

Chapitre XVI

Médialisations

Et si toutes les fières postures d'actualisation revendiquées par cet ouvrage, loin de contribuer aux mutations à venir des études littéraires, étaient en réalité terriblement passées, d'ores et déjà obsolètes – ou pire encore : « conservatrices » ! Daniele Giglioli fait remarquer que le paradigme interprétatif est non seulement daté, mais moribond :

Un clip, un blog, un *blackbustier*, on ne les interprète pas avec les mêmes outils qu'un film d'Antonioni : on ne les interprète pas vraiment. Face à ces produits (qui constituent une écrasante majorité, qui représentent le principal moyen d'acculturation des nouvelles générations, qui engendrent de la valeur parce qu'ils imposent des modèles qui sont en train d'unifier toute la planète dans un gigantesque *mediascape*), l'attitude interprétative n'est pas la bonne. [...] Rapidité, surface, *surfing*, consommation distraite (déjà repérée par Benjamin pour le cinéma), prise en compte sans aigreur abyssales que le monde vrai est devenu une fable, sont les comportements requis : c'est l'opposé de l'attitude interprétative¹.

La critique est dirimante, mais parfaitement justifiée. Elle invite à resituer la pratique littéraire de l'interprétation dans le paysage plus large

1. Daniele Giglioli, « Trois cercles : critique et théorie entre crise et espoir », *Revue des livres*, n° 6, juillet-août 2012, p. 63. Merci à Isabella Mattazzi pour m'avoir fait rencontrer le travail de ce théoricien.

(moins rareté et moins scolarisé) des différentes pratiques culturelles proposées par différents media au-delà du seul texte écrit. Cela demandera de commencer par un assez long détour du côté de certaines théories des media utiles pour replacer le statut de l'écriture et de la lecture au sein d'évolutions socio-technologiques multiséculaires. C'est seulement après la description sommaire de ce paysage élargi qu'on pourra revenir à la question du statut que peuvent espérer y occuper aujourd'hui les études littéraires.

Anthroposcénarisation

L'intuition de base développée, entre autres, par des penseurs comme Vilém Flusser (1920-1991) ou Friedrich Kittler (1943-2011) – approfondissant les formules lancées par Marshall McLuhan (1911-1980) dès les années 1960 et faisant échos parfois à une « médiologie » française qui s'est malheureusement développée dans un certain isolationnisme national – est qu'une nouvelle culture a commencé à se déployer à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, sous l'impulsion de l'invention et de la diffusion des moyens techniques d'enregistrement automatique de l'image (photographie) et du son (phonographe). Un nouvel « univers des techno-images »², qui a mis plus d'un siècle à s'imposer progressivement, devient clairement hégémonique depuis quelques décennies, induisant des transformations dont nous commençons à peine à entrevoir les conséquences. Cet univers des techno-images se comprend par contraste avec la phase précédente, qui se caractérisait par une domination de l'écriture, laquelle a elle aussi mis plusieurs siècles à s'infiltrer dans nos pratiques, qu'elle continue à structurer en profondeur.

Dans la description qu'en donne Flusser, le régime historique de l'écriture se caractérise par la réduction de la complexité de nos perceptions du réel à un défilement linéaire de symboles alphabétiques, conçus pour manifester des rapports de causalités majoritairement formalisés

2 Cette expression est reprise du titre du livre le plus riche de Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Göttingen, European Photography, 1985. Ce livre n'a malheureusement pas encore été traduit en français, mais une traduction anglaise a été publiée par University of Minnesota Press en 2011.

comme linéaires. L'énorme puissance de l'écriture, remarquablement analysée par Michel de Certeau dans « L'économie scripturaire »³, tient à ce qu'elle nous donne une emprise pratique considérable sur le façonnement de notre réalité, en faisant passer celle-ci par le fil de causalités linéaires sur lesquelles nous pouvons agir après les avoir isolées et identifiées comme telles. Cette opération fondamentale assurée par l'écriture ne date pas de la modernité. Toutes les cultures écrites ont formalisé des chaînes de causalité de façon à pouvoir intervenir sur elles. À travers son idéal et son idéologie de « la science », la modernité a seulement poussé à ses extrêmes conséquences cette virtualité possible du régime de l'écriture : n'existe « réellement » pour nous aujourd'hui que ce qui peut être transcrit à travers des séquences linéaires d'enchaînements causaux. Cet effort d'élucidation des relations de causalité mené depuis des siècles s'appuie sur au moins deux types de réduction qui apparaissent aujourd'hui dans toute leur clarté.

D'une part, le régime de l'écriture linéaire présuppose l'isolation de certaines chaînes causales au sein du tissu complexe de multi-causalités qui trame nos existences quotidiennes : c'est le travail qu'on mène dans des laboratoires, dont la fonction est justement d'isoler certains fils, séparés de façon parfaitement artificielle du tissu de corrélations causales au sein desquelles ils opèrent à l'extérieur des murs aseptisés du laboratoire. D'autre part, de façon intimement liée au point précédent, ce régime s'appuie sur tout un travail souterrain d'analyse segmentant les objets composés en objets composants, selon des opérations de discrétisation (ou de « grammatisation ») qui se sont imposées aussi bien à la physique (les particules) et à la chimie (le tableau des éléments) qu'à la biologie (l'ADN) et à la linguistique (les unités de base) – aboutissant à des « éléments » discrets, censés être « premiers », dont les multiples recombinaisons permettront de récréer le monde « par synthèse ».

D'un point de vue phénoménologique, tout ce processus consiste à a) isoler des figures (Gestalt) au sein d'un arrière-fond (background)

3 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, « Folio », 1990, p. 195-224.

(en fonction de la pertinence des traits envisagés selon les observations de causalités), pour b) analyser ces figures en éléments minimaux (généralisant par grammatisation l'alphabet du domaine envisagé), de façon à pouvoir c) produire de nouvelles figures (selon des procédures de recombinaisons synthétiques), plus désirables que celles offertes spontanément par la nature. Comme l'avait bien relevé Gilbert Simondon dès 1958 avec sa description *Du mode d'existence des objets techniques*, cette attitude focalisée sur l'identification, l'analyse et la recombinaison de figures tend à laisser dans l'ombre le statut et le rôle des arrière-fonds. Nous nous sommes laissés obnubiler par quelques figures significatives, dont la fascination nous a aveuglés à la réalité des milieux nous servant d'environnement. La prise en charge de ces arrière-fonds incombait jadis aux religions, qu'une certaine modernité a relégués au domaine des superstitions – comme si la perception (généralement « intuitive ») de ces phénomènes de fond n'avait pas son importance dans la façon dont les subjectivités humaines s'orientent dans l'existence⁴.

