, non seulement les apports sont anonymes, empêchant toute attribution d'un tel à un auteur donné, mais surtout il n'y a plus aucun « corps » de texte préexistant qu'il serait donné de commenter ou d'interpréter. L'initiative, l'idée originale, ne revient pas un auteur solitaire qui ouvrirait son texte à l'altérité, mais à une somme de lecteurs qui compose le texte d'un bout à l'autre. L'exemple-type de cette création collective est le site open-source Wikipédia, porté par la même vocation que l'*Encyclopédie* des Lumières, dont tout le texte résulte uniquement des ajouts et corrections faites par les lecteurs. La lecture d'un article devient alors contemporaine de son écriture ou de sa réécriture. Comme dans le projet de

⁷⁴ STIEGLER, B., interviewé le 29 mai 2012.

Diderot et D'Alembert, les collaborateurs de Wikipédia choisissent les articles qu'ils rédigent selon leur domaine de spécialité propre, à ceci près qu'ils le font de leur propre initiative, décidant d'eux-mêmes de passer du statut de lecteur à celui d'auteur, sans qu'un coordinateur général leur propose une partie de la rédaction. Dès lors, plus aucune répartition des rôles est présente : tout lecteur peut être auteur et tout auteur est lecteur. Plus encore, ces catégories tombent presque en désuétude, poussant jusqu'à sa limite la logique par lequel le « moi » isolé est remis en question. *Exit Strategy* a bien un auteur dans la personne de Douglas Rushkoff, alors que Wikipédia n'a pas d'auteur. Ou plutôt, son auteur est un « moi » collectif, anonyme, qui coïncide exactement avec le « moi » collectif de ses lecteurs. L'œuvre contributive était un dialogue entre le « moi » et l'autre, là où l'œuvre collective abolit toute notion de « moi » au profit d'un « nous » solidaire et irréductible.

Le modèle de Wikipédia n'existe pas seulement dans le domaine du savoir : certaines expériences de même type sont menées en littérature. Le blog *Amillemains*, par exemple, propose un « Jeu d'écriture » collaboratif, où un roman est peu à peu composé au fil des augmentations opérées par ses lecteurs⁷⁵. Aucun texte original ne précède les apports, aucune œuvre initiale ne s'offre comme une mine de commentaires qui l'enrichissent : c'est en lisant ce que d'autres lecteurs ont écrit, que chaque lecteur peut être inspiré pour créer un morceau de sa suite. Cette dé-linéarisation de la lecture et de l'écriture n'est pas nouvelle, elle rappelle, à peu de choses près, les expériences qui ont été conduites par l'aventure surréaliste. On se souvient par exemple du procédé du cadavre exquis, qu'André Breton, Yves Tanguy ou Paul Eluard appliquaient au dessin aussi bien qu'à la poésie. Ce jeu consistait à faire passer un bout de papier successivement entre plusieurs personnes, dont chacune écrivait une partie de phrase avant de transmettre le papier, en prenant soin de cacher la partie déjà écrite, à son voisin. Il en résulta de ce procédé d'écriture des phrases surprenantes, enrichissant la création de chacun par l'apport mystérieux des autres, et dont la première, « Le cadavre exquis boira le vin nouveau », dont son nom à l'expérience. Paul Eluard évoquait déjà le plaisir que procure cet effacement de la solitude autorial, au moment où elle se fond dans un « nous » inséparable d'une écriture en dialogue, en se souvenant des « soirs passés à créer avec amour tout un peuple de 'cadavres exquis'. C'était à qui trouverait plus de charme, plus d'unité, plus d'audace à cette poésie déterminée collectivement. Plus aucun souci, plus aucun souvenir de la misère, de l'ennui, de l'habitude. Nous jouions avec les images, et il n'y avait pas de perdants... Si l'un de nous posait une question, l'angoisse ou l'assurance ne lui venait que de la réponse obtenue. Il avait écrit sa question sans la montrer, il ne se l'était posée qu'à lui-même, et voici qu'un autre répondait avec sûreté, pour connaître la question »⁷⁶.

Il est certain que l'écriture collective permise par le livre électronique diffère de ces jeux surréalistes. En premier lieu, parce que dans le cas de Wikipédia ou du roman écrit par une multiplicité d'internautes, les « phrases précédentes » sont visibles par chaque personne qui veut en prendre la suite. En second lieu, et par conséquent, l'objectif visé n'est pas celui d'une écriture « aveugle » telle qu'elle était le propre du surréalisme, en quête de l'absurde, de la dissonance, de la surprise, de l'étrangeté révélée, mais bien celui d'une écriture au final linéaire et signifiante, qui par la somme de ses apports finit par produire un roman de facture plutôt classique. Malgré ces différences, on voit bien que ces deux types d'expériences offrent une même réponse à la question : « qui est l'auteur ? ». Dans un cas comme dans l'autre, le « moi » cède place à un nous, la distinction entre auteur et lecteur à une fusion des rôles ; il n'y a plus de monologue, ni même de dialogue entre plusieurs « je », mais un espace vierge

⁷⁵ Consultable sur : <http://amillemains.wordpress.com/> (consulté le 8 juin 2012).

⁷⁶ ELUARD, P., cité sur un blog consacré au surréalisme [en ligne] : <http://surrealisme.skynetblogs.be/archive/2008/10/15/le-jeu.html> (consulté le 8 juin 2012).

où se déploie une création collective. Avec le premier mode de collaboration, l'écriture *contributive*, on a vu que le lecteur, par le biais de ses notes, procédait à un *enrichissement* du texte. Mais avec ce deuxième mode de collaboration qu'est l'écriture *collective*, le lecteur en revanche procède à l'*augmentation* d'un texte, et du même coup, plus rien ne le sépare du statut d'auteur.

On a donc passé en revue deux portes d'entrées par lesquelles un lecteur participe à la création d'un texte électronique : la personnalisation (représentation ou contextualisation) et la collaboration (contributive ou collective). Il nous reste désormais à en mentionner une troisième : l'*inspiration*. Celle-ci désigne l'ensemble des façons dont l'auteur peut *outsourcer* ses histoires, notamment en tirant parti des suggestions de ses lecteurs, voire en scénarisant l'interaction qu'il a avec eux. En effet, comme le précise Fred Griot⁷⁷, le propre de l'Internet et de l'écriture en réseau, c'est le lien : lien entre des textes (hypertextes), lien entre différents média (contenus textuels, visuels, sonores), mais aussi lien entre différentes personnes. C'est particulièrement le cas pour les écritures qui s'appuient sur des réseaux sociaux afin de faire appel aux idées de leurs futurs lecteurs potentiels, ou encore de l'objet-livre singulier qu'est le blog, où le lecteur peut en permanence dialoguer avec l'auteur, par le biais de commentaires, de suggestions, d'impressions, par la découvertes de ressources que l'auteur n'avait pas exploitées à l'intérieur de son propre texte. Cette possibilité de faire participer l'opinion du lectorat aux choix de composition s'apparente à une véritable innovation par rapport au livre papier. Avec ce dernier en effet, seul l'éditeur avait un pouvoir de suggestion, lui seul donnait la garantie définitive d'un texte, le consacrait, le retouchait, le rectifiait ; et, en somme, lui seul avait le dernier mot. Le dialogue suggestif sur les manières d'améliorer le texte n'avait lieu qu'entre l'auteur et l'éditeur. Ce qui plaçait, du même coup, l'auteur dans une situation particulièrement angoissante : soumis à la seule validation symbolique d'un éditeur, il n'avait aucun moyen de savoir ce qu'en penserait le lectorat, et devait attendre la sortie définitive de son ouvrage dans les bacs pour connaître l'opinion de ses récepteurs. Le lien que constitue le net, comme l'explique Fred Griot, remet radicalement en cause ce monopole suggestif de l'éditeur sur le contenu du livre. A l'inverse, par le blog, l'auteur a un retour immédiat de ses lecteurs sur son texte, qu'il peut réajuster en fonction des commentaires, voire même utiliser des suggestions comme source d'inspiration. Le lecteur peut désormais guider les choix de l'auteur, qui sort de sa solitude pour connaître au jour le jour l'impression que laisse son texte sur la réception esthétique. Socialisée, l'écriture permet donc de faire du texte le résultat d'un dialogue, non plus entre l'auteur et l'éditeur, mais entre les idées de l'auteur et les impressions qu'elles font naître. L'isolement angoissé de l'auteur s'estompe puisque son œuvre, en amont, intègre un échange et se nourrit d'un échange.

L'inspiration, l'outsourcing auprès de l'altérité, est certes plus ancienne que la naissance du numérique. Mais autrefois, elle se jouait essentiellement entre les auteurs. Les échanges épistolaires de Flaubert ou de Baudelaire, les six-milles pages de correspondance de Proust, montrent bien à quel point les romanciers et poètes ont sollicité les retours d'autres auteurs, de leur proches ou de leur entourage, pour juger de l'impression que suscitait telle idée ou telle pièce d'écriture. Mais ces retours suggestifs ou interprétatifs n'émanaient que d'un lectorat ciblé, et connu de l'auteur : un lectorat spécialisé (d'autres romanciers), ou bien amical et familial. Avec l'écriture électronique, au contraire, l'auteur s'expose aux retours de *n'importe qui*. Il ne se confronte plus à l'opinion de certaines personnes qu'il connaît, mais, pris dans l'anonymat de la toile, soumet le cours de son texte au jugement immédiat de l'inconnu.

