

MAGALI NACHTERGAEEL

POET AGAINST THE MACHINE

UNE HISTOIRE TECHNOPOLITIQUE DE LA LITTÉRATURE



LE MOT ET LE RESTE

MAGALI NACHTERGAEL

POET AGAINST
THE MACHINE

UNE HISTOIRE TECHNOPOLITIQUE
DE LA LITTÉRATURE

LE MOT ET LE RESTE
2020

INTRODUCTION À UNE NÉOLITTÉRATURE

GRANDIR ET VIVRE AVEC LES MACHINES

Si je devais me fabriquer une petite mythologie personnelle, je dirais que je suis un bébé Olivetti. Cela date certes déjà du siècle dernier, mais mon existence est étroitement liée à l'expansion d'une entreprise d'informatique italienne dans les années soixante-dix. Depuis les environs de Turin en Italie et sa fameuse usine d'Ivrea, jusqu'à Bruxelles, le marché de l'ordinateur personnel, des machines à écrire et des calculatrices a fait se croiser les parents d'un produit mal situé entre la génération Y (prononcer « why ») et X, celle juste avant les Millenials, ceux qui n'ont jamais connu un autre monde que celui de l'Internet ultraconnecté. Élevée au processeur Intel et à la disquette 3,5 pouces dans une famille d'informaticiens, les doux noms de Apple, IBM, Microsoft, YounSoft, Unix, Logo ou Basic ont servi de répertoire pour trouver un nom à mes chats, tandis que je jouais à Space Invaders sur un Victor 486. Je me souviens d'un morne après-midi, un mercredi sûrement puisque je faisais mes devoirs sur la table de la salle à manger. Mon beau-père était arrivé subitement, avait déballé de la voiture un ordinateur et toute une batterie de fils qu'il avait branchés au téléphone. Nous avions un minitel, mais l'appareil était à ses yeux totalement anecdotique. Me proposant de participer à un petit test, il m'avait demandé de me poster devant l'écran du PC et d'attendre son appel. Il était ensuite reparti en voiture à son bureau, en bas du village. Cela devait être vers 1990. Quoi qu'il en soit, lorsque le téléphone a sonné, j'ai décroché et vu apparaître un petit message

sur l'écran. Il m'écrivait depuis son poste à quelques centaines de mètres de la maison. Nous avons échangé quelques lignes de conversation. Cela paraissait très simple mais je n'ai pu m'empêcher de trouver cela magique. Ce que je compris plus tard, c'est que ce coup de fil par ordinateur était en fait ma première connexion à quelque chose comme Internet, en beaucoup plus petit, sans que je puisse l'expliquer à l'époque. Bien après cette expérience étrange et suspendue dans un espace-temps lointain, je me suis connectée souvent. Pour chatter d'abord, sur des interfaces minimales, pour envoyer des e-mails ensuite et en 2000, pour inaugurer mon premier blog consacré à mes travaux universitaires sur l'artiste Sophie Calle. Cela dit, je ne fus jamais, loin s'en faut, une geek et encore moins une as de la programmation. J'ai bien essayé à une époque, mais c'est un engagement particulier, que de se confronter à ce genre de machines pour les dompter. Il faut se couler de force dans le système, entrer en interaction avec lui, passer du temps. Et même si elle nous obéit, nous sommes toujours tôt ou tard *contre* une machine. Une machine qui dysfonctionne, une machine qui nous oppresse, une machine qui nous aliène.

Comme le décrit si bien l'anthropologue Sherry Turkle, nous faisons face à une multitude de machines et de technologies censées améliorer notre vie, tout en réduisant nos espaces de liberté, notre indépendance énergétique et avec l'ère numérique, notre sérénité cognitive¹. Rendre docile un appareil déjà domestiqué relève d'une expérience du quotidien dans la modernité avancée : cette relation en apparence simple nous donne l'illusion d'un rapport pacifié avec la technologie. Nos gestes sont transparents, on clique sur le bouton, l'appareil s'allume, on appuie sur « play », la musique se lance. Ces micro-gestes incorporés se font sans heurts, et lorsque nous butons sur une machine récalcitrante, celle-ci fait vite les frais de notre énervement. Nous avons toutes et tous ressenti un jour ou l'autre cette résistance face à une machine ou tenté de détourner un objet de sa fonction pour le tordre à notre idée. C'est à partir de ce moment que la relation à la machine peut basculer vers quelque

1. Sherry Turkle, *Seuls ensemble. De plus en plus de technologies, de moins en moins de relations humaines*, tr. fr. de l'angl. par Claire Richard, Pour en finir avec, L'échappée, 2015.