En une époque où des segments de plus en plus larges de nos populations humaines commencent à prendre une conscience de plus en plus vive de « l'événement anthropocène »⁵, une fierté légitime envers les gains de maîtrise acquis grâce à ces procédures d'écriture ne peut plus s'aveugler aux conséquences désastreuses entraînées par la domination exclusive de ce mode opératoire. Face à des problèmes locaux comme l'amiante, face à des hydres incontrôlables comme le nucléaire ou les pesticides, ou face à des emballements globaux comme le dérèglement climatique ou l'effondrement de la biodiversité, force est de constater la pauvreté des lignes de causalités analysées et recombinaisons dans nos laboratoires par notre façon linéaire d'écrire le monde en régime de modernité impérialiste et extractiviste. Notre cécité envers l'arrière-fond environnemental sur lequel s'inscrivaient les figures que

4 Voir sur ces questions Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958 et David Abram, *Comment la Terre s'est tue*, Paris, les empêcheurs de penser en rond, 2013.

5 Voir Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement anthropocène*, Paris, Seuil, 2014 ; ainsi que Frédéric Neyrat, *La part inconstruisible de la terre*, Paris, Seuil, 2016.

nous y avons isolées (par analyse causale, grammatisation et recombinaisons de synthèse) se paie au prix d'un retour potentiellement très douloureux (pour nous humains, mais également pour de larges segments des autres populations animales) de ce fond imprudemment refoulé. Le règne moderne des figures – dont la science économique orthodoxe assure aujourd'hui l'emprise en imposant la loi des seules figures chiffrées, désormais traitées à la vitesse de la lumière par les algorithmes du *high-speed trading* – s'avère de moins en moins soutenable face à la multiplication des retours de feu que sont les retours de fond sous leurs multiples formes, depuis la fonte des glaciers, le dégel du permafrost, la pollution atmosphérique des villes indiennes ou chinoises, et jusqu'au regain de vigueur des courants les plus intégristes de certaines pratiques religieuses.

Techno-imaginaire

Chacun à sa façon, Marshall McLuhan, Vilém Flusser et Friedrich Kittler nous invitent à sortir de l'aveuglement qui caractérise notre rapport habituel aux media, entendus ici dans leur sens le plus large : celui des médiations qui assurent les communications entre les différents composants de notre monde humain, grâce à l'enregistrement, à la transmission et au traitement de signaux. En affirmant que « le message, c'est le médium lui-même » ou que les media constituent « un environnement » que nous ne voyons pas davantage que l'air que nous respirons⁶, le premier ouvrait une brèche où se sont engagés les seconds, lorsqu'ils soulignent à quel point nos subjectivités se trouvent aujourd'hui intimement programmées par les appareils dont nous croyons nous servir, alors même qu'ils sont en passe de nous asservir. Leurs enseignements les plus fondamentaux peuvent se résumer en quelques propositions qu'ils formulent tous trois avec leurs nuances propres.

6 Marshall McLuhan, *Comprendre les media*, Paris, Seuil, 1968, p. 27.

64° En même temps qu'il semble parachèver le règne de l'écriture linéaire, l'avènement du numérique risque (ou permet) d'en miner les bases, en nous immergeant dans l'univers analogique des techno-images.

La numérisation en cours de notre monde matériel et mental constitue sans doute le triomphe des opérations d'écriture linéaire qui ont assuré la puissance de la modernité. Tout se voit analysé (grammatisé) en ces unités de base que sont le 0 et le 1, à partir desquelles différents algorithmes s'efforcent à la fois de formaliser les chaînes causales observées dans la réalité et de créer de nouvelles figures de synthèse par le jeu des recombinaisons. On a bien entendu raison de souligner que tout cela repose sur des procédures d'écriture de logiciels qui restent de nature linéaire (sur le mode *SI... ALORS...*).

Cette réalité du fonctionnement profond des appareils numériques ne doit toutefois pas cacher leurs effets de surface, qui est de permettre aux humains de communiquer directement entre eux par l'enregistrement et la transmission de blocs de perceptions sensorielles captés par des appareils court-circuitant l'intervention d'une subjectivité. La nouveauté de ces « techno-images » (photographies, enregistrements sonores, cinéma, vidéo) est en effet que, contrairement à ce qui se passait depuis l'époque de la grotte Chauvet jusqu'au début du XIX^e siècle, des appareils peuvent saisir, enregistrer et communiquer automatiquement des blocs de perceptions qui n'ont pas été préalablement filtrés par une subjectivité humaine (celle de l'écrivain, de l'enseignant, du peintre, du musicien, etc.). Même si, bien entendu, un humain doit poser un appareil photo devant une certaine portion de réalité (choisir un certain cadrage, une certaine focale, un certain temps d'exposition, etc.), lorsqu'il appuie sur le déclencheur, l'appareil capte tout ce qui est dans son champ en court-circuitant tout filtre subjectif humain. Il en va de même pour l'enregistreur de sons, pour la caméra du cinéma ou de la vidéo (ainsi d'ailleurs que pour les transactions du *high-speed trading*, qui opèrent sur des chiffres plutôt que sur du sensible). Une des particularités de nos nouveaux gadgets numériques est justement d'automatiser intégralement ces processus de captation

de perceptions sensibles, en laissant les appareils faire l'essentiel des réglages à la place des humains.

Une première conséquence de notre immersion dans un univers de techno-images est que nous pouvons désormais communiquer directement par des transmissions d'images-sons captées automatiquement par des appareils – comme lorsque nous voyons en direct sur CNN des bombes occidentales frapper Bagdad ou lorsque des Africains-Américains peuvent diffuser sur Internet des scènes de brutalités policières, auxquelles réagissent les masses mobilisées par le mouvement *Black Lives Matter*. La grammatisation intégrale de nos perceptions en séquences algorithmées de 0 et de 1 court-circuite (apparemment) l'intervention d'un travail subjectif d'écriture, permettant de nous affecter « immédiatement » par des captations automatiques de blocs de réalité perçus par nous sur le mode analogique (imaginaire) du continu, plutôt que sur le mode linéaire (symbolique) du numérique ou « digital »⁷. Cette numérisation s'inscrivant par ailleurs dans un régime mass-médiatique (qu'elle altère profondément quoique marginalement), elle renforce une situation déjà dénoncée par Adorno, Debord ou Baudrillard dès la seconde moitié du XX^e siècle, lorsqu'ils soulignent à quel point, au sein de nos régimes marchands et électoraux structurés par les mass-médias, n'existe « effectivement » que ce qui peut être transmis à des publics massifiés à travers des images et des récits frappants.