⁷⁷ Griot, F., interviewé le 15 mai 2012.

Il est temps de récapituler les enseignements que l'on a acquis pour l'instant. Avec le livre numérique, la frontière entre l'auteur et le lecteur change : selon les types d'ouvrages, elle peut aussi bien être déplacée, estompée que simplement supprimée. Ces changements affectent du même coup le statut de l'auteur, singulier, pluriel ou collectif, et son mode d'interaction avec le lectorat : monologique, dialogique ou participative. Afin d'exposer ces changements sous une forme simple, on peut dresser un tableau qui les résume, selon le type de livre-œuvre, à travers quatre axes : l'identité de l'auteur, le rôle du lecteur dans la création du texte, la frontière entre les deux, et leur modèle ou exemple-type.

	Exemple	Identité de l'auteur	Rôle du lecteur	Frontière auteur/lecteur
Homothétique	Livre papier	« Je »	Réception	Fixe
Personnalisation <i>Représentation</i> <i>Contextualisation</i>	<i>Muti</i> Volumique	« Je » et l'autre « Je » et l'autre	Activation Adaptation	Fixe Fixe
Collaboration <i>Contributive</i> <i>Collective</i>	<i>Exit Strategy</i> Mille mains	« Je » et « nous » « Nous »	Enrichissement Augmentation	Amoindrie Supprimée
Inspiration	Blog	« Je » et l'autre	Suggestion	Fixe

B – Le rôle de l'éditeur

Avec l'inspiration et l'outsourcing, on a remarqué que le rôle esthétique de l'éditeur, en tant qu'unique organe de validation d'un texte, tendait à être mis en cause. Il s'agit à présent d'approfondir ce thème, et d'examiner la nouvelle place qui est impartie à l'éditeur dans le processus de création du livre. Cette étude n'analysera pas en détail les changements du rôle éditorial dans la chaîne industrielle du livre, qui débordent largement le cadre de notre travail. Elle s'attachera seulement à ce qui change pour l'éditeur en tant que partie-prenante artistique de l'œuvre, et ne fera qu'évoquer les modifications de sa place dans la réalisation physique du livre. On verra en effet que le rôle de l'éditeur subit deux types de transformations. D'une part, au niveau interne, le métier éditorial est en train de changer, de s'élargir, faisant appel à de nouvelles tâches et compétences. D'autre part, au niveau externe, une partie des fonctions qui revenaient autrefois à l'éditeur lui échappent, et reviennent désormais à d'autres acteurs, qu'ils soient esthétiques (auteur, lecteur) ou non.

En effet, face à de nouveaux objets-livres, l'éditeur voit son métier transformé. Les maisons déjà installées, et en général les grosses structures, mettent en place une politique de *numérisation rétrospective* de leur catalogue. Celle-ci concerne donc principalement les livres « homothétiques », des ouvrages déjà parus en version imprimée dont les éditeurs proposent l'analogue numérique. L'offre demeure à l'heure actuelle assez limitée en France : elle se limite pour l'essentiel à Hachette Livres (Albin Michel, Fayard...) et l'Harmattan, dont les fonds numérisés sont mis en vente sur le site du livre électronique de la Fnac. En 2010, par exemple, cette offre numérique « rétrospective » atteignait environ 30 000 titres, alors qu'en 2008 les seules entrées au dépôt légal en France ont concerné environ 70 000 titres, pour un

nombre total de titres disponibles de 594 000⁷⁸. Les éditeurs implantés au niveau de l'imprimé ont donc affaire à un élargissement de leurs tâches, puisqu'ils portent désormais une offre double, à la fois papier et électronique. Or, produire un e-book fait appel à des compétences bien différentes de celles qui sont exigées par un livre papier. Si certains coûts sont supprimés (frais d'impression, de stockage et d'expédition, soit environ 30% des coûts éditoriaux), en revanche, « même dans le cas d'une déclinaison homothétique de la version papier, l'éditeur doit *a minima* réaliser plusieurs opérations : convertir le fichier du texte aux différents formats existants, structurer les données (pose de liens pour les tables des matières, appels de notes, etc.), relire, corriger et contrôler pour s'assurer de la conformité du fichier de sortie avec le texte original. Les fichiers sont par ailleurs dotés d'une sécurisation numérique (DRM) de façon à limiter leur duplication »⁷⁹. Comme le souligne le Conseil d'Analyse Stratégique, si ces tâches nouvelles restent assez limitées pour le roman, « elles entraînent des frais de développement nettement plus onéreux dans le cas des ouvrages illustrés (guides pratiques, livres d'art, guides touristiques) ou nécessitant de nombreux liens hypertextes ». Plus encore, « dans le cas des livres 'enrichis', les coûts de développement sont d'une toute autre ampleur : de 10 000 pour un livre jeunesse sous la forme d'une application assez simple à plus de 100 000 euros pour les projets les plus ambitieux, comme *L'Herbier des fées* »⁸⁰.

En somme, la création matérielle de livres numériques fait appel, pour l'éditeur, à un élargissement de la palette de ses compétences techniques par rapport au papier. L'importance de ces nouvelles tâches est à son tour variable en fonction du type d'objet-livre visé par l'éditeur : si un format PDF, par exemple, demande un travail à peu près similaire à celui d'un traitement de texte sur Word ou InDesign destiné à l'impression, en revanche un texte sous format ePub, tel qui s'ajuste à la taille de l'écran, exige davantage de compétences nouvelles pour le formatage de la part de l'éditeur.

D'un côté, donc, les maisons déjà existantes voient une diversification interne de leurs tâches techniques, dès lors qu'elles combinent une offre papier avec une offre numérique, qu'elle rétrospective ou créative. Et de l'autre, cet élargissement des tâches provoque l'entrée sur le marché de *nouveaux acteurs éditoriaux*. En effet, face aux maisons qui reconvertisent en partie leur offre au numérique, on remarque la naissance de nombreuses maisons d'édition qui proposent une offre exclusivement électronique. Parmi ces dernières, on peut citer le site *Publie.net*, première maison française à ne proposer aucun titre sous version papier. Fondée par le romancier François Bon, elle met à disposition sur sa plateforme Internet des e-book sans DRM, consultables sous deux formes : en streaming sur abonnement, ou par achat à la pièce en téléchargement (PDF ou ePub). Les abonnements représentent les trois-quarts du chiffre d'affaires de la maison, et donnent accès à l'intégralité du catalogue pour 65 € par an, tandis que le prix des livres pour les achats à la pièce est fixé à 3,49 € depuis janvier 2011. *Publie.net* se distingue à la fois par l'importance des droits qu'elle reverse aux auteurs (50%) et par la grande variété de son catalogue, publiant aussi bien des œuvres nouvelles que rééditions électroniques de titres papiers : à titre d'exemple, en avril 2012, les derniers titres sortis étaient aussi bien *L'Assassin du Baconi* de Moussa Konaté et *Les sirènes on ne les voit*

⁷⁸ D'après GAILLARD, Y., « La politique du livre face au numérique », rapport d'information du Sénat, au nom de la Commission des Finances, déposé le 25 février 2010 [en ligne]. <http://www.senat.fr/rap/r09-338/r09-3386.html> (Consulté le 9 mai 2012).

⁷⁹ Conseil d'Analyse Stratégique, Note d'analyse n° 270 (mars 2012), « Les acteurs de la chaîne du livre à l'ère du numérique » [en ligne]. http://www.strategie.gouv.fr/system/files/2012-03-19-livrenumerique-auteurs-editeurs-na270_0.pdf (consulté le 9 juin 2012).

⁸⁰ Conseil d'Analyse Stratégique, *ibid.*

pas un couvercle est posé dessus de Christine Jeanney, que des versions numériques des *Fleurs du mal* ou des *Alcools* d'Apollinaire, disponibles en version ePub ou Ipad pour liseuses à 0,99 l'unité. De manière plus générale, la numérisation a généré une multiplicité de maisons nouvelles qui se positionnent exclusivement sur le livre électronique, selon différentes lignes esthétiques : Numerikilivres (littérature, essais), Onlit éditions, Emue (nouvelles), d-Fictions (littérature contemporaine, essais, arts-plastiques), les Editions de Londres (littérature, poésie, classiques revisités), ToucheNoire (polars, romans noirs, thrillers). Si certaines maisons numériques se spécialisent ainsi sur un genre littéraire, d'autres naissent autour d'un type de support particulier : ainsi SmartNovel, que l'on a déjà évoqué, et StoryLab, publient-elles toutes deux uniquement des feuilletons littéraires sur téléphones mobiles.

