

Modalités mèmétiques et fanfiction comme avatars de l'Internet-culture de réécriture dans la *Féerie générale* d'Emmanuelle Pireyre

Memetic modalities and fanfiction as remediating avatars of Internet-culture in Emmanuelle Pireyre's novel *Féerie générale*

Mykhailo BABARYKA
University of New South Wales / Sydney
mykhailo.babaryka@student.unsw.edu.au

Reçu: 09/11/2023, **Accepté:** 29/11/2023, **Publié:** 31/12/2023

Résumé

L'article porte sur la remédiation romanesque dans la *Féerie générale* (2012) d'Emmanuelle Pireyre des pratiques de détournement et réécriture émergeant sur Internet. Menée sous un angle intermédiatique, l'étude du roman kaléidoscopique de Pireyre conduit à un nombre de constats dont, primo : un roman d'édition traditionnelle faisant appel aux pratiques de lecture cultivées en ligne (par ex. : « compétences » multimodales mises en pratique en cours de partage des *mèmes*) constitue une forme indirecte de représentation non-référentielle du numérique distincte de la figuration ekphrastique ou de la thématisation seule. Et secundo, un roman d'édition livresque s'attaquant à des formes d'écriture participative facilitées par le web (par ex. : fanfiction) en poétisant des interactions sur l'écran (entre la narratrice et les écrivains-amateurs) fait preuve d'une réflexivité littéraire inhérente comme une stratégie intermédiatique de dépassement des défis types de la représentation du numérique dans la fiction.

Mots-clés: intermédialité - roman - fanfiction - mèmes - médias numériques.

Abstract

The paper tackles the remediation of the newest kinds of (re-)writing and reappropriation practices originating online in Emmanuelle Pireyre's *Féerie générale* (2012). Approached from an intermedial perspective, the study of Pireyre's "kaleidoscopic" novelistic prose allows to posit that: firstly, a

traditionally published novel appealing to reading practices cultivated and developed online (e.g., “literacies” and reading skills exercised in the course of *meme*-sharing) amounts to representing the digital in an elaborately indirect and non-referential way as opposed to its ekphrastic figuration or sheer thematization. And secondly, that a traditionally published novel brought to relating the character’s on-screen experience of interacting with digital-born forms of writing (e.g., fanfiction) is to be regarded as an inherently literary, self-reflective strategy aimed at overcoming the typical challenges of digital media and cyber-culture representation by means of novelistic fiction.

Keywords: intermediality - novel - fanfiction - memes - digital media .

Introduction

Dans sa *Féerie générale* (2012), Emmanuelle Pireyre pose un regard satirique sur le phénomène de prolifération en ligne des soi-disant *fandoms*, ou communautés d’internautes s’obsédant des sujets favoris provenant de la culture populaire et, souvent, orbitant autour des célébrités et leurs vies de *people*, telles les vedettes associées à une série télévisée ou un univers fictionnel transmédiatique, etc. La romancière française dédie une partie de son texte kaléidoscopique aux interactions au sein d’une telle communauté où les fans autoproclamés expriment leur passion pour les franchises cross-média populaires en créant et partageant des représentations fortement érotisées de leurs personnages préférés (y compris les cibles qu’on croirait les moins adaptés pour ce genre de détournement, cf. Pokémon) sous forme de créations artistiques d’amateurs (c.-à-d. *fan art*) et de fiction graphomane (*fanfics*).

Quant à l’autre volet de l’exploration de la cyberculture par la voie poétique ayant rapport avec les mèmes comme concrétisation, sans doute exemplaire, de la propension de la collectivité d’internautes à la reproduction et compilation, reprise et collage des artefacts culturels se produisant d’une façon ludique et spontanée à une échelle pourtant massive, Emmanuelle Pireyre paraît s’inspirer des pratiques compilatrices et multimodales rendues possibles par l’environnement numérique de l’Internet lorsqu’elle introduit dans le texte de son roman des photos accompagnées des légendes sans pourtant recourir aux captures d’écran directes des mèmes effectivement existant sur Internet.