65° En tant qu'elles relèvent de modes de perception analogiques, les techno-images sont porteuses d'un inévitable « bruit », qui communique un arrière-fond en excès sur le signal-figure visé par l'acte de communication.

Friedrich Kittler aimait à rappeler que c'est le gramophone qui a rendu possible l'apparition du « bruit » comme objet de perception humaine. La particularité de la captation automatique pratiquée à travers les appareils est justement de ne pas sélectionner « subjectivement » ce

7 Voir sur ce point l'article séminal de Brian Massumi, « On the Superiority of the Analog », in *Parables for the Virtual*, Durham, Duke University Press, 2002, p. 133-143.

qui est saisi (enregistré/transmis). *Anything goes* : tout passe. C'est ce qui fait la difficulté d'un tournage de film (argentique) en extérieur : un bruit d'avion, un lapsus de l'acteur, un fil électrique en arrière-plan, quoique non-voulus par le réalisateur, se trouvent fixés sur la pellicule une fois pour toutes – sans que la distinction fondamentale entre ce qui est visé (le « signal » intentionnel) et ce qui le parasite (le « bruit ») ne soit pertinente du point de vue de l'appareil.

Dans le domaine de la musique (le « noise », depuis John Cage jusqu'aux drones de guitares en distorsion) comme dans celui des théories esthétiques⁸, cette capacité des appareils à saisir et à transmettre du bruit est de la première importance : elle réinjecte du fond en excès sur les figures isolées par les intentions humaines. En même temps qu'il assure un triomphe de la grammatisation, le déploiement des techno-images numériques permet donc un retour du fond analogique qui hante (et enrichit) nos perceptions des figures au sein de l'univers matériel.

66° Tandis que l'amélioration de la définition des techno-images qui circulent entre nous accroît l'impression de transparence et l'illusion d'immédiateté qui dominent notre rapport aux appareils de médialité, les pratiques artistiques et les pratiques herméneutiques convergent en faisant porter notre attention sur les médiations elles-mêmes, aidant ainsi à briser l'emprise de l'illusion d'immédiateté.

Vilém Flusser est l'un des premiers à avoir pris la mesure des enjeux de la présence cachée des programmes sous la surface des illusions d'immédiateté donnée par les techno-images. Lorsque je crois voir comme-si-j'y-étais des bombes qui s'abattent sur une ville ou un politicien brutalisant un concitoyen africain-américain, j'ignore le très grand nombre de médiations qui ont rendu possibles la capture et la diffusion de ces techno-images. Flusser souligne à quel point, lorsque nous prenons une photo, ce sont les ingénieurs qui ont développé l'appareil, les marketeurs qui en ont diffusé l'usage, les circuits de circulation

des clichés commandant nos attentes et nos goûts esthétiques qui prennent la photo – bien davantage que notre singularité individuelle⁹. Plus l'appareil dont on se sert est apparemment simple à utiliser, plus nombreux sont les programmes (et les réseaux) qui en conditionnent l'usage en sous-main, et plus ce sont ces programmes, censés nous servir, qui se servent de leurs utilisateurs pour se répandre dans nos usages sociaux.

Flusser et Kirtler (et avec eux la grande majorité des théoriciens et archéologues de la médialité) nous appellent donc à un recul critique face à l'impression de transparence (ou d'« immédiateté »¹⁰) véhiculée par certains media. Contrairement aux discours vulgaires sur « la civilisation de l'image », ils soulignent que le danger n'est pas à situer dans les techno-images elles-mêmes, mais dans l'illusion d'immédiateté qu'elles peuvent contribuer à répandre, ainsi que dans les différents types de « modes protégés » qui rendent opaques les programmations opérées par les media¹¹. Le travail médiarchéologique consiste non pas à dénoncer le règne des images, mais à faire mieux comprendre et mieux sentir les procédés d'écriture sous-jacents à nos modes de perception et de communication.

Que l'on identifie toutes les pratiques artistiques à une attention portée sur le « style » du signal (sa « forme » propre) plutôt que sur son « contenu », ou que l'on réserve à l'art moderne – qui s'est déployé en même temps que les techno-images – la particularité d'induire une attitude réflexive envers les « moyens » (*media*) de la communication, en nous donnant ainsi un certain recul face à ses fins (le message, le sens), dans les deux cas, l'expérience artistique apparaît comme un dispositif

9 Voir sur ce point Nigel Thrift, « Inconscient technologique et connaissances positionnelles », *Multitudes*, n° 62, printemps 2016, [accessible en ligne à l'adresse <http://www.multitudes.net/inconscient-technologique-et-connaissances-positionnelles/>, consulté le 11 décembre 2016], et N. Katherine Hayles, « Non-conscient cognitif et algorithme de trading automatisé » in Claire Larssonneur et al., *Le sujet digital*, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 20-41.

10 Sur ce terme, voir Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remédiation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

11 Voir Friedrich Kittler, *Modes protégés*, Dijon, Les presses du réel, 2015 et *Gramophone, film, typewriter*, Dijon, Les presses du réel, 2017.

8 Voir Pierre-Damien Huyghe, *Le cinéma avant après*, Saint Vincent de Mereuze, De l'incidence éditeurs, 2012.

attentionnel prenant pour objet privilégié le travail parallèle des médiations et des interprétations qui contribuent à produire une certaine expérience esthétique¹².

Dans les années 1960, pendant que Roland Barthes questionnait l'apparente « transparence » de Racine pour y voir un jeu réflexif de miroirs où chaque époque, chaque interprète projette ses problématiques propres – c'est-à-dire comme un fond de relations dans lequel chaque génération peut construire des figures relativement nouvelles – Marshall McLuhan théorise la façon dont les media, conçus comme des prolongements sensoriels et nerveux des corps humains, génèrent de nouveaux « environnements » où nous ne repérons certaines figures (des informations, des messages) qu'en restant aveugles à cet environnement médial lui-même. Il présentait les pratiques artistiques comme proposant des « anti-environnements » qui nous rendent capables de percevoir des fonds environnementaux habituellement inaperçus comme tels : « seuls le petit enfant et l'artiste ont cette immédiateté d'approche qui permet la perception de l'environnemental. L'artiste nous fournit des anti-environnements qui nous rendent capables de voir l'environnement. Ces moyens anti-environnementaux doivent être constamment renouvelés pour être efficaces¹³ ».