On voit donc qu'au niveau interne, le métier éditorial est bouleversé de deux manières par les nouveaux objet-livres induits par le numérique. Les maisons déjà existantes sur le papier se repositionnent selon une politique double, avec une offre combinée d'imprimés et d'e-book, qui sollicitent deux types de compétences techniques différents. Quant aux maisons numériques, créées *ad hoc* pour l'électronique, elles élargissent l'offre de livres par l'entrée sur le marché de nouveaux acteurs spécifiquement éditoriaux. Mais là où le rôle de l'éditeur est plus profondément transformé, au-delà de cette diversification interne, c'est par l'entrée en scène d'*acteurs non-éditoriaux* dans le schéma traditionnel, qui en viennent justement à occuper des fonctions spécifiquement éditoriales. Comme on l'a déjà remarqué, en effet, le papier avait dessiné une frontière fixe entre les différentes parties-prenantes esthétiques du livre. L'auteur construisait une œuvre que le lecteur recevait, éprouvait et interprétait, et entre les deux, l'éditeur jouait un rôle de médiation, aussi bien commerciale qu'artistique et symbolique. De manière commerciale, l'éditeur veillait à faire de l'œuvre intellectuelle dont le manuscrit n'était que la trace une chose définitive et fixée, un objet immuable qui pouvait arriver comme tel aux mains du lecteur par l'intermédiaire de son impression, sa promotion, sa diffusion et sa distribution. De manière artistique, il contribuait à rapprocher le livre matériel de ce qu'il devait être dans la pensée immatérielle de l'auteur, corrigeant la lettre et travaillant la mise en forme, comme on l'a dit, pour que le livre réel soit aussi fidèle que possible au livre intelligible conçu par l'auteur. De manière symbolique, enfin, l'éditeur opérait une sélection, portant aussi bien sur la qualité des ouvrages (choisissant de publier ceux qu'il juge les meilleurs), que sur leur catégorisation (étiquetant ces derniers selon une ligne éditoriale, voire une collection précise, qui permette au lecteur de savoir à quel genre littéraire ils appartiennent). Ainsi défini, l'éditeur traditionnel était un organe de validation littéraire, et le seul organe qui, en consacrant certains ouvrages et en en délaissant d'autres, faisait figure d'autorité auprès du lecteur. Sa place était donc bien définie comme lien entre les deux autres acteurs esthétiques : restreignant l'ensemble des manuscrits soumis par les auteurs, il en tirait un ensemble de livres à soumettre au lecteur.

Or, ces trois modes de médiation se voient concurrencés avec le numérique par des acteurs externes à l'édition. Et ils sont concurrencés, d'abord, par des *acteurs non-esthétiques* du livre. On peut évoquer deux exemples : celui du distributeur Amazon, qui à l'automne 2011 est devenu un éditeur de littérature générale, de thrillers et de science-fiction, de sorte à concentrer à la fois les métiers d'éditeur, de diffuseur, de distributeur, et de mise en vente d'un support de lecture spécifiquement numérique (*Kindle*) ; et celui de Facebook, qui pour sa part a racheté en août 2011 Push Pop Press, société spécialisée dans le livre interactif pour iPod touch, iPad et iPhone⁸¹. En tant que relais sélectif, commercial et symbolique entre l'auteur et le lecteur, la maison d'édition traditionnelle n'est donc plus que l'une des branches parmi d'autres de la médiation. Certaines tâches spécifiquement éditoriales, comme la mise en

⁸¹ D'après Conseil d'Analyse Stratégique, *ibid.*

forme du texte physique, tendent à échapper à l'éditeur pour revenir également à des acteurs externes. Lorsque Google Books, par exemple, négocie avec une maison pour numériser l'un de ses ouvrages, il transforme la présentation effectuée par l'éditeur, notamment l'agencement du texte et des images, pour l'adapter au format ePub qui reconfigure la mise en page afin de l'adapter à chaque type de support. Jusqu'à son travail artistique, ainsi, le monopole de l'éditeur sur la création des ouvrages tend à se briser, au profit d'une multiplicité d'acteurs plus génériques.

Ensuite et surtout, les opérations propres à l'éditeur traditionnel sont de plus en plus concurrencées par les autres *acteurs esthétiques* du livre, le lecteur et l'auteur. Du côté de l'auteur, en effet, on assiste dans le sillage du numérique à un spectaculaire développement de l'autoédition. Celle-ci a pour condition d'existence une facilité technique : de nombreux logiciels, comme l'iBook Author d'Apple ou Kindle Direct Publishing d'Amazon. iBook Author permet en effet à chaque particulier de créer directement un livre numérique enrichi. Selon un article consacré à ce logiciel, « Jusqu'ici, difficile pour un auteur seul de financer les frais de développement d'un e-book enrichi. C'est donc l'éditeur qui s'en chargeait, en faisant appel à plusieurs métiers, dont un développeur qui se chargeait le plus souvent de créer une application dans laquelle il intégrait l'e-book et les éléments multimédia et interactifs. Avec iBooks Author, c'est une nouvelle ère qui commence, dans laquelle l'auteur peut gérer la mise en page d'un contenu enrichi [...] C'est donc un véritable changement, dans lequel les rôles sont redistribués. Éditeurs, développeurs, mais aussi auteurs sont directement concernés par ces changements »⁸². L'auteur de cet article évoque également InDesign d'Adobe, qui permet, à la différence d'iBooks Author, de créer et de mettre en page d'autres types d'ouvrages que des livres enrichis, et appelle de ses vœux la création d'un éventuel « ePub Author », qui répondrait à un « besoin similaire de création simplifiée pour l'écriture d'e-books composés exclusivement de texte. Un outil qui permettrait simplement de mettre en page correctement un fichier ePub sans avoir besoin de connaissances techniques sur le format ePub, et qui proposerait des mises en pages types automatiques et parfaites serait déjà un très bon point »⁸³. En tout cas, la conséquence directe de ces logiciels, c'est de permettre à l'auteur de s'affranchir de l'intermédiaire de l'éditeur, « dont la première tâche est de sélectionner les manuscrits jugés dignes d'être publiés »⁸⁴. Si l'auteur doit cependant maîtriser certaines compétences extérieures à son métier (traitement de texte, publication assistée par ordinateur), il n'en reste pas moins qu'il transgresse la frontière autrefois immuable entre éditeur et auteur.

Cette pratique, par laquelle les tâches techniques et symboliques de l'éditeur sont concurrencées du dehors par un autre acteur de la chaîne esthétique, est de plus en plus répandue et semble promise à un grand avenir. Elle se développe particulièrement aux États-Unis, « où l'on recense 250 000 livres autoédités en 2011 soit presque l'équivalent de la production totale des éditeurs américains »⁸⁵. Le problème qui en résulte, à l'évidence, c'est qu'en supprimant le lien commercial et promotionnel du livre auprès du lecteur, qu'incarnait autrefois la seule maison d'édition, l'ouvrage autoédité risque ainsi de perdre toute visibilité. Comme l'indique le Conseil d'Analyse Stratégique, « Noyé dans la masse des contenus disponibles sur Internet, la production autoéditée d'un auteur anonyme n'a guère de chance de

⁸² « iBook Author : le début d'un nouveau type de logiciels ? », sur *Actu-des-ebooks*, 26 janvier 2012 [en ligne]. <http://actu-des-ebooks.fr/2012/01/26/ibooks-author-le-debut-un-nouveau-type-de-logiciel/> (consulté le 9 juin 2012).

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Conseil d'Analyse Stratégique, Note d'analyse n° 270 (mars 2012), « Les acteurs de la chaîne du livre à l'ère du numérique » [en ligne]. http://www.strategie.gouv.fr/system/files/2012-03-19-livrenumerique-auteurs-editeurs-na270_0.pdf (consulté le 9 juin 2012).

⁸⁵ Conseil d'Analyse Stratégique, *ibid.*

susciter l'intérêt d'un large public. Aucun relais (attachés de presse, représentants) n'est en effet présent pour valoriser le texte auprès des médias et des internautes. Seul le bouche à oreille peut faire office de prescripteur. Il en va tout autrement dans le cas des auteurs ayant déjà une certaine renommée et pour lesquels l'autoédition représente la possibilité de tirer un revenu plus important de leurs ouvrages. Ainsi les auteurs britanniques Kerry Wilkinson, avec *Locked-In*, et Katie Stephens, auteur de *Candles on the Sand*, ont-ils vendu plusieurs centaines de milliers d'exemplaires de leur ouvrage sur la plateforme d'autoédition Kindle Direct Publishing »⁸⁶. Sans doute se trouve-t-on dans une période de transition, où seuls les auteurs déjà consacrés par des éditeurs peuvent bénéficier d'une nouvelle consécration qui fait l'économie de ce médiateur traditionnel. Mais dans la mesure où cette pratique tend à se généraliser, notamment par le biais de l'autoédition sous forme de blogs, elle va contribuer à modifier l'équilibre interne entre les parties-prenantes esthétiques du livre. Si l'éditeur va peu à peu s'éclipser en tant que validation symbolique, d'autres acteurs vont certainement le supplanter dans ce rôle, comme par exemple la prescription et la critique, qui seront amenées à prendre une place de plus en plus importante dans la sélection des livres, la création de leur visibilité et de leur notoriété. En somme, si l'on en croit cette tendance, l'autorité éditoriale est amenée à disparaître, ou du moins à se briser entre différents acteurs. Ce n'est plus la maison d'édition qui consacre symboliquement un livre, mais, d'une part, l'auteur (en premier lieu ses succès passés), et d'autre part, le lecteur (dans la mesure où il s'élève au rang de prescripteur). L'équilibre interne à la chaîne esthétique s'en trouve bouleversé, car désormais, ce sont l'auteur connu et le lecteur-prescripteur qui assument le rôle de l'autorité éditoriale.