chose de plus créatif et moins lisse : avec des gestes qui renvoient la technologie à son statut d'outil et lui rappelle son lien de subordination, en quelque sorte. À cause de machines toujours plus complexes, la notion de bricolage poétique s'éloigne. Pourtant, au-delà de cette interaction avec les technologies, c'est à un plus grand système que le bricoleur se trouve confronté : celui du développement d'outils de plus en plus difficile à pénétrer et dont les mécanismes nécessitent expérience, ténacité et connaissances fines. Je n'approfondirai pas ici l'obsolescence programmée, le désastre écologique de cette surproduction technologique, l'exploitation forcenée des ressources humaines et minières notamment en Afrique pour nous fournir ces biens de consommation, qui représente la face obscure et colonialiste du quotidien connecté. Pourtant, derrière chaque machine, gardons en mémoire qu'il y a une autre histoire que celle de l'usage qui se joue et que cette genèse matérielle fait planer son ombre de façon de plus en plus pesante aujourd'hui.

On peut aussi s'interroger sur cette omniprésence technologique contemporaine et les gestes que nous avons assimilés sans y prêter attention. Comment ces gestes se sont transmis, ont disparu, ont été remplacés par d'autres ? Quelle chorégraphie technologique quotidienne opérons-nous depuis l'interrupteur jusqu'à l'ordinateur ? Et comment avons-nous intégré cette relation intime avec des outils techniques dans l'imaginaire de notre identité ? À quel point les représentations de notre culture européenne sont-elles liées à ces interactions technologiques ? La petite histoire de ma jeunesse coïncide avec l'histoire de l'informatique pré-globalisée et des balbutiements de l'Internet planétaire, celle des « enfants de l'ordinateur » pour paraphraser Turkle. Planétaire, certes, mais pas pour autant universel. C'est aussi une histoire très spécifique, ancrée dans la grande histoire du progrès et la course effrénée vers une croissance technologique qu'on dirait sans fin et sans limites. C'est une histoire qui met en scène la vénération de l'automatisme, de l'enregistrement et des techniques visuelles. C'est une histoire de la révolution post-industrielle européenne, étendue dans le monde. Ces outils, car une machine reste avant tout un outil et ce, quel que soit son degré de perfectionnement, ont aussi entraîné de

nouveaux usages, de nouvelles identités personnelles et collectives. Donna Haraway dans son *Manifeste cyborg* (1984) considère que nous devons dépasser les frontières entre humain, non-humain et machine, nous penser désormais comme des cyborgs et refonder notre rapport au corps et aux représentations afin d'abolir les frontières de genre. D'autres considèrent le transhumanisme, ce dépassement de l'homme et de la nature par la technologie, comme l'avenir possible de l'humain.

Face à la machine, nous ne sommes pas tous égaux. Et si à nos heures nous pouvons être créatifs et créatives, nous ne sommes pas tous pour autant artistes ou poètes. Pour maîtriser la machine, il faut apprendre à la manipuler, la connaître, la démonter parfois, et surtout, beaucoup l'utiliser pour en connaître les qualités comme les défauts, les potentialités et les limites. En cela, la machine se travaille, comme chaque outil, pour obtenir la meilleure affordance. À une autre époque, cette maîtrise s'appelait la *tekhnè*, un savoir-faire lié à l'expérience qui s'oppose à l'*épistémè*, un savoir théorique. Si l'on considère nos outils technologiques dans le prolongement de ces savoir-faire, il ne faut pas oublier que la *tekhnè* s'applique aussi à la maîtrise d'un de nos outils les plus charnels, le corps: en effet, il n'y a d'interaction entre l'humain et la machine que par l'entremise de l'interface corporelle, dans la mesure où c'est elle qui nous confronte en permanence à nos outillages fonctionnels et créatifs.

Afin d'éclairer un pan de nos relations avec notre environnement technologique dans la modernité avancée, cet essai plonge dans l'archéologie des interactions entre les médiums technologiques au prisme de l'expérimentation poétique. Il ne prétend pas être exhaustif, et ne couvre donc pas la totalité des médiums engagés dans la fabrique expérimentale. Mais il se propose de regarder plus précisément, comme une histoire parallèle de la littérature et de nos gestes créatifs, les pratiques littéraires à l'aune de ces interactions entre humains et machines. On sait que l'usage d'une machine-outil influence notre façon de penser, comme de créer. En observant la création poétique aux prises avec les technologies, on se rend compte que la poésie, loin d'être écrasée par cet environnement dominé par les médias revient en force à l'ère numérique

au point que le monde contemporain a certainement atteint un point de poéticité aussi élevé que de technicité. C'est aussi la raison pour laquelle le roman, coincé dans le médium livre, se trouve si mal adapté au monde contemporain et ses multiples extensions et écrans.