Quelques années plus tard, Vilém Flusser concevait une « philosophie de la photographie » qui attribuait à l'artiste la capacité rare de déjouer le jeu automatique des appareils, en injectant des « images contemplatives » au sein du déferlement des techno-images qui constituent notre environnement quotidien :

La partie de beaucoup la plus grande des photographies (qui sont innombrables) témoigne de l'intention préprogrammée dans l'appareil qui les fait. [...] De telles photos auraient aussi bien pu, au fond, être faites sans l'intervention d'un photographe, au moyen d'un déclencheur automatique, car leurs véritables producteurs sont le technicien qui a conçu l'appareil et l'industrie qui a engagé ce technicien. Cela apparaît

clairement sur les photos dites d'amateur. [...] Il y a cependant un très petit nombre de photos dont l'intention est visiblement inverse : on y tente d'être encore plus rusé que le programme de l'appareil, et de contraindre celui-ci à faire quelque chose pour quoi il n'est pas construit. L'intention de ceux qui les prennent est de produire des images qui se mettent en travers du déferlement [des clichés], qui forcent l'appareil à fonctionner contre le progrès de l'appareillage qu'il représente. [...] Ces acrobates qui en produisent au sein même du déferlement des images et se maintiennent avec constance en dehors, ils méritent le nom d'« artistes » au vrai sens du mot : leur tour de main habile, rusé, contourne l'effroyable flot des images crachées par les appareils¹⁴.

On aura certainement vu repasser à l'accélération dans les pages qui précèdent toute une série de thèmes familiers aux débats de la théorie littéraire, abondamment revisités dans les chapitres précédents. La littérature – conçue comme un cas particulier des pratiques artistiques en contexte de modernité – y apparaît comme un masque qui se pointe du doigt (le *larvatus prodeo* si souvent évoqué par Roland Barthes), comme une certaine « forme d'attention » (Frank Kermode) produisant des effets de « défamiliarisation » (Victor Chlovski) qui accroissent, raffinent et intensifient notre sensibilité à notre environnement (Nelson Goodman, Arthur Danto), parfois dans la perspective politique de reconfigurer notre « partage du sensible » (Jacques Rancière). L'appel flussérien à mettre en lumière réflexive les « programmes » qui « écrivent par avance » ce que nous croyons inventer subjectivement ne donne-t-il pas une définition parfaite de l'entreprise structuraliste qui a dominé la recherche et l'enseignement de la littérature pendant quelques décennies ? Qu'est-ce donc que l'exercice de l'explication de texte, tel que le pratiquent quotidiennement les enseignants de littérature, sinon activer cette « immédiateté d'approche » que McLuhan confèrait au « petit enfant et à l'artiste », pour nous rendre attentifs et sensibles au médium même du texte, que les interprétations non littéraires tendent à occulter en discutant ses significations (contenus, idées, informations) plutôt que ses effets de forme ? Les paragraphes précédents ne se sont en réalité pas écartés de l'objet premier de

¹² Voir Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, 2015.

¹³ Marshall McLuhan, « The Relation of Environment to Anti-Environment » [1964], in Marshall McLuhan and Eric McLuhan, *Media and Formal Cause*, Houston, TX, NeoPoiesis Press, 2011, p. 24.

¹⁴ Vilém Flusser, *La civilisation des médias*, Belval, Circé, 2006, p. 64-65.

cet ouvrage : ils ont seulement généralisé en termes de media ce que la théorie littéraire avait établi de longue date en termes de régime interprétatif.

Tel pourrait justement être l'un des enjeux historiques majeurs de l'enseignement de la littérature en notre début de troisième millénaire. Des méthodes de sensibilisation, d'analyse et de réflexion se sont mises en place depuis plusieurs décennies (voire plusieurs siècles) dans le domaine restreint des études littéraires, qui méritent aujourd'hui d'être reprises, développées, adaptées pour s'étendre à l'ensemble de nos rapports aux media, au-delà des seuls « textes » sur lesquels s'est focalisée l'attention littéraire, pour se porter désormais sur le vaste domaine des techno-images. N'est-ce pas là un mouvement déjà en place, lui aussi, depuis plusieurs décennies, dont témoigne la croissance des inscriptions d'étudiants en programmes d'études cinématographiques ou d'arts du spectacle, alors même que les filières (étroitement) littéraires ont de plus en plus de difficultés à attirer les foules ?

Médialisation

Cette nécessaire extension du domaine de la littérature est toutefois appelée à s'opérer dans un contexte difficile, dont les lamentations sur la mort de la littérature et des lettrés sont le symptôme superficiel. Le parti-pris de cet ouvrage est qu'au lieu de nous consumer en regrets du bon vieux temps, nous gagnions à identifier plus précisément et plus pragmatiquement la façon dont les études littéraires peuvent se traduire en termes de pratiques créatives, didactiques, interprétatives et post-interprétatives pertinentes – voire indispensables – au sein du paysage médiatique actuel. En s'inspirant de plusieurs enseignants-chercheurs ancrés dans la double tradition (souvent jumelle) des études littéraires et des études de media, on gagnerait à envisager l'avenir de l'enseignement de la littérature dans un cadre élargi permettant de redéployer au sein de l'univers des techno-images le savoir particulier (et infiniment précieux) développé sur les textes littéraires.