Du côté du *lecteur*, en second lieu, celui-ci tend à récupérer une partie du métier de l'éditeur traditionnel. C'est ce que montre, par exemple, les expériences que se propose de réaliser Volumique, selon les idées de Frédéric Kaplan et d'Etienne Mineur exposées dans un article que l'on a cité plus haut. Ici, l'éditeur se propose lui-même de céder une partie de ses tâches au lecteur, en lui accordant certaines compétences qui autrefois lui revenaient en propre, comme les « Fonctionnalités typographiques : on peut changer la taille des caractères (mais aussi son interlettrage, interlignage, sa couleur, sa graisse...) suivant le moment de l'utilisation. En secouant son téléphone ou son iPad les caractères deviennent plus gros. Ils tombent, seuls les verbes restent sur l'écran. On change le texte en le secouant... Suivant la position dans l'espace (gyroscope + boussole) de son iPad, le texte devient plus ou moins lisible. Afin de lire le texte, il faut orienter la tablette dans le bon sens (suivant un angle prédéfini). On peut jouer des modes de lectures à la façon de la carte du maraudeur d'Harry Potter, et imaginer des effets sonores ou typographiques associés au contexte d'utilisation »⁸⁷. Frédéric Kaplan et Etienne Mineur parlent aussi de ce qu'ils nomment des « Fonctionnalités temporelles : suivant l'heure, le fond de l'écran se noircit et la typo devient blanche. Dans un temps limité on peut lire un texte, après cela il s'efface définitivement (jouer sur le temps est, selon Etienne Mineur, un principe qui va nous rapprocher des mécanismes très riches du cinéma. Si le lecteur revient en arrière dans le texte, le texte change (un peu comme un souvenir qui se modifie progressivement avec le temps). Nous pourrions faire un livre infini qui boucle sur lui-même (il change progressivement au cours de sa relecture, de nouveaux événements se produisent, des personnages disparaissent...), comme on regarde un film *via* une autre caméra ou un montage différent... Autant d'éléments capables d'introduire un autre rapport à la linéarité même du livre, un peu comme l'imaginait Borges dans certaines de ses nouvelles ». Les éditions Volumique ont aussi pour projet de développer des « Fonctionnalités sonores : le livre peut vous parler, un dialogue peut s'instaurer entre un personnage en mode

⁸⁶ Conseil d'Analyse Stratégique, *ibid.*

⁸⁷ GUILLAUD, H., « Le numérique au défi des auteurs », 30 avril 2012, publié sur *LaFeuille* [en ligne]. <http://lafeuille.blog.lemonde.fr/2012/04/30/le-numerique-au-defi-des-auteurs/> (Consulté le 9 juin 2012).

texte et un autre en mode 'son' (le lecteur se trouve en mode spectateur), vous pouvez entendre le livre penser (suivant ce que vous êtes en train de lire, suivant votre rapidité de lecture, suivant l'heure de lecture...) On peut introduire bien sûr des sons d'ambiance, et aller bien plus loin que le son de la page qui se tourne, en imaginant un véritable design sonore du livre. On pourrait même imaginer souffler ou parler dans le micro de l'iPad pour faire accélérer l'histoire ou se déclencher quelque chose »⁸⁸.

L'ensemble de ces « fonctionnalités », qui ne sont pour l'instant qu'en gestation, ont à leur tour des conséquences capitales sur la frontière qui sépare les trois parties-prenantes esthétiques du livre. C'est cette fois le rôle de l'auteur, qui se trouve tout à la fois concurrencé par le lecteur et par l'éditeur, tandis que ce dernier délègue volontairement une partie de ses tâches au lecteur. En effet, puisque tout est modifiable dans la lettre du texte, que rien n'est fixe, et que tout est soumis à de possibles variations coextensives à la situation de réception, l'auteur perd toute autorité sur la lettre, et la mission artistique de l'éditeur, qui consistait à accorder celle-ci au sens, se trouve abandonné au lecteur. C'est donc l'autorité auctoriale qui tend à être affaiblie, dans la mesure où elle se limite alors au seul « esprit » du texte et perd toute emprise sur sa lettre et son rythme, aussi bien que la stabilité éditoriale, puisque l'éditeur n'a plus le dernier mot sur la réalité sensible du texte. On a donc affaire à deux changements de taille dans l'équilibre entre les parties-prenantes esthétiques du livre. Lorsque l'auteur devient éditeur (autoédition), l'autorité éditoriale comme validation symbolique s'estompe, pour tomber entre les mains du romancier et entre celles du public, surtout du public critique. Lorsque le lecteur devient éditeur, l'autorité éditoriale comme garantie de la lettre s'évanouit, aussi bien que l'autorité auctoriale comme création de la lettre, pour revenir toutes deux entre les mains du public, et surtout de la situation de l'acte de réception.

L'octroi de compétences éditoriales au lecteur n'est pas le seul fait des maisons comme Volumique. Avec la bibliothèque numérique de Google Play, par exemple, le lecteur peut choisir de lire un ouvrage qu'il a téléchargé sous format PDF ou sous format ePub, et dans ce dernier cas, il peut à son tour effectuer des choix typographiques qui étaient autrefois l'œuvre de l'éditeur : définition de la police et du corps, de la taille du texte et de la page... Tant au niveau de sa participation à l'acte créatif (voir III, A) qu'à celui de sa participation à l'acte éditorial, le lecteur sort donc de son inertie de spectateur pour devenir un acteur effectif de l'élaboration du texte. On voit combien ces changements redéfinissent la frontière entre les trois pôles esthétiques du livre. Il n'y a plus de répartition claire et étanche entre un auteur, créateur de l'esprit et de la lettre, un éditeur, garantie de la lettre et de la qualité, et un lecteur, qui reçoit passivement le fruit du dialogue entre les deux premiers. Bien plutôt, l'auteur n'exerce plus d'autorité que sur l'esprit du texte, et le lecteur tend de plus en plus à *faire la lettre*. Du même coup, loin de se contenter d'un simple rôle de spectateur, il prend part à la construction du work-in-progress qu'est désormais le livre privé de toute stabilité textuelle, et déploie une lecture active, indissociable d'une forme de réécriture. Dans la mesure où le texte numérique n'est plus la garantie de la lettre, la lecture tend ainsi à devenir un *acte*. Le contexte de réception se met à définir l'œuvre tout autant que son contexte d'énonciation. Bref : là où le livre numérique transforme l'écriture en composition, il transforme la lecture en mise en scène, qui rejoue le livre de manière différente à chacune de ses représentations.

C – Une redéfinition du modèle auctorial ?

Il s'agit maintenant d'analyser les conséquences de ces nouveaux rapports entre auteur, éditeur et lecteur, et d'évaluer dans quelle mesure ils constituent une profonde rupture par

⁸⁸ GUILLAUD, H., *ibid.*

rapport à ceux du livre papier. On a vu dans la section précédente que le rôle unitaire de l'éditeur est en train d'éclater entre différents acteurs, qu'ils soient externes à l'esthétique du livre, ou internes, et que la balance de l'action incline de plus en plus vers le poids du lecteur. Cet avènement d'un véritable « public », acteur et non plus spectateur, à la fois coéditeur et coauteur de l'œuvre, est-il un changement propre au numérique ?

Pour répondre à cette question, il est indispensable de faire référence à un célèbre article que Roland Barthes publia en 1968 à la suite d'une conférence du même nom : « La mort de l'auteur ». Selon une thèse qui prend sens dans un cadre structuraliste, il pose l'autonomie du texte par rapport à toute « personne » extérieure que serait l'individu-auteur, et affirme son corollaire : il faut « rendre sa place au lecteur », et même « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur ». En réalité, le raisonnement de Barthes se déroule en plusieurs temps. Il ouvre son article sur l'interrogation suivante : « Dans sa nouvelle *Sarrasine*, Balzac, parlant d'un castrat déguisé en femme, écrit cette phrase : 'C'était la femme, avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse des sentiments'. Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? Est-ce l'individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d'une philosophie de la femme ? Est-ce l'auteur' Balzac, professant des idées 'littéraires' sur la féminité ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ? Il sera tout à fait impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit »⁸⁹.

Dans le cours de son essai, Barthes montre que l'auteur est un personnage moderne, « produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen-âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la 'personne humaine'. Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la 'personne' de l'auteur ». Dans un second temps, il affirme que de même que l'auteur est né de manière historique, il lui est également possible de mourir au cours de l'histoire, phénomène qui aurait commencé à se produire, en particulier, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. C'est Mallarmé et sa « disparition élocutoire du poète » pour « laisser l'initiative aux mots »⁹⁰ qui lui aurait infligé le premier coup : « toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture »⁹¹, et à faire en sorte que « c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur »⁹², lequel à l'inverse s'*impersonnalise* dans son texte. Ensuite, dans les premières décennies du siècle dernier, Proust aurait accentué cette disparition de l'auteur : « en faisant du narrateur moderne non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui *va écrire* (le jeune homme du roman – mais, au fait, quel âge a-t-il et *qui* est-il ? – veut écrire, mais il ne le peut, et le roman finit quand enfin l'écriture devient possible), Proust a donné à l'écriture moderne son épopée : par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit si souvent, il fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle ». Le surréalisme dans un troisième temps précipita cette mort imminente, car, « en confiant à la main le soin d'écrire aussi vite que possible ce que la tête même ignore (c'était l'écriture automatique), en acceptant le principe et

⁸⁹ BARTHES, R., « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984.

⁹⁰ MALLARME, S., « Crise de vers », *Divagations*.

⁹¹ BARTHES, R., « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984.