PENSER LA CRÉATION ET SES MÉDIAS

Dans la lignée de la théorie des médias et à la manière du critique allemand Friedrich Kittler, je me suis intéressée aux instruments qui accompagnent la production littéraire depuis l'après-guerre, en France et dans les avant-gardes en particulier. En changeant ma perception de ce qu'est la littérature, j'ai souhaité ne plus regarder la poésie ou plus généralement les récits que du seul point de vue du résultat, le texte, mais avec ses outils et ses gestes spécifiques. Car pour comprendre les contextes de production et la valeur des expérimentations engagées, il faut parfois laisser de côté des aspects traditionnels de l'évaluation littéraire. Comment juger de la qualité d'un texte qui a été performé avec un magnétophone ? Un poème photocopié est-il juste un texte ou aussi une forme esthétique à interroger ? Dès lors que plusieurs médiums s'engagent dans la création, et c'est le cas dans la littérature multi-média par exemple, du plus classique roman-photo à la littérature numérique, le texte seul ne fait pas l'œuvre. Quand il quitte le livre, il se fait « instrumentaliser ». Il faut en effet le considérer comme un élément insécable d'un dispositif audio, phonique et/ou visuel. Les relations entre création et médias ont réellement été prise en considération sous la poussée du numérique, tant au quotidien que dans les sciences humaines, invitant à la réflexion sur les médiums modernes et contemporains de la littérature. Il a dès lors été assez évident qu'il fallait reconsidérer la manière de regarder les « productions » artistiques.

Ce que j'appelle l'approche contextuelle est la prise en compte de l'écologie de l'œuvre et son environnement au sens large. Comme dans un biotope, une œuvre n'éclot pas *ex nihilo* et ne prend pas sa valeur en soi. La question de la valeur d'une œuvre qui

est brève, performée, numérique ou rappée remet totalement en question les canons traditionnels de la « grande œuvre » d'art. Aussi faut-il attentivement regarder autre chose. Mais quoi ? Déjà, il est primordial de considérer autant les modes de production, de diffusion que de réception : qui regarde quoi, et comment ? Qu'entend-on ? Que voit-on ? Est-ce que cela clignote, fait du bruit ou parle ? Faut-il actionner un appareil ? Doit-on lire, regarder ou écouter ? Les trois à la fois ? Toutes ces questions sont à peu près celles que se pose un archéologue devant un chantier de fouilles, pas de certitudes, des intuitions, des pistes et des traces et un sens qui se construit petit à petit. Cette approche contextuelle donne aussi l'occasion d'embrasser la dimension sociocritique des médias de masse, radio, télévision et presse, et ceux que l'on a appelés les nouveaux médias, l'ordinateur, Internet et plus généralement, les dispositifs appartenant à la culture des écrans (smartphones, tablettes, écrans lumineux). Ainsi, la littérature du *xxi*^e siècle et la critique aujourd'hui se nourrissent-elles réciproquement de ces innovations technologiques. Quel lecteur n'a pas fait une recherche sur Internet, guidé par guidé par l'invisible et efficace algorithme PageRank, pour aider à la réception d'une œuvre plastique, cinématographique, ou écrite ? Ces technologies de l'information et de la communication ont modifié de façon radicale notre quotidien, notre façon de communiquer et au-delà, d'entendre et comprendre ce que nous nous disons, que ce soit de façon informative ou poétique.

Mais est-ce une évolution si radicale que cela ? L'idée de la révolution numérique particulièrement forte au tournant du *xxi*^e siècle reflète évidemment des réalités. Elle a bouleversé les modalités de lecture, d'écriture et de diffusion des productions culturelles, qu'elles soient écrites, visuelles ou musicales. Des réseaux d'échange peer-to-peer aux encyclopédies en ligne, l'accès à l'information mais aussi aux œuvres elles-mêmes et aux archives s'est considérablement développé. Yves Citton considère que ce changement de régime attentionnel induit technologiquement une nouvelle forme de pouvoir, la médiarchie. Dans cet environnement dominé par les médias et leurs effets, les points de focalisation de l'attention se sont déplacés, entraînant avec eux les hiérarchies

symboliques. Il apparaît alors dans le champ des savoirs et de la littérature, un corpus discursif plus vaste, moins dépendant du livre et par conséquent dont les chemins semblent moins faciles à tracer. Cependant, ce que nous apprend l'étude des médias et des créations à l'ère médiatique, et que l'on savait déjà sans vraiment le prendre en considération, c'est que les critères de légitimation ne dépendent plus seulement de l'édition et de la critique institutionnelle. La notion de public s'est reconfigurée.