L'hypothèse à mettre à l'épreuve concernant les *mèmes* revient à postuler que, tout difficilement définissables qu'ils soient – avec une rigueur scientifique suffisante – sinon largement antithétiques à la création littéraire, par principe (vu que le facteur déterminant pour la cristallisation des *mèmes* relève de leur tendance à se constituer au cours d'une répliation massive et anonyme sur les réseaux), les *mèmes* peuvent néanmoins être conçus comme indirectement traduisibles sous une forme romanesque. L'analyse effectuée dans le registre d'une lecture attentive du texte spécifié donnera donc lieu à une réflexion sur la capacité du dispositif romanesque d'adopter des pratiques « mèmétiques » en opérant une transposition intermédiatique des démarches relatives à la confection des *mèmes* hors du milieu numérique et dans le contexte littéraire. L'article présent se donne donc pour but d'avancer un questionnement préalable des *mèmes* et de la fanfiction (ou plutôt de la blogosphère relative à son écriture et lecture) comme avatars de la cyberculture, voire de la culture de réécriture, ou plus largement de la réitération, proliférant sur Internet et des possibilités de les conceptualiser. Ce faisant, l'article ambitionne d'entamer la discussion sur la possibilité de transposer, ou « traduire », dans le texte littéraire le *mème* conçu non pas comme une entité préfabriquée et appropriée toute faite, mais plutôt sur le plan de transposabilité de la « logique » de ce genre de créations cultivé en ligne et qu'on dirait emblématique de l'Internet en tant que compendium de médias (de plateformes, réseaux sociaux et ainsi de suite). Il s'agira en particulier d'aborder sous l'angle intermédiatique un cas d'étude particulier constitué par les exemples tirés du roman d'Emmanuelle Pireyre afin de mettre à l'épreuve les hypothèses provenant de la théorisation esquissée ci-dessous.

Quant à la fanfiction, il s'agira de la mise en pratique d'une approche similaire avec une différence notable du côté du roman qui reconnaît le thème de fanfiction en tant qu'abordé explicitement dans le texte, tandis que la présence des pratiques mèmétiques est imputable à des influences exercées par les médias numériques en tant que devenant une partie intégrante d'un environnement sémiotique et culturel partagé (par le lectorat et l'auteur) et par-delà : une réalité ambiante indissociable de l'habitus vital – cf. « *media life* » (Deuze : 2011) – dans les sociétés contemporaines informatisées. D'où la confusion – voir l'effet de confusion déployé d'une façon stratégique – entre les plans référentiels *a priori* distincts qui correspondent aux événements se produisant sur l'écran et hors d'écran que la lecture méthodique des passages

respectifs (abordant le sujet des *fanfics*) se donne pour objectif de mettre en évidence.

I. Re-médiation poétique des *mèmes* : du mimétisme intermédiatique à la « mèmesthétique »

Réduite à son noyau non-discutable, la définition du *mème* ne risque pas de s'étendre bien au-delà de la façon très peu spécifique de se référer couramment au contenu partagé sur Internet et, le cas échéant, provenant tout aussi de l'Internet (cet usage devenant, cependant, de plus en plus couramment adopté). Pour citer un cas exemplaire, Knobel et Lankshear (2007) ayant défini les *mèmes* comme une forme de « *l'information culturelle* » – cette désignation revenant donc, notons-le, à une combinaison de deux notions génériques dont l'une est aussi englobante que l'autre (Ibid., 220 : 2007) – sont amenés à faire suivre cette définition par un paragraphe de qualificatifs secondaires non moins élastiques (ainsi que d'une liste extensive d'exemples des manifestations médiatiques possibles des *mèmes*).

Cette indéfinissabilité du *mème* (avec une précision académique et non seulement en tant qu'une addition récente au vocabulaire usager), qui vient d'être esquissé, est représentative du caractère admirablement protéiforme de celui-ci qui consacre ce terme comme un « *signifiant énigmatique* » (Bristow, 17 : 2019). À ce propos, ce serait passer sous silence un parallèle important, qui se jette pourtant aux yeux sous l'angle de vue de l'étude intermédiatique, si on ne prenait pas suffisamment note du fait que ladite qualité qui semble être indissociable du phénomène de *mème* n'est, en fait, qu'un corollaire de la polysémie et mutabilité terminologique caractérisant la cartographie pluridisciplinaire de la notion du *médium* (voire *médias*), par principe.

Plus succinctement parlant, la multiplicité d'approches sollicitées par le *mème* et son iconicité pour l'Internet (ou tout au moins pour la culture spécifique à l'Internet, c.-à-d. cyberculture) sont une expression symptomatique de l'évolution du concept de médium que celui-ci subit sous l'influence du numérique – se traduisant par une "hybridité adultère" dudit concept (Simon, 222 : 2002) – le *médium* devenant de moins en moins définissable comme une entité isolable ou une forme technologique singulière clairement identifiable. Effectivement, vus comme type de contenu (en l'occurrence : numérisé), les *mèmes* sont non moins difficilement définissables. Tout comme