Une façon originale d'envisager ces questions et de leur imaginer des réponses inventives est esquissée dans les travaux de Katherine

Hayles, lorsqu'elle situe son travail dans un champ émergent qui serait celui des *études de media comparés* (ou études comparatives des media, *Comparative Media Studies*)¹⁵. En simplifiant et en radicalisant quelque peu son propos, on pourrait en tirer la proposition suivante :

67° *Les études littéraires gagneraient à s'inscrire dans le cadre plus large d'études de media comparés s'assignant pour tâches a) d'étudier nos objets d'investigation en tant qu'ils constituent des media, b) d'étudier la spécificité de chacun de ces objets en tant qu'il constitue un médium singulier, et c) de concevoir nos études comparatives sous l'horizon d'une archéologie des media resituant la prétendue nouveauté des media numériques dans la perspective à long terme de pratiques multiséculaires de médialité.*

Reprenons rapidement chacun de ces trois points pour en déplier les modalités et les enjeux :

a) *Étudier nos objets d'investigation en tant qu'ils constituent des media* : qu'on travaille sur des poèmes latins, sur des tragédies raciniennes, sur des romans postcoloniaux, mais aussi sur des films, des séries télévisées, des scénographies ou des chorégraphies, tous nos objets d'études et d'enseignements peuvent être approchés en tant que media, pour autant qu'on infléchisse la définition courante de ce terme en lui ajoutant la dimension à la fois inclusive, précise et stimulante récemment proposée par Jussi Parikka : « Les media consistent en une action de plier le temps, l'espace et les agentivités »¹⁶.

b) *Étudier la spécificité de chacun de nos objets d'investigation en tant qu'il constitue un médium singulier*. Si le premier mouvement consiste à redécrire nos objets littéraires en faisant apparaître ce qui les qualifie comme media (en général), le deuxième mouvement consiste à

15 Voir N. Katherine Hayles, *Lire en penser en milieux numériques. Attention, récit, technogénèse*, Grenoble, ELLUG, 2016. Un ouvrage collectif a été publié en 2013 pour illustrer le type de recherches envisagées sous cette bannière : N. Katherine Hayles et Jessica Pressman (éd.), *Comparative Textual Media: Transforming the Humanities in the Postprint Era*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

16 Jussi Parikka, « Media Ecologies and Imaginary Media: Transversal Expansions, Contractions, and Foldings », *The Fibreculture Journal*, n° 17 (2011), p. 35 disponible sur fibreculturejournal.org.

identifier et à faire reconnaître ce qui distingue les propriétés médiologiques d'un poème latin de celles d'un roman postcolonial, d'une série télévisée, d'une chorégraphie, ou d'un autre poème latin. Le comparativisme peut porter bien entendu sur des comparaisons entre différents media, différentes cultures, différents courants, différentes périodes, genres, différentes écoles, différents courants, différentes langues, mais à l'intérieur de chacune de ces classes, il vise aussi à faire apparaître la singularité médiologique de *chacune* des œuvres analysées¹⁷. Ce comparativisme invite également à contraster (pour leur enrichissement mutuel) différentes approches méthodologiques (narratologie, études subalternes, thématique, génétique textuelle, éco-critique, etc.) essayées sur la même œuvre singulière. Ce que nous comparons à travers nos diverses analyses – puisque chaque étude peut bien entendu se concentrer sur un objet particulier pour autant qu'elle l'inscrive dans un horizon comparatiste – ce sont bien différentes façons que proposent les œuvres de plier le temps, l'espace et les agentivités.

c) *Concevoir nos études comparatives sous l'horizon d'une archéologie des media inscrite dans la prétendue nouveauté des media numériques dans la perspective à long terme de pratiques multiséculaires de médiolité.* L'affirmation d'une pertinence sociale actuelle des études de media comparés peut s'appuyer sur un besoin urgent de mieux identifier et de mieux comprendre – mais aussi de relativiser – ce que nos « nouveaux media » (le numérique, internet, la gouvernabilité algorithmique) contiennent de promesses et de menaces dans l'évolution constante de notre anthropogénèse. Que nous pratiquions les tweets, que nous ayons notre page facebook, ou que nous nous en méfions comme de la peste, nous autres étudiants, chercheurs et enseignants en littérature occupons une place stratégiquement essentielle pour aider notre société à mieux comprendre et maîtriser les dispositifs techniques et symboliques qui régissent nos interactions.

La rhétorique antique, l'exégèse médiévale, la philologie issue de la Renaissance, la critique historique pratiquée à partir du XVIII^e siècle,

l'histoire de l'art, la didactique émanée des réformateurs pédagogiques de la modernité naissante – ainsi que tous les courants disciplinaires qui se sont succédés depuis – ont accumulé un arsenal méthodologique et conceptuel qui nous met en position idéale pour aider nos contemporains à resituer nos prétendues nouveautés dans des évolutions à très long terme, ainsi qu'à mieux identifier et à mieux mesurer les implications des quelques innovations véritablement inédites dont nous sommes témoins et acteurs. C'est à ce mouvement de va-et-vient entre les innovations numériques et le recul historique apporté par la connaissance des médiations symboliques du passé lointain qu'est dédiée l'archéologie des media – dont il n'est guère étonnant d'observer que les pionniers émanent en grande partie du champ des études littéraires (Marshall McLuhan, Daniel Bounnoux, Friedrich Kittler, Wolfgang Ernst, Stefan Andriopoulos).

Repenser les études littéraires sous l'égide d'« études de media comparés » structurées par leurs trois axes médiologique, comparatiste et archéologique dégage un espace propre non tant à « mettre au goût du jour » nos pratiques herméneutiques qu'à éclairer les dynamiques contemporaines de remédiation à la lumière de cultures de l'interprétation riches de raffinements multiséculaires – l'interprétation n'étant elle-même qu'une forme particulière de remédiation. Un tel redéploiement tient en partie du *business as usual*. Les enseignants de lettres n'ont nullement à se reconverter en experts de jeux vidéo pour survivre : contrairement à ce qu'on entend souvent dire, les humains n'ont jamais autant lu de textes écrits qu'à l'heure actuelle, et apprendre à interpréter ce qu'on lit sous forme de discours écrit restera une pratique centrale de toute éducation. Rien de plus stimulant que d'interpréter collectivement une page – en bon vieux papier – tirée d'Ovide, Christine de Pisan, Maurice Scève, Cyrano de Bergerac, Isabelle de Charrière, Patrick Chamoiseau ou Nathalie Quintane.