La littérature numérique fut la première à se constituer dans les années deux mille comme champ technologico-littéraire divergent et ouvertement lié à une technologie alternative, l'ordinateur et son média, l'écran. À la faveur d'anthologies, d'histoires de la littérature assistée par ordinateur, des expérimentations combinatoires et de la littérature animée, des chercheurs et parfois poètes eux-mêmes comme Serge Bouchardon, Jean-Pierre Balpe, Alexandra Saemmer et Jacques Donguy ont fait exister une littérature faite pour les écrans et qui se déployait sur des supports techniques affranchis du livre. Dans le même temps, grâce à Internet, des expérimentations autrefois isolées se sont mis à faire réseau. Le site UbuWeb, fondé par le poète conceptuel Kenneth Goldsmith, a contribué à l'auto-formation de plusieurs centaines de lecteurs et lectrices, amateurs et amatrices, étudiants et étudiantes en quête de ressources artistiques, littéraires et documents jusque-là inaccessibles en poésie visuelle, danse, écriture conceptuelle, films et vidéo. Ce site ouvrant de nombreuses archives a fait ainsi découvrir de chez soi les films situationnistes, les performances de Vito Acconci, Allan Kaprow, Carolee Schneemann mais aussi des œuvres historiques de Marcel Duchamp et toute une scène contemporaine américaine.

À côté de cette mise à disposition massive des documents de l'avant-garde depuis 1996 par Goldsmith, d'autres initiatives ont contribué à refaire du livre un véritable espace de création, en particulier en valorisant le livre d'artiste qui apparaissait comme une production secondaire par rapport à l'œuvre principale. Pourtant, dès la constitution de groupes d'artistes indépendants et soucieux de forger leurs propres règles de l'art, l'édition s'est développée au gré des inventions techniques. Que ce soit sous la forme de

revues, de multiples, de petits ouvrages ou de brochures, l'espace éditorial a tracé une vie littéraire parallèle à toutes les productions identifiées dans le champ de l'art depuis les années soixante, avec une activité plus forte dans les années soixante-dix, décennie de l'auto-édition et de la démocratisation des presses artisanales. Même des phénomènes en apparence marginaux peuvent fournir de grands enseignements pour la suite des événements. Il ne faut donc pas à mon avis se focaliser seulement sur les médias high tech qui induisent un rapport spectaculaire dans la maîtrise de la technique. C'est parfois dans le refus du technologique, du médium noble que se joue une alternative créatrice, ou tout du moins une volonté d'échapper à un système symbolique qui ne sait plus représenter l'expérience du sujet ou sa relation à l'environnement. Ces petits supports, la page, l'édition limitée et même le lieu de la scène, rappellent aussi que la précarité du média relève d'un choix esthétique qui a un sens, dans ce monde qui tend à toujours plus de visibilité. En ce sens, la petite revue de poésie, éditée à la photocopieuse, est le signe d'une construction communautaire plus petite mais plus resserrée autour de pôles géographiques bien définis et de sociabilités qui donnent à voir un autre état du monde littéraire. Autour de la photocopieuse se constitue en effet un monde à part.

EXISTER DANS LE NOUVEAU MÉDIA

D'autres questions se posent aussi quand il s'agit de regarder les formes de création induites par les technologies. Caractéristique de la publication de masse en ligne, le genre du blog, sur Internet, a dès le début posé question sur les formes d'écriture auto-éditées en ligne et la prolifération d'écrits relevant d'un genre littéraire à la légitimité récente, les journaux et écrits intimes. Cette accélération soudaine de la diffusion et de l'accessibilité d'œuvres sur support numérique était en fait une amplification des pratiques déjà présentes, auparavant limitées en terme d'audience : les journaux intimes font œuvre, selon le mot de Serge Tisseron, d'« extimité » et prennent seuls le chemin de la publication. Le cas de la littérature expérimentale est à ce titre révélateur. Les auteurs, poètes