une définition de la *littérature* serait pour le moins problématique si elle se voulait universelle, restrictive et exhaustive, les *mèmes* sont à peine définissables au-delà des références à leur mode de transmission et propagation en ligne. D'emblée, pour contrer préventivement tout malentendu contre-productif qu'une telle entrée dans la matière peut susciter: il ne s'agit pas d'insister futilement que les *mèmes* échappent définitivement à toute théorisation. De surcroît, quitte à ne pas concrétiser cette position au cours d'une analyse suffisamment extensive, l'usage du cas retenu à titre d'une illustration de référence viserait en revanche d'appuyer le plaidoyer pour une approche pragmatique des *mèmes* en tant que transposés dans une œuvre littéraire. L'idée directrice à l'exploration de laquelle l'article procédera revient à postuler que, d'un point de vue littéraire, les *mèmes* présentent un intérêt surtout en tant que reflétant des évolutions récentes des pratiques de lecture et a fortiori – annonceurs de l'émergence de nouvelles formes de compétence lectorale (que le texte romanesque solliciterait donc à son tour et pour sa part). Une étude rigoureuse aurait néanmoins tout intérêt à identifier la pierre d'achoppement qui semble vouer toute tentative de définir le *mème* à l'échec presque dès le départ.

Étant déterminé par le fait d'être partagé en masse par une communauté d'internautes (qui se veut, par excellence, translinguistique et transculturelle), un *mème* donné est donc institué en tant que tel par le fait même d'être identifié, voir reconnu effectivement en tant que *mème* par une masse de communicants. En un sens, le *mème* est continuellement plébiscité en tant que tel sur Internet jusqu'à ce qu'il cesse d'être partagé, devient moins populaire et ultimement – désuet. Cette tombée en désuétude marquerait l'étape à laquelle, dans l'usage anglophone, le *mème* est d'ailleurs déclaré mort, déchu : cf. *dead meme* – le terme usager faisant la référence à la vitalité d'une idée et ayant donc l'air de valider ironiquement l'inspiration biologiste du concept original (comme promu par Richard Dawkins et Susan Blackmore).

On ne peut pas s'empêcher d'observer que la problématique spécifiée n'est, au fond, pas unique à la prétendue « *vidéosphère* » ultra-technologique de l'Internet (à l'opposé de la soi-disant « *graphosphère* » (Debray, 360 : 1984) associée à l'impression sur papier ou à l'édition livresque et étant venue supplanter la « *logosphère* » relative à l'écriture au sens traditionnel) mais tend à résonner par contre de maintes façons une fois perçue à travers le prisme littéraire, voir transcrite dans le texte de fiction. D'où l'importance des cas

d'études tel le roman de Pireyre qui, comme le nom *Féerie générale* l'insinue bien, prétend s'aventurer sur le territoire du numérique en faisant usage du prisme narratif de contes de fées dont l'écrivaine s'approprie à sa manière (détaillée ci-dessous).

À titre indicatif, un bon exemple d'un chassé-croisé ou emboîtement entre le *même* dans sa compréhension virale (privilégiant les modalités de sa propagation en ligne) et la théorisation littéraire (tout particulièrement – celle de l'ordre genrologique en rapport avec le genre de conte) est le travail de Jack Zipes (2006), un adepte de la méthode ethnographique, s'intéressant à des pratiques empiriquement observables de propagation des sujets et motifs de fables dans l'espoir d'établir pourquoi certains contes se pérennisent (cf. le titre même de son ouvrage : *Why fairy tales stick*). En quête de réponses à cette question, Zipes, d'un côté, fait appel aux travaux de Richard Dawkins (1989), l'auteur dont le mérite est, fameusement, d'avoir popularisé la notion de *mème* avant sa percée sur Internet, en citant notamment son concept de « *gène égoïste* » (*selfish gene*) dont l'utilité – sans doute controversée (Zipes, 4 : 2006) – consisterait à recentrer la discussion sur l'auto-propagation de certaines formes de pensée (qui se perpétuent indépendamment de leur véracité ou fiabilité). En même temps, dans son exploration des contes, Zipes met à l'honneur un essai important de Tzvetan Todorov (1978), *L'origine des genres*, qui a pour but, entre autres objectifs, de déstabiliser la notion de la littérature en tant que fallacieuse si perçue comme anhistorique et totalisante en lui préférant donc celle du genre (ou plutôt d'une pluralité de genres).

Ce cas de collision – beaucoup trop poétique pour ne pas la citer, même si fortuite – entre les deux notions ayant rapport à diverses formes de généalogie (c.-à-d. celles de gènes et de genres) marque le point d'intersection de deux axes méthodologiques et façons magistrales de s'attaquer à la question comment un *mème* devient-il un *mème*. S'agit-il d'un déterminisme dû au support (biologique, technologique ou autre), de l'adaptabilité évolutive ou du jeu de grands chiffres et de l'émergence circonstancielle des formations qu'on tend à réunir sous la même notion générique à force de la rigidité de notre appareil catégoriel ? Crucialement, les volets mentionnés ne sont pas sans rappeler les forces motrices et les facteurs déterminants derrière l'érosion de la notion du *médium* déjà évoquée, due à la transition au numérique, car cette question se doit d'être posée en rapport avec la réflexion

sur la possibilité de transposer le numérique dans une œuvre littéraire (qui engage, notamment, les pratiques *mémétiques* en tant que filtrées à travers le prisme poétique).