Transmédiations

À côté de ce type d'activités qui continuent – heureusement ! – à faire de l'expérience littéraire une exploration des possibilités infinies de

17 C'est ce qu'a proposé de faire Jean-Pierre Bobillot, « Naissance d'une notion : la médiopoétique » in Céline Pardo et al. (éd.), *Poésie et médias XV-XVI^e siècle*, Paris, Éditions Nouveau Monde, 2012, p. 156-173.

l'écriture, il pourrait être stimulant de s'intéresser davantage aux multiples façons qu'à toujours eues la littérature de débordement de l'espace de la page imprimée. De tous temps, on a fait bien d'autres choses avec la littérature qu'imprimer et lire des livres. La plupart des théoriciens discutés au fil des chapitres précédents s'accordaient à montrer – chacun à sa façon : Gadamer, Barthes, Fish, Rorty, Rancière – que la littérature se fait autant par ceux et celles qui la lisent que par les écrivains qui la rédigent. On sait également que ceux et celles qui la lisent se plaisent souvent à en parler, dans des salles de classe et dans des articles de revue bien sûr, mais aussi dans des clubs de lecture, des cafés du commerce, des repas de famille, des pages facebook, des clips de YouTube, ainsi que, de plus en plus, dans des fan-fictions et autres modes de collaborations créatives en ligne. Bien loin des salles de classes littéraires, de multiples espaces virtuels ont émergé pour accueillir une créativité proprement débordante, foisonnante et passionnée – bien en phase avec l'engouement que connaissent actuellement les *do-it-yourself*, *fablabs*, *hackers' spaces* et autres formes d'« économie de la contribution » étudiées par le dernier ouvrage de Michel Lallement sous le beau titre de *L'Âge du faire*¹⁸.

Même si ce besoin de faire-par-soi-même peut être perçu comme largement réactif, au sein de modes de production qui nous réduisent de plus en plus au statut de consommateur-acheteur-jeteur, son expression sous de multiples formes mérite certainement d'être prise en compte par nos conceptions de la littérature. Il est très dommage que, pour beaucoup d'enseignants, le monde des fans-fictions ou des YouTubeurs n'ait rien à voir avec celui de l'enseignement littéraire, sinon comme objet d'étude pour sociologues en quête de « cultures populaires ». En restreignant l'enseignement au seul domaine d'un savoir objectivable, et en excluant les dimensions affectives et hédoniques de ce qui se partage au cours de nos expériences esthétiques, une certaine idéologie scientifique a dangereusement mutilé tout un pan de notre vie littéraire. En prenant le relais de l'auteur pour poursuivre le développement d'une fiction au-delà de son point final, que ce soit sous la

18 Michel Lallement, *L'Âge du faire. Hacking, travail, anarchie*, Paris, Seuil, 2015.

forme savante d'une théorie des textes possibles ou sous le défi ludique d'adaptations transmédiales ou de fan-fictions, on accomplit bel et bien un travail littéraire sur un matériau littéraire – pour autant qu'un académisme étriqué n'étrangle pas la définition de « la littérature » au point de lui ôter toute respiration vitale¹⁹.

La question – à la fois évidente mais souvent perçue comme scandaleuse – est bien celle que pose Rita Felski dans un ouvrage récent : *que faire de la littérature ?*²⁰ Qu'en faisons-nous en classe, pour que nos étudiants en fassent quoi lorsqu'ils sortent de nos cours et séminaires ? Qu'en font-ils déjà, pour quoi en ont-ils besoin, et comment pouvons-nous les aider à en faire quelque chose d'encore plus intéressant ? Au-delà d'un retour bien intentionné mais quelque peu superficiel vers une conception de la lecture comme source de morale pratique délivrée des envoûtements du démon de la théorie, ce faire actuel de la littérature tarde dramatiquement à se traduire en nouvelles modalités d'enseignement. La salle de classe littéraire gagnerait à devenir un *hackers' lab* où chacun(e), riche de ses ressources propres, aide les autres à bricoler des interprétations, des excroissances, des jeux, des remédiations, des intermédiations et des transmissions qui nous aident à vivre, à imaginer et à penser ensemble sur notre petit bout de Terre en train de surchauffer.

S'il est important de suivre la vie littéraire à travers les multiples avatars qui la font renaître sous des formes toujours nouvelles, rajou-nies et popularisées, c'est aussi parce que, de plus en plus fréquemment, la littérature elle-même (la grande !) « s'expose » assez loin de tout support imprimé – dans des performances scéniques, des montages radiophoniques, des chansons, des clips vidéo et des installations musicales. Les activités d'auteurs-performeurs-médiactives comme Bernard Heidsieck, Anne-James Chaton, Jérôme Game, Jean-Charles

19 Sur ces questions en général, voir l'ouvrage classique de Henry Jenkins, *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, 2013, ainsi que les riches ressources proposées par le site : <http://etude.fanfiction.free.fr/index.php> [consulté le 11 décembre 2016]. Sur la notion de texte possible, voir Marc Escola (dir.), *Théorie des textes possibles*, Amsterdam, Rodopi, 2012 (n° 57 de la revue *CRIN*).

20 Rita Felski, *Uses of Literature*, New York, Wiley-Blackwell, 2011.

Massera, Vincent Barras, Christophe Fiat ou Emmanuelle Pireyre ne tiennent littéralement plus en place, depuis déjà pas mal de temps, dans les pages du livre imprimé, qu'elles aussi débordent de toutes parts. Comme le signalent pertinemment Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel en introduction d'un dossier consacré à « la littérature exposée », « la nouveauté de notre époque tient peut-être à ceci : comme les plasticiens, les écrivains interviennent dans le champ social et sur le territoire, ils proposent, pour eux-mêmes ou dans le cadre de résidences, des expériences d'écriture qui prennent la forme de pratiques inédites²¹ ». Comment repenser les études littéraires de façon à inclure et valoriser ces pratiques d'expositions, qui étendent le domaine de la poésie bien au-delà de la publication d'imprimés, qui investissent une variété de media pour imaginer des formes d'intervention où les enjeux de signification comptent parfois moins que les effets d'immédiateté, de bruit ou de remontée du fond ?

Implémentations

Cette exposition de la littérature dans des espaces autres que le livre, cette propension de nombreux poètes contemporains à intervenir dans des lieux et à travers des media où on ne les attendait pas, cette mobilisation de la force propre des techno-images en tant qu'elles participent de dynamiques très différentes de celles de l'écriture – tous ces phénomènes témoignent d'un dépassement médiopoétique du paradigme de l'interprétation qui était implicitement postulé par l'ensemble des chapitres précédents de cet ouvrage. Si les « images contemplatives » saluées plus haut par Vilem Flusser s'inscrivent bien dans une tradition herméneutique valorisant le recul critique et la suspension temporelle, les rédactions de fan-fictions, les diaporamas, les affiches de rue, les canulars ou les clips de YouTube se fondent dans un déferlement des techno-images dont les modes de production (*sampling*), de diffusion

(virale) et de réception (distracte) remettent fondamentalement en cause les présupposés du paradigme herméneutique. Celui qui a rendu compte de ces évolutions transmédiales de la littérature (poétique) de la façon à la fois la plus pénétrante et la plus inspirante est sans doute le théoricien et poète Christophe Hanna, qui a réuni autour de lui et de la maison d'édition Questions théoriques toute une jeune génération de penseurs-créeurs-activistes.