et artistes d'avant-gardes n'ont bénéficié de reconnaissance que dans la mesure où leurs mouvements rencontraient une audience critique durable. Ce fut le cas pour les Surréalistes, les Lettristes, les Situationnistes (encore que ces derniers sont revenus au goût du jour à la fin des années quatre-vingt-dix). Les poètes sonores font partie de ce groupe à reconnaissance rétroactive, la performance poétique ayant été redécouverte dans les années deux mille à la faveur de réédition, de travaux universitaires et de publications, comme l'anthologie critique de Jacques Donguy, *Poésies expérimentales, zone numérique (1953-2007)*, leur conférant la légitimité qu'ils n'avaient jamais eu au xx^e siècle. Évidemment, quoi de plus difficile que de « publier » des performances, comment garder traces de ces moments poétiques, festivals et scènes ouvertes, alors que seul le microsillon était disponible ou quelques VHS de soirées au Centre Pompidou : pas très médiagénique, dira-t-on. Sur CD-Rom non plus. Pour exister, il faut pouvoir se vendre, être distribué. La sélection pas très « naturelle » du monde éditorial est à cet égard impitoyable. Aujourd'hui, d'autres injonctions se bousculent pour accéder à une reconnaissance, la plus caractéristique du XXI^e siècle, le « demo or die¹ », étant héritée du monde l'informatique.

L'environnement numérique a permis une nouvelle forme non pas seulement de publication mais d'accessibilité. On a alors assisté à une transposition générale de contenus dans les nouveaux médias baptisée « remédiation » par un groupe de théoriciens des médias à la fin des années quatre-vingt-dix². L'intérêt de ce transfert est qu'il a intégré et rendu visible des pratiques littéraires minorées et marginalisées, un point qui m'intéresse tout particulièrement. L'apparition du livre numérique avait déjà remis en cause le format du livre en codex tout en permettant de considérer frontalement l'environnement technologique. Par un effet corollaire de décentrement du regard, les manifestations littéraires hors du

1. Voir Peter Lunenfeld, *Snap to Grid. A User's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*, MIT Press, 2000, qui revient sur la naissance de ce credo au MIT Media Lab.

2. Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, MIT Press, 1999.

livre tout comme les pratiques vernaculaires en ligne et la culture populaire ont éveillé l'intérêt de la critique comme des chercheurs et chercheuses. Toutefois, comme Jay David Bolter et Richard Grusin le précisent, le principe de remédiation n'est pas propre à l'ère numérique et il a été constant dans les pratiques culturelles et créatives¹. Ils distinguent deux niveaux de remédiation : d'abord « l'immédiacie » qui tend à effacer le médium pour le rendre transparent et le faire oublier, dans une perspective illusionniste. Ensuite, « l'hypermédiacie » joue pour sa part des cadres médiatiques pour mettre en scène ses liens aux autres médias et son caractère composite². Le concept de remédiation s'inscrit dans une transposition d'un médium à un autre, afin notamment de le « remotiver³ ». Cette procédure est, pour Bolter et Grusin, le fondement du « nouveau média » : « nous appelons *remédiation* la représentation d'un médium vers un autre, et nous affirmons que la remédiation est une des caractéristiques définitoires des nouveaux médias numériques⁴ ». Pour reformuler autrement cette idée, ce que veulent démontrer Bolter et Grusin, c'est que ces remédiations peuvent représenter des améliorations technologiques, dénaturer le médium d'origine (le cinéma d'animation comparé au dessin animé) voire l'absorber entièrement (le jeu vidéo avec le cinéma par exemple, la télévision avec Internet)⁵. Quoi qu'il en soit, la remédiation opère des transformations sur le statut du médium et, si l'on en croit Marshall McLuhan, modifie par définition le message véhiculé par le médium. Le médium est le message, si le médium change, le message change aussi.

On comprend donc que l'opposition binaire livre *vs* numérique n'est plus très pertinente. Si les écrits d'écran, pour reprendre

1. *Ibid.*, p. 11-12.

2. J'utilise les traductions d'Yves Citton dans *Médiarchie*, La couleur des idées, Seuil, 2017.

3. Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation, Understanding New Media*, *op. cit.*, p. 45.

4. « *we call the representation of one medium in another remediation, and we will argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media* », ma traduction, *idem*.