⁹² BARTHES, R., *ibid.*

l'expérience d'une écriture à plusieurs, le Surréalisme a contribué à désacraliser l'image de l'auteur ». Enfin, le coup de grâce aurait été infligé à l'auteur par un domaine extra-littéraire, la linguistique structurale, qui montra « que l'énonciation dans son entier est un processus vide, qui fonctionne parfaitement sans qu'il soit nécessaire de le remplir par la personne des interlocuteurs ».

De cette analyse historique des étapes de la « mort de l'auteur », Barthes tire deux conséquences. La première porte sur la relation entre le texte et celui qui l'écrit, telle qu'elle résulte de cette disparition : l'ancien auteur devient « scripteur », pure fonction d'énonciation, qui « naît en même temps que le texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant* ». Le texte devient alors un « performatif, forme verbale rare [...] dans laquelle l'énonciation n'a d'autre contenu (d'autre énoncé) que l'acte par lequel elle se profère ». Sans auteur, le texte est dès lors un « espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations, issu de mille foyers de la culture ». La seconde conséquence concerne quant à elle le rapport entre le texte et le lecteur. Car dans ce tissu de citations croisées et d'écritures anonymes, « il y a cependant quelqu'un qui entend chaque mot dans sa duplicité, et entend de plus, si l'on peut dire, la surdité même des personnages qui parlent devant lui : ce quelqu'un est précisément le lecteur [...] Ainsi se dévoile l'être total d'une écriture : un texte est fait d'écriture multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination », c'est-à-dire le lecteur, « ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit »⁹³.

Il s'agit maintenant de comprendre, après avoir détaillé les principaux enjeux de cette thèse, dans quelle mesure elle peut se vérifier dans le cadre du livre numérique, ou dans quelle mesure au contraire ce dernier pourrait rompre avec la « mort de l'auteur ». Précisons d'abord de quel genre de « mort » il s'agit. Chez Barthes, elle semble désigner une disparition à la fois culturelle (la dégradation de l'image de l'auteur au sein des représentations collectives, ou du moins de l'auteur romantique, comme créateur solitaire, personnification de la démiurgie), que structurelle (le lecteur, en tant qu'activation de l'ici et du maintenant de chaque texte en fonction de sa situation de réception, et que réceptacle d'un tissu d'écritures anonymes, est le véritable garant du texte, et non la personne qui l'a écrit). C'est bien l'*autorité* de l'auteur qui paraît visée dans cet article : autorité *personnelle*, aussi bien qu'autorité créative (il n'est en rien celui qui *augmente* quelque chose, puisqu'il ne fait que croiser des écritures sans origine).

De ce point de vue, il peut sembler que le livre numérique incarne, telle une cinquième étape du processus, le coup ultime qui serait porté au fantôme de l'auteur. On a pu voir dans les parties précédentes, en effet, combien l'e-book était un outil de réalisation privilégié de toutes les traditions littéraires auxquelles Barthes fait ici référence. La disparition élocutoire du poète pensée par Mallarmé a fait l'objet d'un vaste développement permis par les possibilités numériques, des textes générés automatiquement par ordinateur dans la tradition de l'OuLiPo, à la littérature combinatoire et ses fantasmes du livre infini dans la lignée de Borges (voir le poème « Raphèl », II, A). L'idéal proustien d'une vie dont l'œuvre serait le

⁹³ BARTHES, R., *ibid.*

modèle, et qui serait de manière circulaire écrite par le livre lui-même, a été considérablement exploitée à travers les blogs, où le blogueur peut composer une vie à travers l'ajout permanent de nouveaux billets (voir *Tiers-Livre* de François Bon et *Parl* de Fred Griot, II, C). En ce qui concerne le coup porté à l'autorité de l'auteur par le Surréalisme, il trouve d'innombrables réalisations nouvelles avec le livre numérique, qu'il s'agisse de la génération aléatoire de textes, sorte d'analogon électronique de l'écriture automatique, ou de l'écriture véritablement collective (voir III, A), où la solitude de l'auteur s'éclipse au profit d'un « nous » fait d'une somme de mains anonymes, comme dans le cadavre exquis. Ainsi, le numérique semble bien porter à son comble la logique, amorcée avec le symbolisme au XIX^{ème} siècle, qui destitue l'auteur de toute l'autorité pour n'en faire qu'un arrière-monde illusoire.

Deux autres traits paraissent faire du livre électronique un outil de réalisation ultime de la « mort de l'auteur ». C'est d'abord la nature du texte, qui selon Barthes n'est qu'un tissu de citations sans origine : ce tissu d'écritures croisées, au sein d'un texte qui devient système de textes, est particulièrement exploité par la technique de l'hypertexte que l'on a analysée en deuxième partie. Et le fait que ces fragments soient *sans origine* se vérifie plus encore dès lors qu'ils sont désormais empruntés à l'Internet, à une vaste toile anonyme et autonome, où les scripteurs puisent des contenus multimédias qui s'entrecroisent dans l'espace du texte (voir II, B). C'est ensuite le rôle du lecteur qui trouve une consécration particulière avec le numérique, comme pour rejoindre le mot d'ordre concluant l'article de Barthes : « pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur ». De nombreuses expérimentations électroniques, en effet, élèvent le lecteur au statut d'éditeur (en tant qu'il prescrit et sélectionne, mais aussi en tant qu'il met en forme, voir III, B), voire de coauteur ou d'auteur, comme on l'a vu avec les formes d'écritures collaboratives, contributives ou collectives. Surtout, à travers des expériences comme celle de *Muti* (II, B) et *Volumique* (III, B), l'acte de lecture est à chaque fois une redéfinition du livre en fonction de la situation de réception, activant et réactivant la trace qu'est le texte selon son contexte de lecture. Cette tendance propre au numérique semble donner toute sa réalité à la phrase de Barthes : « il n'y a pas d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici et maintenant* ».

Mais d'un autre côté, cependant, il y a plusieurs raisons de nuancer sérieusement cette thèse, selon laquelle le livre numérique serait un coup ultime porté au modèle auctorial. On peut en effet donner trois arguments pour affirmer que l'e-book ne signe pas la mort définitive de l'auteur. En premier lieu, c'est que le livre numérique est une technique, un outil, et que ce dernier ne conditionne aucunement l'usage qui en est fait. Il peut *rendre possibles* certaines expériences, réaliser plus facilement certains rêves esquissés par le passé, et même tendre à orienter dans un certain sens la création littéraire : c'est ce qu'on a essayé de montrer jusqu'à maintenant. Mais cela ne remet en aucun cas en cause la neutralité de l'outil, qui ne présage en rien de la liberté par laquelle les hommes lui assignent telle ou telle finalité littéraire. Le livre numérique, on l'a vu, n'existe pas : il n'y a que *des* livres numériques, et le propre de cet outil est précisément de briser le monopole d'un objet-livre au profit d'une pluralité d'objets-livres différents. Ainsi faut-il distinguer, pour répondre à notre question, entre les usages qui sont faits de cet instrument. Si certains livres enrichis, collaboratifs ou personnalisés valident bel et bien l'idée d'une mort numérique de l'auteur, en revanche les livres homothétiques de facture plus classique, qui restent majoritaires à l'heure actuelle, n'entraînent aucune rupture à cet égard.

Le deuxième argument, c'est que sous certains aspects, le livre numérique peut justement être l'occasion d'une renaissance de l'auteur. D'abord, de manière quantitative, le nombre de « scripteurs » tend sensiblement à augmenter avec la possibilité de l'écriture en

ligne. Un coup d'œil sur la toile montre à quel point cette dernière a démocratisé l'écriture, en la rendant accessible à tout individu qui prend le soin de tenir un blog, ou de publier une pièce dans l'une des innombrables revues de nouvelles présentes uniquement sur le web. Pour être auteur, pour être publié, il n'y a plus besoin d'attendre la reconnaissance d'un éditeur, qui sélectionne un infime pourcentage des manuscrits reçus. L'auteur dès lors prend sa véritable autonomie, puisqu'il n'est plus subordonné au jugement décisif d'un éditeur qui a le dernier mot sur son existence littéraire. Le développement spectaculaire de l'autoédition qu'a permis le numérique, bien loin de signer la mort de l'auteur, annonce donc au contraire sa prise d'indépendance, puisqu'il n'est plus tributaire de la validation externe qu'était autrefois le rôle éditorial.