Ce qui ramène cette discussion à l'interprétation de la place réservée dans le texte de Pireyre aux procédés faisant appel à la répétition, répétition et détournement au cours de la remédiation romanesque de la cyberculture (dont l'exemple serait la réplication dans le texte des procédés multimodaux évoquant la création des *mèmes* en ligne), mais aussi en rapport avec des pratiques de réécriture ou de l'écriture largement dérivative telle relative à la plus grande part de la fanfiction. Celle-ci ferait, par exemple, usage d'une scénographie type dont l'auteur profiterait pour y insérer des personnages issus de sa série télévisée préférée, voire s'y insérer soi-même en tant que personnage (cf. le genre de fanfiction dit *insert* évoqué par Pireyre dans son roman).

Toutes les tentatives de coopter le processus d'émergence et de propagation des *mèmes* mis à part (la culture de communication en ligne désignant typiquement d'un *mème* « forcé » les cas où l'effort de populariser un cliché quelconque d'une façon artificielle est apparent : cf. *forced meme* dans l'usage anglophone), un *mème* est surtout constitué non pas par un type de contenu précis, mais par la transmission répétée et continue. Dans ce sens, un *mème* n'est *mème* qu'autant qu'on le partage incessamment, un *mème* est d'ailleurs forgé par les actes de retransmission.

À titre de clarification et afin de motiver la centralité de l'approche intermédiatique du texte romanesque étudié et son apport quant à la problématique spécifiée, posons bien ceci : les *mèmes* ne sont pas non-identifiables, cependant maintes complications proviennent du fait que leur identification relève plutôt de l'application des compétences de lecture inculquées en ligne – d'où l'importance de l'expérimentation littéraire en transposition des *mèmes* (ou plutôt des compétences de lecture multimodale ciblant ceux-ci) dans une œuvre de fiction et hors des plates-formes d'Internet. Pour résumer l'intérêt et le sens méthodique de ce questionnement dans le contexte de la réflexion d'un médium par un autre, pourrait-on risquer une paraphrase de la question fameusement soulevée par Stanley Fish (1980) et ayant procuré le titre à son ouvrage faisant appel à la sagacité d'une « *communauté interprétante* » (*Is there a text in this class?*) afin de

demander donc en revanche : y a-t-il un *mème* dans ce texte (par rapport au roman de Pireyre) ?

À défaut de pouvoir reproduire dans son entièreté la série d'images et légendes évoquant les procédés de création de *mèmes* incorporée dans le roman à un intervalle irrégulier et accompagnée du titre marquant sans faille chaque occurrence dans le texte (« L'homme qui disait toujours *C'est joyeux !* »), le besoin de partir d'un nombre de constats largement axiomatiques sur la présentation des visuels utilisés afin d'initier un dialogue intermédiatique sur la page même du livre s'impose. D'entrée de jeu, ce que la séquence intercalée exhibe, c'est l'effet de « collage » et un amateurisme non-dissimulé (évoquant une facilité de production relevant des opérations de compilation à peine distinctes du « copier-coller » mécanique). Stylistiquement, cet aspect kitch non-négligeable des collages (associant les photos et les légendes) intégrés dans le texte qui saute inévitablement aux yeux peut être interprété dans le contexte du dialogue intermédiatique entre la fiction romanesque et les médias numériques comme évoquant le caractère dit « DIY » – se traduisant de l'anglais par le terme *bricolage* – qui a caractérisé la créativité originaire de l'Internet. Effectivement, dès le tout début du réseau, dès l'époque (pré-Web 2.0) de la naïveté et romantisme primaires où ledit aspect « DIY » était glorifié par les premiers internautes comme une marque de l'approche dite « *guérilla* » (Dery : 1993) du détournement des images (et d'autres médiums) empruntés ou récupérés sans le moindre souci de l'intégrité artistique ou respect des droits d'auteurs, etc.

L'intérêt envers la série mentionnée incorporée par la voie multimodale dans le roman de Pireyre (thématisant le numérique à maints niveaux distincts) est motivé par l'intuition que les *mèmes* d'Internet en tant qu'avatars de la (cyber-)culture de réécriture et de partage sont largement constitués par la répétition et détournement, voire la répétition tout court. Un des pouvoirs de la répétition et des actes de partage revient sûrement à l'effet de blanchiment, normalisation et banalisation progressives d'un signe culturel qui se dépouille de toute nouveauté initiale et même du sens original aussi radical ou controversé que celui-ci puisse paraître. De toute évidence, de véritables *mèmes* (y compris usages, tournures et tics langagiers spécifiques à l'Internet) deviennent populaires, atteignent un palier ultime et retombent en désuétude en vertu d'un mimétisme social (on résistera, pour une fois, à la