5. *Ibid.*, p. 46-47.

l'expression d'Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier, prolifèrent, n'y a-t-il pas d'autres modalités littéraires à explorer ? Je me suis concentrée pendant plusieurs années sur les manifestations plastiques de la littérature hors du livre, dans le cadre de performances, expositions, installations et mise en fiction d'espaces muséaux. Sujet passionnant qui donnait à voir une pluralité de pratiques hors des sentiers battus. Mais il me restait à croiser un aspect abordé dans mes premières recherches que je n'avais pas exploités jusqu'au bout, à savoir la fonction du médium dans la création littéraire. Ayant travaillé sur les mythologies individuelles et la place de la photographie dans les récits de soi, j'avais constaté que la photographie, en tant que médium moderne, avait eu un impact profond sur les modalités de narrations et de représentations de soi. Il ne s'agissait pas que de l'effet du médium sur l'écriture et son imaginaire : la dimension médiatique – au sens de mass-média – concourait également à modeler les perceptions de ces productions souvent liées à des modèles phototextuels médiatiques de masse, comme le magazine, le roman photo ou le reportage. Il me restait malgré tout quelques scrupules théoriques. Peut-on totalement distinguer d'un côté le média, et de l'autre, le médium, qui, comme rappelle Bernard Vouilloux, se voue lui-même à une pluralité d'acceptions¹ ? Il me semble pour ma part que le média de masse fonctionne en osmose avec le médium en tant que support-substance, un amalgame entre le moyen de communication et le support technique. Je n'exclus donc pas de mes supports techniques dans cette perspective non-dualiste, le médium organique qu'est le corps, dans la mesure où il se fait médium et où la relation du sujet créateur aux médiums est loin d'être univoque. On peut utiliser plusieurs médiums, et devenir soi-même, avec son corps humain dans une interaction « multi-médiatique », au sens le plus physique. Le progrès a engendré machines et technologies révolutionnant les communications et notre vision du monde. L'invention du Kodak, du téléphone

1. Bernard Vouilloux, « Médium(s) et média(s). Le médial et le médiatique », *Fabula / Les colloques*, Philippe Ortel dir., *Création, intermédialité, dispositif*, en ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document4419.php>, page consultée le 19 juillet 2020, parag. 6.

et de l'offset ont bouleversé notre rapport au réel et au savoir. La numérisation qui a combiné ces médiums entre eux a poursuivi le travail de diffusions médiatiques depuis les presses individuelles, la photocopieuse, la télévision jusqu'à Internet. Avec l'avènement du Web et la remédiation à tous les étages des nouveaux médias numériques, le « médium-médiatique¹ » fusionne puisque support et mass-média sont intrinsèquement liés. Aussi, on lira dans cet essai médium et médias comme des équivalents, avec un accent mis sur les caractéristiques techniques du support quand je parlerai de « médium » et de médias au sens d'*immédiacité*, quand support et médium tendent à fonctionner de façon transparente.

Des réflexions sur ce que la technologie, au sens large, faisait à la littérature et sur notre perception du fait littéraire ont commencé à émerger dans le domaine anglophone avec des spécialistes des « nouveaux médias » comme N. Katherine Hayles ou Lev Manovich, puis en France par la chercheuse Isabelle Krzykowski qui a à ce jour publié l'étude la plus importante sur les liens entre machine, technologie et création littéraire au xx^e et xxi^e siècles². Je reviendrai sur l'apport de leurs réflexions au cours de cet essai. L'étude croisée des médias et des cultures d'avant-gardes, à l'instar des travaux de Jacques Donguy, en France, Richard Kostelanetz, Kenneth Goldsmith³ aux États-Unis, a tracé une ligne entre les expérimentations visuelles et sonores sur support numérique et celles réalisées auparavant avec des médiums moins performants. La poésie visuelle ou concrète passe ainsi du papier aux écrans vidéo, tandis que la performance poétique, exploitant le corps en scène s'adjoint des techniques d'enregistrement divers, photogra-

1. *Ibid*, parag. 25.

2. Je suis particulièrement redevable de cet ouvrage dont je regrette le manque de notoriété, Isabelle Krzykowski, *Machines à écrire. Littérature et technologies du xix^e au xx^e siècle*, Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques, Ellug, 2010, disponible en ligne : books.openedition.org/ugaeditions/557.

3. Jacques Donguy, *Poésies expérimentales. Zone numérique 1953-2007*, L'écart absolu, Les Presses du réel, 2007 et Kenneth Goldsmith, *L'écriture sans écriture. Du langage à l'âge numérique*, tr. fr de l'angl. de François Bon, Uncreative Writings, Jean Boîte éditions, 2018.

phies, magnétophones ou caméras¹. Les plateformes contemporaines comme Youtube diffusent aujourd'hui des expérimentations à grande échelle, réalisées avec des moyens technologiques démocratisés et bien plus performants que les techniques du xx^e siècle qui pour un résultat bien moins bon nécessitaient énormément de matériel, de temps et de savoir-faire.