Enfin, il est un troisième argument qui relativise cette « mort numérique » de l'auteur. C'est que la souplesse de la frontière entre l'auteur et le lecteur, voire l'effacement de cette frontière, est bien antérieure à l'apparition du livre électronique. Dans une certaine mesure, elle est coextensive à la création littéraire elle-même. Les analyses qui suivent son empruntées à Bernard Stiegler, directeur de l'IRI, du groupe Ars Industrialis, et philosophe, travaillant sur les implications des technologies numériques (interviewé le 29 mai 2012). Pour lui en effet, l'écriture est absolument indissociable d'une lecture, de même que la lecture est absolument indissociable d'une écriture. Car en effet, « l'artiste est d'abord un spectateur »⁹⁴. Ce n'est pas le numérique qui bouscule la frontière entre un auteur-actif et un lecteur-passif, puisqu'en amont, le premier trait de l'auteur est d'être un récepteur esthétique. C'est bien ce que dit Proust dans son texte *Sur la lecture*, en affirmant que chaque écrivain est d'abord un grand lecteur. La distinction est d'elle-même perméable, entre un lecteur et un auteur qui lui-même se double d'un grand lecteur, puis d'un amateur. Il en est de même dans d'autres arts : Bernard Stiegler cite le cinéma par exemple, et en particulier la Nouvelle Vague, dont les Resnais, les Truffaut et les Godard étaient d'abord des amateurs du septième art, qui ont commencé par apprendre à *regarder* des films avant d'en produire à leur tour, en se procurant la caméra Beaulieu, véritable « stylo pour filmer » de Godard. C'est d'ailleurs à partir de ce constat que l'IRI a développé un logiciel d'annotation des films, où le spectateur, tout en restant spectateur, sort en même temps de sa passivité réceptrice pour agir sur ce qu'il voit. La musique, de même, a toujours et partout été, selon les mots de Gilbert Rouget, dans *La Musique et la transe*, une réunion entre des « musiciens » et des « musicants », c'est-à-dire un public actif, qui accompagne l'œuvre des artistes par des danses et des rituels. Pour Bernard Stiegler, le XX^{ème} siècle est précisément le seul mode culturel où on l'assiste passivement à la musique, sans être toujours en même temps amateur et actif dans l'écoute, sans joindre la réception à une forme de pratique. En somme, dans tous les arts et comme l'affirme Malraux, l'amateur est celui qui crée des possibilités nouvelles à partir de l'agencement d'œuvres existantes. Ce n'est donc pas du fait du numérique que le lecteur devient partie prenante de la création, c'est plutôt une réalité intrinsèque à la création même.

L'auteur, ainsi, est toujours en même temps un lecteur, un spectateur. Et la réciproque est aussi vraie : par sa nature même, le lecteur est en même temps un auteur, quelqu'un qui *augmente* un texte originel. Bernard Stiegler cite deux exemples à cet égard. En peinture, d'abord, la connaissance d'une œuvre était au XIX^{ème} siècle indissociable de sa copie : avant l'invention de la photographie, on allait au Musée afin de copier des œuvres pour les montrer ensuite à ses proches ; et en Chine plus encore, l'art repose entièrement sur sa reproduction, « il n'y a pas d'original, mais seulement des copistes »⁹⁵. Un autre exemple est celui de la « lecture savante », la lecture scientifique qui s'opère en bibliothèque : si l'on se rend à la

⁹⁴ STIEGLER, B., interviewé le 29 mai 2012.

⁹⁵ STIEGLER, B., *ibid.*

BNF, en effet, on remarque que les chercheurs sont tout autant en train de lire des ouvrages, que d'écrire, de prendre quantité de notes. Par la copie comme par la note, la frontière entre lecteur et auteur s'estompe d'elle-même ; le lecteur, en s'appropriant une œuvre, l'*augmente* aussi par sa duplication et son annotation. Mais à ce moment-là, qu'est-ce que le numérique change à cette transitivity fondamentale entre création et réception ? Ce qui change, pour Bernard Stiegler, c'est que l'électronique apporte « un nouveau système pour lire Zola, pour analyser des tableaux, pour regarder des films »⁹⁶. Le changement est à la fois organologique (il donne à l'amateur de nouveaux instruments, de nouveaux outils qu'il configure pour devenir artiste), et esthétique (il est au principe d'un nouveau *regard* sur les œuvres). Ainsi, c'est à partir de cette idée, que toute écriture est lecture, et que toute lecture est écriture, que Bernard Stiegler et l'IRI ont réalisé des expériences pour mesurer ce nouveau regard qu'induit l'art électronique. Lors de l'exposition *Mémoire du futur*, au Centre Georges-Pompidou, par exemple, ils développèrent une « machine à écrire des poèmes » de façon automatique, et une « machine à écrire à la manière d'Emile Zola ». Cette dernière, sous la forme de cinq ateliers proposés aux visiteurs, leur permettait de reformuler l'actualité du jour avec un logiciel d'aide à l'écriture. L'objectif de cette « machine » était avant tout éducatif : il s'agissait de « faire étudier Zola autrement », d'utiliser les ressources de l'informatique pour décrire et identifier les « traits pertinents »⁹⁷ du style de Zola. Dès lors, les visiteurs étaient amenés à relire Zola, en l'écrivant, et à apprendre à écrire, en le lisant.

Au final, on voit donc que le livre numérique n'est pas l'outil qui donne à l'auteur sa mort définitive. D'un côté il est vrai, il rend possible, et facile la réalisation de tendances déjà en germe dans la tradition littéraire (écriture automatique, aléatoire, collective, co-création par le lecteur), et se trouve par-là en adéquation avec la logique qui, depuis la fin du XIX^{ème} siècle, tend à dépersonnaliser l'auteur. Mais les conséquences de l'e-book sur le modèle auctorial sont bien plus ambivalentes. D'abord parce qu'il n'est qu'un outil, dont les usages sont pluriels et ne rompent pas nécessairement avec ceux qui étaient à l'œuvre dans le livre papier. Ensuite parce qu'à certains égards, le numérique entraîne une renaissance de l'auteur, en ce qu'il lui confère une véritable autonomie par rapport à l'autorité éditoriale. Enfin, parce que la frontière que le numérique contribue à effacer, *en elle-même*, n'existe pas : toute lecture est une écriture, et toute écriture est une lecture. On n'a donc pas affaire, de manière simpliste, à un changement de paradigme, où un modèle « autoritaire » cèderait place à un modèle d'écriture absolument « démocratique ». Bien plutôt, les contours de ces deux notions sont redéfinis, le lecteur acquiert davantage d'autorité là où la faculté d'être un auteur publié se démocratise ; il ne s'agit que d'une question de degrés. Il y a toujours une personne qui écrit, une personne qui lit, et ce n'est pas nouveau que ces deux rôles, brouillés, n'en soient qu'un seul et fusionnent dans la même personne. Le propre du numérique, c'est d'incarner, à l'intérieur même de la forme et du contenu de l'œuvre, cette union intime de la lecture et de l'écriture en une seule activité. En ce qu'il favorise une position du lecteur comme créateur, et une position de l'auteur comme spectateur, il rend l'un et l'autre plus que jamais vivants.

⁹⁶ STIEGLER, B., *ibid.*

⁹⁷ STIEGLER, B., *ibid.*

Conclusion

L'avènement du livre numérique transforme-t-il la création et les contenus littéraires ? A cette question que l'on s'est posée en introduction, on n'a pour l'instant que des éléments de réponse, qui ne sauraient en aucun cas être définitifs. Le caractère récent de l'e-book, objet et ensemble d'objets neufs, nous prive de toute vision distanciée qui saurait tirer une tendance de long-terme à partir d'expérimentations nouvelles. Tout ce que l'on peut dire avec certitude, c'est que le livre numérique est un outil, un instrument neutre, qui ouvre sans les conditionner de nouvelles possibilités à la littérature. A travers nos trois parties, portant sur la nature de « l'écrit » à l'aune du numérique, ses conséquences sur « ce qui est écrit », et enfin sur la question de savoir « qui écrit », on a vu que les usages du livre électronique s'inscrivaient tout à la fois en continuité et en rupture avec les usages du livre imprimé. C'est par une série de ruptures sur le plan matériel, en effet, que l'e-book peut approfondir et réaliser nombre de fantasmes et d'idées qui se trouvent au cœur de la tradition littéraire.

Plus précisément, on a commencé à se confronter au constat d'une essentielle pluralité du livre numérique. Ce dernier n'est pas un, il est multiple, et sans doute est-ce le principal motif de sa rupture avec l'imprimé. Là où celui-ci offrait un objet unique, ce tissu de pages reliées et de mots valant comme la trace sensible d'une œuvre intelligible, le numérique à l'inverse brise et disperse cette unicité de l'objet-livre, dissociant par là son égalité binaire avec un livre-œuvre. Le livre papier est en effet soumis à quatre axes de transformation, qui valent comme autant d'axes d'éclatement : le support papier cède place à une multiplicité de supports (liseuse spécialisée, tablette généraliste, téléphone portable, ordinateur), le format fixe du texte est supplanté par deux types de formatages hétérogènes (PDF et ePub), la nature objectale du livre devient un espace, ouvrant plusieurs modes d'accessibilité (téléchargement, streaming), et l'unité même du livre éclate entre différents types d'écrits (livre homothétique, livre enrichi ou multimédia, blog). Replacées dans un cadre historique plus large, ces transformations s'écartent des formes de livres récentes autant qu'elles renouent avec des formes anciennes. Le modèle propriétaire du livre tend à s'évanouir au profit du modèle de la consultation en bibliothèque ; l'instabilité de la mise en forme qu'induit l'ePub renoue avec la variation des copistes de manuscrits avant l'invention de l'imprimerie ; le format structurant de la page, quittant le codex, se rapproche de l'antique papyrus.