tentation d'appeler celui-ci « mèmétisme »). En d'autres termes, l'exposition régulière à un usage donné, à un signe ou figure quelconque conduit l'individu à succomber à la « pression » du groupe dans une communauté web respective (c.-à-d. au sein de la société d'internautes) indépendamment de la façon exacte dont l'usage en question est subjectivement perçu ou apprécié par ledit individu : c.-à-d. qu'il trouve le sens de l'humour sous-entendu (associé avec le *mème* du jour) « déplacé » ou qu'il le trouve sincèrement à son « goût ». Par-dessus le marché, on peut argumenter en faveur du contraire : ce n'est pas uniquement en raison de leur provenance (leur côté « DIY ») que les *mèmes* tendent à exhiber une présentation non-esthétique, voire antiesthétique, mais puisqu'ils sont spécialement conçus comme tels. Cette présentation, souvent outrée exprès, est aussi un moyen de signaler d'une façon la plus emphatique possible que lesdits *mèmes* n'engagent pas les sujets qui les partagent (tout comme leurs compilateurs présumés) strictement à rien quant à leurs préférences esthétiques, ni ne sont-ils représentatifs de leur sens de style, de bon goût ou de bon ton, etc. Ainsi, c'est indicatif que l'homme anonyme – c.-à-d. un internaute lambda – de la série « mèmétique » respective manifeste clairement un manque de bon ton vu qu'il ne fait qu'accoster ses interlocutrices (les femmes représentées par les portraits que la série fait alterner tandis que la photo de l'homme reste immuable) en leur lançant uniformément « *C'est joyeux !* ». D'un point de vue de l'esthétique, ou de « mèmesthétique » (Tanni : 2020), les *mèmes* peuvent donc être caractérisés non pas tellement par un manque d'effort mis dans leur production (la retouche numérique des photos ou la création du graphisme dans les logiciels spécialisés) que par un effort spécial investi plutôt dans la confection d'un effet (on dirait paradoxalement : d'un style) qui leur donne l'air d'être positivement « sans effort » dans la perception du public partageant le contenu sur les réseaux sociaux.

De ce point de vue, l'usage dont Emmanuelle Pireyre fait de la multimodalité pour sa série mèmétique semble valider, sous un angle relativement moins conventionnel, les intuitions et les conjectures de l'approche de la création littéraire d'une inspiration bourdieusienne adoptée et nuancée dernièrement par les chercheurs comme Marielle Macé (2011) qui, à l'état raffiné, se résumerait à la lecture des textes de fiction d'un point de vue de la critique sociologique comprise par Pierre Bourdieu comme attentive à de tels concepts comme « style » (ou « goût », « allure » et « façon » (Macé, 167 :

2011) tant qu'il s'agit de l'acception de ceux derniers désignant une manière d'être). La méthode créatrice de Pireyre peut sembler répudier toute « stylisation » (dans le sens de l'usage de procédés expressifs marquant la présence du style d'auteur clairement identifiable) pour autant qu'elle recoure à l'appropriation des éléments génériques tels les photos provenant d'une « banque d'images » à portée de tout utilisateur de l'Internet (cf. le portrait d'une femme-mannequin souriante utilisée pour la série « mèmétique » (*L'homme qui disait...*) dont l'origine est aisément trouvable par la voie d'une recherche dite inverse retraçant la provenance d'une capture d'écran en ligne, une fois l'image tirée du livre téléchargée dans le moteur de recherche, d'autant plus qu'une telle recherche s'avère curieusement efficace à l'heure actuelle en dépit de la qualité détériorée des visuels en question due à l'impression en demi-teinte à basse fidélité dans l'édition folio du roman). Décidément, l'art dit « trouvé » – sinon *readymade* (Tanni, 1-3 : 2020) – n'est pas loin lorsqu'une image effectivement trouvée sur Internet est appropriée telle quelle, voir « copiée-collée » dans le roman, c.-à-d. dans le livre d'édition traditionnelle.

II. Mis-en-fiction de la fanfiction comme détournement romanesque de l'Internet

On ne risque pas de susciter une controverse en constatant qu'une part significative de l'attention lectorale est portée, dès nos jours, aux écrans des ordinateurs et gadgets maniables (portables, tablettes et liseuses numériques). Et quant aux contenus des textes lus, ce sont des énoncés non uniquement téléchargés et publiés sur Internet mais les textes émergents et accessibles exclusivement en ligne qui tendent à être privilégiés : des échanges textuels, chats, « textos » de tout genre, publications web sous divers formats soit repris, soit même engendrés par la (micro-)blogosphère. La question qui se pose actuellement : la consommation permanente de ces textes non seulement affichés sur l'écran mais provenant de l'écran informatique se traduit-elle consécutivement par une évolution de la perception du texte littéraire et par des pratiques de lecture désormais informées par le numérique et la narrativité incessante que celui-ci promet ? Est-ce que les interactions banalisées avec le texte sur l'écran permettent-elles d'explicitier un « écran » implicite (compris comme une somme de

compétences acquises sur le web) qui se dissimulerait derrière le texte lu depuis un support traditionnel maintenant que la présence de l'écran (et des affordances numériques telles le partage et la dissémination en ligne) est presque automatiquement présumée ?