INTERMÉDIALITÉ ET THÉORIES DES MÉDIAS : LE POINT

L'intermédialité est une discipline qui s'occupe de l'étude de plusieurs médias: texte et image, image et son ou dispositifs utilisant des systèmes de signes différents. Très développée au Canada, elle est aussi bien représentée dans le monde germanophone où se sont particulièrement développées les théories de la communication. En introduction de l'un de ses ouvrages collectifs pionniers, *Texte et médialité*², Jürgen E. Müller se demande, en 1987, si « les nouveaux médias mettent fin à l'écriture » mais surtout introduit le rapport texte et image dans une approche plus globale des médias qui se chargeraient « des fonctions et des possibilités de l'écriture et continu[eraient] leur développement ». Publié en Allemagne, ce livre s'inscrit dans la tradition de la *Medienwissenschaft* (« science des médias ») et met l'accent sur la relation sémiotique du texte à la médialité. Cette perspective se double d'un intérêt plus général pour ce qu'Arjun Appadurai désigne comme les *media-scapes* – sur le modèle de *landscape*, paysages médiatiques –, bien connus côté sciences de l'information et de la communication ou en études culturelles. Mais elles sont inévitablement présentes dans les relations de la littérature avec son environnement médiatique. Il serait à cet égard injuste de ne pas mentionner dans la généalogie de cette réflexion sur le médium et ses relations à la création,

1. Un article de Bettina Thiers fait le point sur ces influences croisées, Bettina Thiers, « Penser l'image, voir le texte, l'intermédialité entre histoire de l'art et littérature », *La vie des idées*, 29 juin 2012, en ligne: lavedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html, consulté le 18 juillet 2020.

2. Jürgen E. Müller, *Texte et médialité*, Lehrstuhl Romanistik, Universität Mannheim, 1987.

Dick Higgins et son *Statement for Intermedia* de 1966 qui marque l'apparition du concept d'intermédialité sur la scène artistique et d'avant-garde. Aussi l'intermédialité est-elle bel et bien à considérer selon sa position première: une position d'avant-garde et contre-culturelle, qui ne s'inscrit pas dans un usage fonctionnel du médium, mais créatif. C'est en effet dans l'orbe de Fluxus, à l'époque où Marshall McLuhan publie *La Galaxie Gutenberg* et autour des premières expérimentations du coréen Nam June Paik ou de l'Allemand Wolf Vostell, présentées notamment en 1963 dans le festival Fluxus « Music/Electronic Television » (Wuppertal)¹ qu'Higgins énonce une modalité créative fondée sur une relation et une intégration directe de médiums technologiques dans la création plastique, visuelle mais aussi poétique. La poésie sonore en est alors le précurseur, mais l'ajout de l'image par le biais du médium télévisuel ajoute une dimension supplémentaire qui fait passer de la sonorisation au multimédia.

À quel niveau se situe alors l'influence des médiums et des médias sur la fabrique littéraire? Depuis 1966, il s'est passé plus de cinquante ans de production à l'ère médiatique et des médiums technologiques. Il y aurait à ce titre beaucoup à dire sur toutes les interactions qui ont généré des pratiques littéraires, poétiques et narratives en lien avec ces vectorisations médiatiques multiples. Par exemple, Adama Coulibaly dans son étude des « nouvelles écritures romanesques d'Afrique noire francophone » s'appuie sur cette notion pour révéler la relation intime de la littérature narrative, non seulement par une « mimesis d'appropriation » et une « représentation de type sociologique ou sociocritique » mais aussi avec « le fond de technicité de ces outils médiatiques² ». Prenant un point de vue ancré au cœur du continent africain, il montre

1. Dick Higgins publie son manifeste dans la revue *Dé/collages* de Wolf Vostell, Dick Higgins, « *Statement on Intermedia* » (1966), édité pour la première fois dans Wolf Vostell, *Dé-collage (décollage)*, Something Else Press – Typos vergal, juillet 1967.