Dans Nos dispositifs poétiques (2009), qui peut servir de plaque tournante à cette réflexion collective, Christophe Hanna caractérise la création littéraire contemporaine comme produisant des Objets Verbaux Non Identifiés, dont la nature et le fonctionnement ont pour principale propriété de court-circuiter nos habitudes de lecture et de classification. « L'ovni est le signe d'un dépassement de notre vocabulaire littéraire », il est le symptôme « d'une dissociation entre capacités expérimentelles et compétences interprétatives²² » : une œuvre littéraire relevant de l'ovni demande à être « expérimentée » comme telle sans pour autant pouvoir être interprétée comme telle. Il serait toutefois trop facile de faire le blâse en rappelant que Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire ou Breton produisaient déjà des ovnis défiant les modes de lecture dominants à leur époque. La thèse de Christophe Hanna est autrement plus radicale. Elle rappelle que tout l'art moderne nous a invités à pratiquer une « stase esthétique », exigeant du lecteur (spectateur, auditeur) de suspendre ses modes habituels de perception et de jugement, de prendre la distance et le temps de la réflexion, afin de revenir sur l'œuvre pour en construire une interprétation qui reconfigure son partage du sensible au sein d'une nouvelle intelligibilité (réflexie). Comme on l'a vu dans les chapitres antérieurs de cet ouvrage, la possibilité d'une telle posture interprétative repose sur la disponibilité d'une vacuole protectrice qui nous détache des réalités pratiques (vacuole qui peut prendre la forme d'un musée, d'une suspension de l'intérêt économique, d'une capacité d'*otium*). Cette attitude interprétative

22 Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, Paris, Questions théoriques, 2009, p. 4-6. La notion d'« objet verbal non identifié » avait été proposée en 1995 par Olivier Cadiot et Pierre Alféri dans le premier numéro de la *Revue de Littérature Générale*. Voir aussi, du même auteur, *Poésie action directe*, Marseille, Al Dante, 2003.

21 Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel, « La littérature exposée : les écritures contemporaines hors du livre », *Littérature*, n° 160, 2010, p. 9. Voir aussi, pour une réflexion plus large sur littérature, médialité et contemporanéité, Lionel Ruffel, *Brouhaha*, Paris, Verdier, 2016.

tend à considérer l'œuvre comme *intransitive*, comme valant par elle-même, sans servir à autre chose qu'à exhiber sa singularité. Si les ovnis sont « non identifiés », et si l'on déplore parfois « la fin de la littérature », c'est qu'on reste prisonnier de ce paradigme de l'interprétation que Christophe Hanna et ses acolytes nous aident à dépasser (sans toutefois le jeter aux poubelles de l'Histoire, bien entendu). Les objets et les « dispositifs » transmédiatiques qui les intéressent se situent non tant au-delà qu'*en-deçà* du paradigme interprétatif.

Loin d'en appeler à une stase contemplative, ces dispositifs interviennent dans la communication sur le mode de *l'action directe* : « dans un dispositif, la notion de *fonctionnement* devient plus importante que celle de «signification», de «représentation» ou d'«expression» ». Contre le paradigme de l'interprétation qui se détachait des pratiques pour se poser des questions de signification, l'œuvre est ici éminemment transitive : elle est un instrument permettant d'« effectuer des opérations », d'« activer certaines formes d'interaction » qui viennent « s'implanter dans une forme de vie donnée »²³. Comme dans le cas des humanités numériques théorisées par Franco Moretti, la question de l'opérationnalisation devient ici centrale. Or, cette action directe qui court-circuite le moment de suspension propre à la stase esthétique tend aussi à *dé-subjectiver* l'expérience poétique : le dispositif opère dans son milieu d'implantation sans ouvrir d'espace où puisse se déployer la « personne » de l'auteur ou du lecteur.

Les exemples que donne Christophe Hanna de tels « dispositifs poétiques » ont de quoi décoiffer nos classifications habituelles. Marguerite Duras (celle qui publie dans *Libération* un article d'intervention directe dans l'affaire du petit Grégory) y côtoie non seulement Henri Michaux (celui qui expérimente diverses drogues), mais aussi bien Lynndie England (celle qui prend avec son compagnon les photos d'humiliation sado-maso d'Abu Ghraïb) ou Abou Moussab al-Zarqawi (celui qui exécutait, filmait et diffusait sur internet ses décapitations d'otages en Irak). Vous avez dit « poésie » ? En quoi s'agit-il de « littérature » ? Que peuvent bien avoir en commun des pratiques aussi

diverses ? Toutes reposent sur un fonctionnement « documental »²⁴ grâce auquel a) elles « créent ou désinvisibilisent un problème public », b) elles en font quelque chose de « reconnaissable et traitable comme objet possible de diverses formes de discours », c) elles produisent ainsi un objet qui peut être « incorporé aux formats médiatiques, véhiculé sur les supports variés de l'information », et d) elles font commuter le mode d'énonciation « d'un régime particulier vers un régime collectif indéfini, réduisant son sujet producteur à une simple *position* », la notion d'écriture venant « quasiment se confondre avec celle de *réécriture* ou encore de *relève* »²⁵.

Lorsque Henri Michaux écrit sous psychotropes, supervisé par un psychiatre qui recueille ses textes comme de précieux documents expérimentaux, lorsque Mark Lombardi compose des diagrammes tentant de cartographier certains flux financiers dont il note patiemment les dates et les montants à partir des grand quotidiens, et lorsque ses dessins exposés au Whitney Museum sont repérés par une agente du FBI qui, juste après le 11 septembre 2001, y trouve une forme d'archivage et de vue synthétique inespérée pour repérer le réseau financier d'Oussama ben Laden, lorsque Betty Hill témoigne de son abduction par un vaisseau extra-terrestre²⁶, ces documents poétiques fonctionnent sur le modèle du « révélateur » chimique dont l'action directe sert de base au processus photographique. De tels documents possèdent « le pouvoir de donner accès à une connaissance inaccessible par d'autres voies, d'induire de nouvelles vues sur la réalité, donc de modifier nos croyances voire nos attitudes ». La fonction révélatrice impliquée par les dispositifs documentaux ne vise ni à exprimer une subjectivité, ni à décrire une situation, ni à transmettre une information. Elle relève d'une « écriture poétique objectivante » qui « est elle-même processus de connaissance », « générée par l'exercice ou le geste particulier qui consiste à rapprocher des constituants dans un contexte »²⁷.