Dans ses réflexions sur le sort de la littérature face au numérique, Alexandre Gefen (2012) note que l'Internet réduit à sa dimension textuelle et, de surcroît, relevant de l'écriture qui peut donc être désignée du terme de « blogosphère », se caractérise par une montée en puissance du court format : de l'anecdotique (cf. les « anecdotes » dont Pireyre fait mention (Ibid., 141 : 2013) dans le segment de roman sur la fanfiction), de l'hagiographique (ou plutôt autobiographique, voire principalement : autofictionnel), en d'autres termes, du genre de « conte » (dans une acception, certes généreuse, mais qui privilégie le schématique et le formulaire au-delà de l'apport stylistique d'auteur), ou pour citer le terme anglophone repris par Gefen – la montée du *storytelling* (Gefen, 208 : 2012).

Puisque l'approche du matériel romanesque dans le cas de figure étudié est dictée par l'attention portée vers les actes de réitération et de partage, ce ne serait pas exagéré de placer la fanfiction générée par les internautes sur une intersection parfaite de ces deux derniers en tant que cumulant la méthode de création largement dérivative et la propension à s'adapter aux attentes du public finement ciblé. D'emblée, on ne peut pas s'empêcher de noter que la préoccupation constante de la narratrice du roman, qui est de prendre ses distances par rapport à la matière problématisée en recourant à l'ironie, ne fait qu'exacerber l'épiphanie inéluctable : le but ultime – pour un membre de *fandom* lambda autant que, manifestement, pour Pireyre elle-même – est de s'insérer dans une fiction et se mettre en fiction par le biais de cette matrice de *storytelling* transmédiatique qui est l'univers numérique avec ses maintes concrétisations et plateformes existantes, c.-à-d. l'hyper-médium virtuellement omniprésent de l'Internet, y compris par la voie de la fanfiction (d'où la mention particulière que le genre d'*insert* mérite dans le texte de roman).

Il est utile de rappeler qu'un des concepts-clés par la voie duquel la critique littéraire d'inspiration postmoderne s'attaque aux pratiques de réécriture est celui de l'intertextualité (et par extension – du palimpseste). Et c'est par la voie frayée à la fois par la pensée théorique et la littérature postmoderne qu'une fraction de la culture d'Internet, celle de la fanfiction, que le

numérique est poétisé dans le roman, vu les procédés qu'on appellera par facilité le code « borgésien » (en référence à l'écrivain argentin) dont le sens sera clarifié ci-dessous.

Le constat inévitable, à la lecture des passages où Pireyre frôle la théorisation de la taxonomie de la fanfiction – on retrouve le motif coutumier et récurrent dans les textes travaillant le numérique par la voie de la poétique romanesque qui est celui de l'écriture confrontée à l'infini de tout genre ou à l'infinité des textes, voire de Texte tout court. Force est de constater que l'exploration extensive dudit motif dans la littérature n'est pas sans précédents, suffit-il de penser à l'image d'une bibliothèque babylonienne sans fin évoquée par Jorge Luis Borges étant devenue une des figures-phares de la littérature dite post-moderne ; mais aussi, d'après Katherine Hayles (2005) – largement anticipatrice de l'immensité de la blogosphère vibrante mise en place dès l'avènement de l'Internet en tant que recadrant actuellement la fiction traditionnelle d'un point de vue intertextuel et contribuant à l'élaboration de nouvelles mécaniques de lecture, faisant donc concevoir celle-ci comme intermédiatique par principe (Ibid., 89 : 2005). Le post-modernisme en tant qu'adoptant une posture intellectuelle tantôt « ironique », ou ludique, tantôt résignée sinon défaitiste (fuyant tout engagement définitif et éthiquement éprouvant), face à l'ensemble du savoir accumulé et au massif de textes et artefacts culturels produits par l'humanité depuis le début des temps proclamant la futilité de toute prétention à l'innovation conduit, thématiquement, à l'intérêt porté aux catalogues et archives. L'implication est bien apparente : si tous les sujets (ou variations de l'intrigue) sont bel et bien épuisés, il ne reste plus qu'à cataloguer et, éventuellement, affiner la typologie en minimisant l'échelle de la classification (potentiellement : à l'infini, voire donc *ad absurdum*). Le genre d'absurde que le texte de Pireyre ne manque pas d'instrumentaliser, à son tour, comme une source excellente de l'humoristique est l'absurde de l'ordre taxonomique proprement borgésien: on pense à la fameuse encyclopédie factice classant les animaux (tels appartenant à l'empereur, etc.) dont Michel Foucault déduit fameusement dans les *Mots et les choses* sa critique du savoir et de la rationalité occidentaux en vue de ses limites circonscrites par les pouvoirs « taxinomiques » du langage (Foucault, 7 : 1966).