2. Adama Coulibaly, « *Medias, mediascape et représentation dans les nouvelles écritures romanesques d'Afrique noire francophone* », in Philip Amangoua Atcha, Roger Tro Deho et Adama Coulibaly dir, *Médias et littérature, formes, pratiques et postures*, Critiques littéraires, L'Harmattan, 2014. p. 122.

comment certains effets médiatiques intègrent le roman, comme par exemple l'insertion d'effets de direct, telle que les chaînes d'information continue la pratiquent et que Coulibaly reconnaît dans *African Psycho* d'Alain Mabanckou¹. Aussi, alors que Bernard Vouilloux identifie au XIX^e siècle un tournant « artiste² » de la littérature qui implique une écriture liée à la peinture et au régime critique naissant, l'on pourrait tout aussi bien reconnaître dans la littérature visualiste un tournant pictorial, baigné par le monde des images modernes et des médias de masse. Le propos de Vouilloux pourrait donc être adapté du tournant « artiste » au tournant « médiatique » qui débouche sur ce que j'ai appelé « néolittérature », c'est-à-dire une des branches de cette ère néomédiatique décrite en 2001 par Lev Manovich dans *Le Langage des nouveaux médias*³. Pour résumer, la néolittérature est le versant littéraire de l'ère néomédiatique.

Car au-delà de la technologie, c'est le média et la médiatisation qui entrent en jeu, comme l'explique Alain Vaillant dans son *Histoire littéraire*, histoire qu'il dresse comme un ensemble de systèmes et non seulement comme une chronologie d'œuvres par mouvements et individualités. Considérant que l'« on peut à bon droit parler, dès le XIX^e siècle, d'un véritable processus de *mondialisation médiatique* » d'abord dans la presse⁴, la technologie entraîne des effets doubles grâce à des techniques de diffusion de plus en plus massives et autonomes mais aussi d'enregistrement. Le développement des média-supports et médiatisation montre que tout au long du XX^e siècle, malgré son prestige central fonctionnant comme un véritable écran aux autres médias, le livre n'est en fait qu'un élément parmi d'autres de la « publication » au sens de mise à disposition de publics, au pluriel et non d'un seul public homogène et idéalisé dans la critique académique moderne. Ainsi, en 2016, Lionel Ruffel revenait, dans un article consacré

1. *Ibid.*, p. 137.

2. Bernard Vouilloux, *Le tournant « artiste » de la littérature. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Savoirs Lettres, Hermann, 2011.

3. Lev Manovich, *Le Langage des nouveaux médias*, tr. fr. de l'angl. par Richard Crevier, Critique, théories, documents, Presses du réel, 2010.

4. Alain Vaillant, *L'Histoire littéraire*, collection U, Armand Colin, 2010, p. 263.

à l'imaginaire de la publication, sur la condition contemporaine de la littérature dans la foulée de son essai *Brouhaha, les mondes du contemporain*¹. Il insiste sur la traversée des médiums et la facilité avec laquelle la relation homme-machine se fait dans l'époque contemporaine, prenant exemple sur l'écrivaine performeuse multimédiateur Emmanuelle Pireyre. Cependant il élargit justement son propos à la question de la publication, la mise en public par les médiums-médiatiques: télévision, radio, cinéma, Internet. Cette question est évidemment récurrente, depuis que les médiums sont devenus des médias de masse et ont pris la littérature dans ce tournant médiatique. Ainsi, parallèlement à l'essor de l'écriture visualiste portée par les écrivains et écrivaines du tournant pictorial de la littérature², on a pu aussi assister depuis les années quatre-vingt-dix à un rapprochement entre les médias de masse et les écrivains à divers niveaux, donnant aussi lieu à des participations réflexives et créatives. Historiquement, les écrivains pour vivre ont travaillé pour des maisons de productions cinématographiques, Vicente Blasco Ibáñez, inventeur du ciné-roman en Espagne, ou fait des scénarios comme Alain Robbe-Grillet, quand ils ne passaient pas eux-mêmes derrière la caméra, comme Marguerite Duras. L'apparition de la télévision a aussi mis l'écrivain et plus généralement l'auteur ou l'intellectuel sur le devant de la scène médiatique. Ces mises en représentation forcées (on pense à la première apparition télévisuelle de Jacques Derrida en 1981 à son retour de Tchécoslovaquie) furent pour certains l'occasion d'investir le médium comme un objet de réflexion et de prolonger la question de l'auto-médialité de façon non pas subie mais contrôlée.

1. Lionel Ruffel, « L'imaginaire de la publication. Pour une approche médiatique des littératures contemporaines », *L'art même*, n° 70, été-automne 2016, p. 8-10 et du même auteur, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Verdier, 2016.

2. Ces auteurs et autrices ont une pratique d'écriture qui s'ancre principalement dans l'expérience de la vision, en France on peut prendre pour exemples Thomas Clerc, Olivia Rosenthal, Tanguy Viel, Jérôme Game ou, plus récemment, Théo Casciani.