De cette pluralité d'objet-livres, on a tenté de comprendre les conséquences en termes de contenus littéraires. Et pour ce faire, on a examiné les changements qui s'opèrent sur le texte, surtout romanesque, en considérant successivement trois de ses principales constantes : la textualité, la narrativité et la stabilité. Du point de vue de la textualité, celle-ci est en effet modifiée à deux égards : la linéarité textuelle cède place, à travers la pratique de l'hypertexte, à un réseau de textes imbriqués les uns dans les autres sous forme de système ; et le monopole textuel, quant à lui, est remplacé par un dialogue entre plusieurs genres artistiques, de l'image au cinéma en passant par la musique et le jeu vidéo, qui insèrent dans le tissu littéraire des contenus extratextuels. La narrativité s'en trouve à son tour bouleversée : rendant littéral ce que le livre purement textuel suggérait de manière métaphorique, rendant spatial l'ancien déploiement temporel de l'intrigue, et laissant le déclenchement des séquences d'action à la merci du lecteur, elle tend, comme l'hypotypose, à donner à percevoir ce qui était autrefois donné à imaginer. La perte de toute stabilité textuelle est l'un des éléments essentiels de ces changements. Sur le modèle du blog, éternel work-in-progress, le livre numérique épouse les contours d'un livre perpétuellement inachevé. Sujet à de fréquentes mises à jour qui le rectifient en fonction de son contexte, ou à une augmentation indéfinie, par l'ajout de billets nouveaux dont l'accumulation finit par constituer le sens d'une histoire, le livre n'est plus la

trace fixe d'un contenu intelligible immuable. La lettre écrite ne fait plus autorité face au temps et à l'oubli ; à l'inverse, elle tend à ressembler à la parole, indissociable d'une prise avec son contexte qui change. L'ensemble de ces pratiques récentes, permises par le numérique, ne rompent pas avec la tradition littéraire : bien au contraire, elles la prolongent et l'incarnent, facilitant la mise en œuvre de toute une lignée d'expérimentations modernes. L'hyper-textualité permet une réalisation systématique des jeux de l'OuLiPo, des rêves de Borges, du fantasme du livre infini et du texte aléatoire, là où l'extra-textualité renoue avec la poésie du texte, jouant avec l'ambivalence du mot, entre signe, son et image, exploitée depuis les poésies orales d'Homère jusqu'au Lettrisme et à *Nadja*. Quant aux nouveaux modes de narrativité, remplaçant la description par le décrit et le récit par son film intérieur, ils tendent à rapprocher plus encore le roman des autres arts avec lesquels il dialogue : le recueil de poèmes pour l'autonomie de ses fragments, le jeu vidéo pour son interactivité, et la peinture pour sa lecture synchronique et spatialisée du sens. L'instabilité textuelle, enfin, rapproche le roman de la pièce de théâtre, dont la partition écrite n'est qu'une simple trace, indissociable de la variation de ses mises en scène au présent. L'acte d'écrire se mue ainsi en un acte de composition, d'orchestration entre des éléments empruntés à divers arts, divers sens et divers signes, qui n'est jamais définitive, mais se voit rejouée différemment à chaque acte de lecture. Du rêve du livre infini au rêve mallarméen du livre total, donc, le numérique est un outil qui facilite la mise en œuvre de tendances littéraires propres à la modernité.

A partir de là, on a étudié les répercussions de ces changements sur l'articulation entre les trois parties-prenantes esthétiques du livre : l'auteur, l'éditeur et le lecteur. Et du même coup, on a tenté d'analyser si au modèle « autoritaire » de l'auteur se substituait un modèle d'écriture strictement « démocratique », abolissant toute frontière entre les rôles. On a vu que le lecteur prenait de plus en plus de place dans le processus d'écriture, que le numérique l'y joigne par sa personnalisation du livre, sa collaboration au texte (contributive ou collective) et son inspiration (suggestion et outsourcing). Et on a remarqué, d'autre part, que le rôle de l'éditeur tendait à s'estomper en tant que validation symbolique et artistique d'un ouvrage, pour être délaissé tout à la fois à l'auteur (autoédition) et au lecteur (prescription, création de la mise en forme). Ces changements, cela dit, ne valident que partiellement l'idée que le livre numérique serait comme une cinquième pierre, selon l'historique de Roland Barthes, jetée à la figure de l'auteur. Si le lecteur acquiert en effet, à travers les pratiques récentes de l'e-book, un rôle de plus en plus important dans l'élaboration du texte, son acte de naissance ne doit pas pour autant « se payer de la mort de l'auteur ». On pense au contraire que la vie de l'un n'est absolument pas exclusive de la vie de l'autre. Bien plutôt, si le numérique signe une véritable naissance du lecteur comme fondement du texte, elle va sans doute, et heureusement, de pair avec une renaissance de l'auteur.

Puisque notre travail s'est concentré sur les impacts *esthétiques* du livre numérique, il a dû négliger, ou se contenter de faire allusion, à ses impacts économiques et juridiques. Il est vrai qu'en même temps que la chaîne « esthétique » du livre, une chaîne industrielle et commerciale est profondément bouleversée par la numérisation, affectant la vie de nombreux métiers (distributeur, imprimeur, bibliothèque, librairies physiques). Celle-ci donne lieu à des problématiques capitales, dont l'analyse aurait largement débordé notre sujet : des problèmes financiers et juridiques (le prix du livre numérique et sa « décote » par rapport au papier, le montant des droits d'auteurs avec le numérique, le piratage), aussi bien que des problèmes économiques (la redistribution des cartes parmi les acteurs du livre, l'émergence de nouveaux acteurs faisant concurrence aux acteurs traditionnels, les possibilités de reconversion des acteurs laissés pour compte). Ne pouvant entrer dans le fond de ces enjeux, on se contentera d'évoquer, en conclusion, l'existence d'un enjeu *social* avec le livre électronique. Celui-ci, disions-nous en troisième partie, démocratise l'écriture, mais sans doute aussi démocratise-t-il

la lecture. Des projets qui se fondent entièrement sur le numérique, telles que Wikipédia, Gallica ou Google Books, tirent de ce nouvel outil une démarche pour rendre accessible, au plus large public possible, le patrimoine intellectuel et littéraire le plus large possible. A travers ce type d'entreprise, ce n'est pas seulement de manière symbolique que le lecteur voit son rôle grandir ; c'est aussi de manière quantitative. Rendant possible une lecture en tous lieux, de manière gratuite en ce qui concerne les ouvrages libres de droits, ces projets lèvent les barrières à l'entrée quant à l'augmentation indéfinie du nombre de lecteurs, et font de la littérature, affranchie de son modèle propriétaire, une donnée *accessible*.

Quel destin, dès lors, pour les livres imprimés ? Si le numérique remplit toutes ses fonctions, tout en lui ajoutant des commodités nouvelles, est-il amené à lentement disparaître, comme si l'un et l'autre étaient des biens substituables ? A cette question, on peut répondre par une autre question, comme le fait Clive Thomson dans son article « Un nouvel espoir pour les livres » publié dans *Wired*. Pour lui en effet, les angoisses face à une mort de l'imprimé évoquent une interrogation semblable qui était apparue dans les années 1980 : le « mythe du bureau sans-papier ». Car en effet, « Dans les années 1980, l'apparition des traitements de texte et des mails a fait croire à beaucoup de gens que le papier allait disparaître. Pourquoi imprimer un document quand on peut le diffuser *via* des voies électroniques ? On sait tous ce qu'il en est advenu, dit Thompson. L'usage du papier a explosé : et les entreprises qui se sont mises au mail ont vu leur consommation de papier augmenter de 40%. Car, même dans un monde d'écrans, le papier offre la seule manière d'organiser et de partager nos pensées. Il faut prendre en considération ce truisme technologique : quand on rend une tâche plus facile, les gens l'exécutent plus souvent. Aujourd'hui que tout employé de bureau a accès à un ordinateur et une imprimante, il peut désigner et distribuer des cartes d'invitations sophistiquées et multicolores ou des présentations reliées en spirales »⁹⁸. Sans doute la même chose est-elle en train de se produire avec les livres, ajoute-t-il. Le livre électronique et le livre imprimé ne sont pas des biens substituables, mais des biens complémentaires, et la banalisation du premier ne peut que rendre le second plus attractif, en le rendant plus rare. La numérisation peut bien menacer l'impression, mais elle ne peut pas la tuer. Car le papier est trop implanté dans nos représentations et nos usages pour qu'une nouveauté le détruise ; plus encore, à la manière des beaux-livres ou des livres rares que l'on conserve précieusement chez soi, elle peut être d'autant plus valorisée que l'e-book se généralise. Alors, la numérisation ne va pas tuer le livre imprimé ; bien plutôt, pour reprendre les mots de Thompson, « elle va les garder vivants en les rendant plus bizarres ».

⁹⁸ THOMPSON, C., traduit par DE LA PORTE, X., « L'avenir du livre... imprimé » sur *InternetActu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2012/01/02/lavenir-du-livre-imprime/> (consulté le 10 juin 2012).

Bibliographie

I – Analyse et critique

Centre d'Analyse Stratégique : colloque « Le livre français face au défi du numérique », ouvert par Vincent CHRIQUI [en ligne].
<http://www.youscribe.com/catalogue/etudes-et-statistiques/actualite-et-debat-de-societe/autres/le-livre-francais-face-au-defi-du-numerique-1440487> (consulté le 11 mai 2012).

Conseil d'Analyse Stratégique, Note d'analyse n° 270 (mars 2012), « Les acteurs de la chaîne du livre à l'ère du numérique » [en ligne]. http://www.strategie.gouv.fr/system/files/2012-03-19-livrenumerique-auteurs-editeurs-na270_0.pdf (consulté le 9 mai 2012).

« iBook Author : le début d'un nouveau type de logiciels ? », sur *Actu-des-ebooks*, 26 janvier 2012 [en ligne]. <http://actu-des-ebooks.fr/2012/01/26/ibooks-author-le-debut-un-nouveau-type-de-logiciel/> (consulté le 9 juin 2012).

AUDET, R., « Atelier de théorie littéraire : la narrativité » [en ligne].
http://www.fabula.org/atelier.php?La_narrativit%26eacute%3B (consulté le 28 mai 2012).