Les codes borgésiens deviennent donc doublement apparents dans les passages du roman de Pireyre où la narratrice, qui s'appelle elle aussi Emmanuelle, s'aventure dans les subtilités de la culture d'écriture de *fanfics* s'étant développée en ligne, et tout particulièrement du système de *hashtags* (ou « mots-dièse » dans l'usage français normatif) utilisés en lieu de la taxonomie paralittéraire adoptée dans le milieu (que la narratrice compare à la subdivision tripartite de la genrologie littéraire de base).

En apparence déçue par la cacophonie de la production fan-fictionnelle d'une qualité uniformément médiocre (et d'une composition formulaire ne faisant que décliner les noms propres piochés dans un tas de franchises populaires interchangeables pour les inscrire dans les scénarios et décors types), la narratrice fait part de sa frustration se concrétisant dans la déduction que le monde serait déjà, en l'état, « une pagaille irréversible suffisamment innommable » (Pireyre, 141 : 2013) et qu'un effort supplémentaire de rangement serait le bienvenu: « l'infinité des histoires possibles, l'infinité des événements non classés, m'angoissait » (Ibid., 141 : 2013). Lorsque la narratrice du roman pose une question vaguement formulée sur le manque de l'ordre dans le monde de *Féerie générale* – puisqu'il y aurait déjà suffisamment de « fictif » (Ibid.) au monde pour en « rajouter encore plus » – sur le forum de fanfiction la modératrice prénommée « Belle_de_nuit » lui répond: « Naturellement, Emmanuelle, nous rangeons au fur et à mesure. Je t'envoie les catégories dans lesquelles tu pourras classer tes *fics* avant de nous les envoyer. Fais bien attention aux limites d'âge, importantes pour préserver les plus jeunes lecteurs » (Ibid., 142 : 2013).

Ce qu'on peut constater formellement est que l'état de choses caractérisant le plan discursif ou médiatique (une surabondance d'histoires de tout genre) est ici délibérément « confondu » avec l'état du monde (la narratrice décrivant le fait que le monde est déjà suffisamment en proie au désordre pour y contribuer davantage, d'où l'appel au tri qu'elle lance). Dans un contexte intermédiatique, la mécanique exacte de suggestion de l'effet de confusion ou les procédés poétiques se traduisant par une tonalité « féerique » comptent moins que les facilités, les affordances littéraires qu'une telle confusion fantasque rapporte en matière de représentation du numérique dans la fiction romanesque (en vue de la licence poétique qu'elle accorde à l'écrivaine de négliger les frontières entre le monde sur l'écran et hors d'écran).

Par contraste avec une vision techniciste du devenir de la littérature présumant que la traduction du littéraire sur l'écran de l'ordinateur passe par la voie ludique et algorithmique, c-à-d. soit celle de l'hypertexte, soit celle d'un « cybertexte » ergodique dans le sens conféré à la notion par Espen Aarseth (1997) – toutes ces solutions se résumant généralement à l'interaction du lecteur (seul face à l'écran) avec une interface créant une apparence d'une multitude de choix conséquents ou offrant une possibilité de générer spontanément des segments de texte d'une façon combinatoire – l'écriture des fanfictions (toute graphomane et dépourvue de l'originalité qu'elle soit) révèle curieusement un tout autre usage du « littéraire » dans le domaine du numérique. L'approche de l'écriture peut rester traditionnelle (sans assistance de la part de la machine) tandis que c'est le rapport de l'auteur et du lectorat à l'écriture qui change : ce n'est pas la part de la machine qui prend le pas sur l'analogue (ou même – l'humain), celui-ci se préserve sur Internet et même s'amplifie se présentant, par contre, sous sa forme éclatée, disséminée, distribuée et participative (la narratrice note bien : « sur ce volet plus participatif [du site], tout le monde s'activait » (Pireyre, 135 : 2013) à propos de la section réservée à l'écriture des *fanfics*) – suivant les principes de base de fonctionnement du réseau lui-même. Le littéraire se médiatise davantage en se muant en un terrain et moyen d'interaction entre l'auteur d'une fiction et d'autres membres d'une communauté partageant les mêmes intérêts et surtout une passion exceptionnelle pour les personnages et sujets mis en texte, ou pour citer la lettre du roman : « mis en scène » dans une *fic* (Ibid., 100 : 2013).