BENNETT, L., in DE LA PORTE, X., « Vers des livres vivants », sur *InternetActu.net* [en ligne].
<http://www.internetactu.net/2011/10/10/vers-des-livres-vivants/> (consulté le 31 mai 2012).

BERJON, R., « Le livre homothétique n'existe pas », 11 avril 2011 [en ligne].
<http://berjon.com/blog/2011/04/le-livre-homothetique-nexiste-pas.html> (consulté le 17 mai 2012).

BONNET, R., « Le roman à mille mains » sur *01.net* [en ligne].
<http://www.01net.com/editorial/177478/le-roman-a-mille-mains/> (consulté le 8 juin 2012).

BOUCHARDON, S., « Filiation et histoire de la littérature numérique », in *Littérature numérique et texte dynamique* [en ligne].
<http://www2.cndp.fr/archivage/valid/129029/129029-16248-20856.pdf> (consulté le 21 mai 2012).

BOUCHARDON, S., *La Littérature numérique en France* [en ligne].
<http://elmcip.net/sites/default/files/attachments/criticalwriting/bouchardon-bergen-francais.pdf> (consulté le 26 mai 2012).

CARR, N., « Est-ce que Google nous rend stupides ? » sur *InternetActu.net* [en ligne].
<http://www.internetactu.net/2009/01/23/nicolas-carr-est-ce-que-google-nous-rend-idiot/> (consulté le 9 mai 2012).

CLEMENT, J., « De quelques fantasmes de littérature combinatoire », intervention au colloque « Ecritures en ligne : pratiques et communautés », Rennes, septembre 2002 [en ligne].
<http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/fantasmes.html> (consulté le 21 mai 2012).

COMPAGNON, A., « Vers un roman hypertextuel », in *Le Monde*, 8 mars 2009, cité par *Hypertexte.org* (Groupe de Recherche Hypertextuelle) [en ligne]. <http://www.hypertexte.org/blog/?p=297> (consulté le 21 mai 2012).

GAILLARD, Y., « La politique du livre face au numérique », rapport d'information du Sénat, au nom de la Commission des Finances, déposé le 25 février 2010 [en ligne]. <http://www.senat.fr/rap/r09-338/r09-3386.html> (Consulté le 9 mai 2012).

GUILLAUD, H., « Ecrire avec les machines » sur *InternetActu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2012/03/08/lift12-ecrire-avec-les-machines/> (consulté le 10 mai 2012).

GUILLAUD, H., « Le numérique au défi des auteurs », 30 avril 2012, publié sur *LaFeuille* [en ligne]. <http://lafeuille.blog.lemonde.fr/2012/04/30/le-numerique-au-defi-des-auteurs/> (Consulté le 8 juin 2012).

GUILLAUD, H., dossier « Le papier contre l'électronique », 2 / 4, « Lequel nous rend plus intelligent ? », sur *InternetActu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2009/02/10/le-papier-contre-l%E2%80%99electronique-24-lequel-nous-rend-plus-intelligent/> (consulté le 28 mai 2012).

JAHJAH, M., « Le livre enrichi : définitions, précisions, mises au point », 29 novembre 2010 [en ligne]. <http://www.sobookonline.fr/livre-enrichi-social-interactif/le-livre-enrichi-definitions-precisions-mises-au-point-pas-encore-tres-au-point/> (consulté le 17 mai 2012).

JAILLET, A., « *Le Monde* et *J'ai Lu* lancent un roman feuilleton numérique », *Le Monde*, 27 mai 2010 [en ligne]. <http://www.ebouquin.fr/2010/05/27/le-monde-et-jai-lu-lancent-un-roman-feuilleton-numerique/> (consulté le 28 mai 2012).

MOORE, R., « L'ossature du livre », traduit et commenté par DE LA PORTE, X., « Que reste-t-il de l'ossature du livre ? », sur *Internetactu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2012/03/19/que-reste-t-il-de-lossature-du-livre/> [consulté le 21 mai 2012].

THOMPSON, C., traduit par DE LA PORTE, X., « L'avenir du livre... imprimé » sur *InternetActu.net* [en ligne]. <http://www.internetactu.net/2012/01/02/lavenir-du-livre-imprime/> (consulté le 10 juin 2012).

II - Témoignages d'auteurs et d'éditeurs

BON, F., « Ecrire à l'ordinateur », Site web de la BNF, dossier « L'aventure des livres » [en ligne]. http://classes.bnf.fr/livre/arret/auteur-lecteur/brouillons/05_02.htm (consulté le 10 mai 2012).

GRIOT, F., interviewé le 15 mai 2012.

LARSEN, R., *Le dernier roman américain : des écrivains parlent de l'avenir du livre*, cité par

MOORE, R., dans « L'ossature du livre », traduit et commenté par DE LA PORTE, X., « Que reste-t-il de l'ossature du livre ? », sur *Internetactu.net* [en ligne].
<http://www.internetactu.net/2012/03/19/que-reste-t-il-de-lossature-du-livre/> [consulté le 20 mai 2012].

STIEGLER, B., interviewé le 29 mai 2012.

III – Exemples d'œuvres numériques étudiées

Jeu d'écriture à mille mains, <http://monblogessai.wordpress.com/2010/01/30/jeu-decritures-a-1000-mains/> (consulté le 11 mai 2012)

Roman à mille mains, <http://ascadys.fantasyboard.net/t11-les-recits-a-mille-mains-c-est-quoi> (consulté le 11 mai 2012)

Roman à mille mains, <http://amillemains.wordpress.com/> (consulté le 8 juin 2012).

BON, F., *Tiers-Livre*.

FEREY, C., *Muti*, épisodes 1 et 2. http://www.lemonde.fr/a-la-une/visuel/2010/05/20/muti_1360309_3208.html?episode=3&lumiere=gm&texte=gm (consulté le 28 mai 2012).

FLANAGAN, M., « *The Selected Works of T. S. Spivet* », sur *Contemporarylit.about.com* [en ligne]. <http://contemporarylit.about.com/od/fiction/fr/ts-spivet.htm> (consulté le 21 mai 2012).

GRIOT, F., *Parl* (blog), section « Refonder notes d'écriture », et « UUUU »
<http://www.fgriot.net/notes/dotclear/index.php>

GIBSON, W., *Zero History*.

GUGLIELMINETTI, B., « Le roman-feuilleton arrive sur le cellulaire » sur *LeDevoir.com* [en ligne]. <http://www.ledevoir.com/societe/science-et-technologie/257052/technologie-le-roman-feuilleton-arrive-sur-le-cellulaire> (consulté le 10 mai 2012).

LACOMBE, B. et PEREZ, S., *L'Herbier des fées*.
<http://www.youtube.com/watch?v=nkEsZZfwwMY> (visionnée le 18 mai 2012).

LARSEN, R., *The Selected works of T. S. Spivet*.

PATTERSON, R., *The Devil's light*.

RUSHKOFF, *Exit Strategy*.

SCHIAVETTA, B., « Raphèl ».

VAN CAUWEELAERT, D., *Thomas Drimm*.

IV – Œuvres littéraires antérieures au numérique citées

APOLLINAIRE, *Calligrammes*.

BALZAC, *La Vieille fille*, in *La Presse*.

BORGES, J.-L., *Le Livre de sable*

BORGES, J.-L., « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », in *Fictions*.

BOUDOT, J., *La Machine à écrire*.

BRETON, A., *Nadja* et *L'Amour fou*

CERVANTES, *Don Quichotte*.

ELUARD, P., cité sur un blog consacré au surréalisme [en ligne], <http://surrealisme.skynetblogs.be/archive/2008/10/15/le-jeu.html> (consulté le 8 juin 2012).

MALLARME, S., « Crise de vers », *Divagations*.

PROUST, M., *A la recherche du temps perdu*.

QUENEAU, R. *Mille milliards de poèmes* et *Atlas de l'OuLiPo*.

SHAKESPEARE, *Contes d'hiver*.

V – Essais antérieurs au numérique cités

BAKHTINE, M., *Esthétique et théorie du roman*.

BARTHES, R., « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984.

BARTHES, R., *La Préparation du roman, Notes de cours et de séminaires au Collège de France*, Seuil [en ligne]. <http://films7.com/7/litterature/theatre-mallarme-livre-total> (consulté le 31 mai 2012).

BARTHES, R., article « Théorie du texte », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne]. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> (consulté le 21 mai 2012).

GENETTE, *Palimpsestes*.

PLATON, *Phèdre*.

ROBBE-GRILLET, A., *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963.

ROUGET, B., *La Musique et la transe*.

ZOLA, *Le Roman expérimental*

VI - Autres

Définitions

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, article « Texte » [en ligne].

<http://www.cnrtl.fr/definition/texte> (consulté le 21 mai 2012).

Textes juridiques

LégiFrance, Loi n° 2011-290 du 26 mai 2011 relative au prix du livre numérique (1) [en ligne].

<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000024079563&dateTexte=&categorieLien=id> (consulté le 15 mai 2012).

Sondages

Baromètre SOFIA/SNE/SGDL sur les usages du numérique en France, communiqué lors d'une présentation au Salon du Livre de Paris le 16 mars 2012 [en ligne].

http://sne.fr/img/pdf/SDL/2012/Barometre_SofiaSneSgdl_Les%20usagesdulivrenumerique_mars2012.pdf.