Au risque d'explicitier davantage ce qui, dans le contexte intermédiatique donné, devient presque une évidence : recentrer le récit sur la lecture des textes à une prétention littéraire (voire des textes paralittéraires (Couégnas, 2001) si l'on veut bien) publiés et peaufinés sur Internet par les amateurs (ou « apprentis écrivains » (Pireyre, 139 : 2013) pour citer la narratrice) permet à l'auteure de circonvenir, sinon éviter totalement, maintes difficultés liées à la représentation des médias numériques dans un roman d'édition traditionnelle. En d'autres termes, le roman (en tant qu'ensemble de ressources poétiques à la portée de l'écrivain(e) et conventions associées à ce genre) joue le rôle « cartographique » en facilitant la navigation efficace contournant méticuleusement les pièges susceptibles d'entraver et de saboter

l'atteinte du but ultime (tel la communication réussie avec le lecteur), ce qui veut dire que le roman se présente effectivement en médium dans un sens très pratique et opérationnel d'exercice de la médiation (y compris en tant que facilitation d'interaction entre parties communicantes).

Conclusion

Ainsi, c'est par la voie de la réflexivité inhérente caractérisant l'écriture littéraire que le roman traditionnel en prise avec le « médium » d'Internet (décliné sous ses maintes instances) faisant preuve d'une mutabilité permanente peut se révéler capable non seulement de poétiser et articuler textuellement ledit (multi-)médium ou même de le transposer dans une œuvre de fiction en recourant à divers moyens multimodaux, mais aussi – de capter, même si indirectement, de nouveaux protocoles et mécaniques de lecture émergeant dans l'environnement numérique du réseau et résultant de l'interaction routinière avec une panoplie d'interfaces de logiciels ou plateformes multimédias aux affordances variées.

En fin de compte, comme des tentatives de transposition intermédiatique dans le roman traditionnel des pratiques de réécriture, détournement et réitération multimodale entreprises par Emmanuelle Pireyre à partir de l'Internet illustrent bien : ce qu'on partage véritablement en reproduisant à maintes reprises un cliché – qu'il soit visuel ou langagier, ou un arrangement alliant les deux – ce n'est pas tellement du contenu, mais effectivement les pratiques interpersonnelles de signifiante et inversement de lecture des codes communautaires et largement (cyber-)culturels. Autrement dit, la seule constante indivisible qui se fait partager indépendamment du contenu ou du sens concret est l'injonction de médiation et d'interaction elle-même qui se perpétue – puisque « C'est joyeux ! » – ou, si l'on veut bien : ce qui se propage inconditionnellement dans tous les cas de figure, c'est l'intermédialité en tant que telle.

Bibliographie

- AARSETH Espen J., (1997), *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- BRISTOW Dan, (2019), « Introproduction » (sic), in BOWN Alfie et BRISTOW Dan (eds), *Post Memes: Seizing the Memes of Production*, New York, Punctum Books, pp. 17-24.

- COUÉGNAS Daniel, (2001), *Fictions, énigmes, images: lectures (para?)littéraires*, Limoges, PULIM, pp. 11-13.
- DAWKINS Richard, (2006), *The selfish gene*, Oxford University Press, Oxford.
- DEBRAY Régis, (1994), *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard.
- DERY Mark, (1993), « Culture Jamming: Hacking, Slashing and Sniping in the Empire of Signs », in, *Open Magazine Pamphlet Series*, n° 25, pp. 1-16.
- GEFEN Alexandre (2012), « La littérature contemporaine face au numériques », in, BESSARD-BANQUY Olivier (ed.), *Les mutations de la lecture*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, pp. 199-216.
- FISH Stanley Eugene, (1980), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 147-173.
- FOUCAULT Michel, (1966), *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, pp. 7-16.
- HAYLES Katherine N., (2005), *My Mother Was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 89-116.
- KNOBEL Michele et LANKSHEAR Colin (2007), « Online Memes, Affinities and Cultural Productions », in, KNOBEL Michele et LANKSHEAR Colin (eds), *A New Literacies Sampler*, New York, Peter Lang, pp. 199-228.
- MACÉ Marielle, (2011), *Façons de lire, manières d'être*, Éditions Gallimard, Paris, pp. 166-173.
- PIREYRE Emmanuelle, (2013), *Féerie générale*, Paris, Seuil.
- SIMON Sunka, (2002), *Mail-Orders: The Fiction of Letters in Postmodern Culture*, Albany, State University of New York Press, pp. 213-227.
- TANNI Valentina, (2020), *Memestetica. Il settembre eterno dell'arte*, Roma, NERO Editions, pp. 1-3.
- TODOROV Tzvetan, (1978), « L'origine des genres », in, TODOROV Tzvetan (ed.), *Les genres du discours*, Paris, Seuil, pp. 44-60.
- ZIPES Jack, (2006), *Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre*, New York, Routledge, pp. 1-20.