24 Franck Leibovici, *Des documents poétiques*, Marseille, Al Dante, 2007.

25 Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, p. 183 & 191.

26 Doming Jenvrey, *Théorie du fictionnaire*, Paris, Questions théoriques, 2011 et *Le cas Betty Hill. Une introduction à la psychologie prédictive*, Paris, Questions théoriques, 2015.

27 Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, p. 130-131.

23 Christophe Hanna, *Nos dispositifs poétiques*, p. 15 & 24.

C'est dans un livre d'Olivier Quintyn, *Dispositifs/dislocations*, qu'il faut aller chercher l'analyse la plus précise de la force propre des ovnis que multiplient certaines pratiques transmédiatiques contemporaines. En se présentant comme une théorie générale du collage et de l'échantillonnage (*sampling*), cet ouvrage souligne au cœur de la notion de « dispositif » la non-intégration des éléments composants : au contraire d'une pratique de la citation, qui peut faire pleinement converger le texte cité et le texte citant, un collage fait sentir l'irréductible hétérogénéité des différents objets réunis, porteurs d'une indépassable contradiction. Les dispositifs agencent certes des éléments disparates selon des procédures synoptiques, mais ils forcent la vue d'ensemble (*synopsis*) à percevoir les ruptures et les incompatibilités des formes et des matériaux réunis. Le processus collagiste « dramatise et exhibe l'incommensurabilité entre les différentes réalités constituées par chacun des objets symboliques pris dans son agencement »²⁸. Olivier Quintyn s'inspire de la théorie des sciences de Paul Feyerabend pour préciser sa thèse :

un item collé est incommensurable avec les autres éléments locaux d'un collage si son contexte premier d'énonciation témoigne d'une incompatibilité ontologique fondamentale avec le contexte d'énonciation et les mondes représentationnels possibles impliqués par les autres fragments coprésents. Seul un effet global de disposition, un effet de dispositif, permet de citer à comparaître les fragments entre eux et de construire un nouveau contexte à partir de l'hétérogénéité même des objets réunis²⁹.

On entre ici de plain-pied dans la dimension socio-politique des thèses avancées par les auteurs de Questions théoriques. Les dispositifs poétiques qu'ils analysent encapsulent des expérimentations à media comparés, mais en s'ingéniant à faire sentir ce qu'ils ont d'incomparable. Ce que « documentent » ces dispositifs, c'est donc moins « la réalité », telle qu'elle existerait en elle-même, que les *incommensurabilités* perçues entre les éléments hétérogènes qui la composent. Car comme

le relève Christophe Hanna dans son introduction au livre d'Olivier Quintyn, c'est tous les jours (et d'abord à propos de nous-même) que nous pouvons demander :

comment cette même personne peut-elle parler de la vie de cette façon et puis, si vite, de cette autre ? Comment ces vocabulaires peuvent-ils coexister de façon viable en un même esprit ? [...] Les visions incommensurables coexistent absurdement dans la vie : elles travaillent par en-dessous nos comportements sociaux, la consistance de nos actions successives, mais leur incompatibilité demeure comme narcotisée par l'habitude, l'éducation³⁰.

Comprenons bien. Ce ne sont pas les éléments eux-mêmes qui sont incompatibles ou incompatibles (les bouts de textes juxtaposés, les matériaux collés sur la toile, les bouts de vidéo repiqués sur YouTube, les gestes ou les paroles que j'enchaîne au fil de ma journée), comme s'ils relevaient d'une isolation monadique : tout peut être comparé ou juxtaposé à n'importe quoi. « Ce sont les cadres d'intelligibilité de chacun des éléments qui sont incommensurables entre eux », faisant du collage « une production simultanée et « forcée » de différentes versions du monde incommensurables³¹ ».

Ces théories et ces pratiques dispositales, documentales et dislocatives pourraient bien entendu se concevoir à l'intérieur du domaine limité de l'écrit et de l'imprimé, qui a été celui de la littérature pendant plusieurs siècles. On sent pourtant à quel point leur terrain d'exercice et leur champ de pertinence excède ce domaine limité. Si elles se trouvent à la pointe des percées les plus intéressantes de la réflexion littéraire contemporaine, c'est aussi parce qu'elles en appellent à une articulation transmédiatique – que Christophe Hanna pratique abondamment dans son travail créatif publié sous l'anonymat de LA RÉDACTION. Les cadres d'analyse fournis par McLuhan, Flusser, Kirtler ou Hayles permettent de faire apparaître au mieux les enjeux de tels projets. Il faut des études de media comparés pour rendre compte de pratiques d'échantillonnage associant techno-images et écriture, pour situer dans l'hétérogénéité et

³⁰ Christophe Hanna, « Des collages comme tactique critique », introduction à Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, p. 9-10.

³¹ Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, p. 24.

²⁸ Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Paris, Questions théoriques, 2007, p. 65. Voir aussi, du même auteur, *Valences de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2017.

²⁹ Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, p. 24.

les spécificités des différents media, pour se doter de la vue synoptique qui rendra justice aux incommensurabilités et aux multiples tensions qu'elles génèrent (esthétiques, éthiques, socio-politiques, écologiques), pour réinscrire de telles pratiques dans les strates archéologiques de media zombies et d'imaginaires oubliés.

Les études et les pratiques littéraires ont de tout temps été sensibles aux propriétés médiales – et non simplement communicationnelles – de la langue orale et de la langue écrite, mais aussi depuis la voix chantée jusqu'à la gravure illustrative, en passant par les emblèmes et l'enluminure. Du point de vue exclusivement fonctionnel de la transmission du sens, les matérialités sonores ou graphiques d'une énonciation ne relèvent que de pures différences, dépourvues de toute qualité spécifique : on peut en principe – et désormais en pratique – les réduire à la binarité minimale de 0 et de 1. Tout l'enjeu de la sensibilité littéraire consiste justement à donner sens au « bruit » que surajoutent les qualités sensorielles du medium matériel employé, les polysemies plus ou moins accidentelles qu'il véhicule malgré lui, les fonds de signification (ne) se détachent (jamais complètement) les figures de signification, les nuances à peine perceptibles dont le mode d'enregistrement analogique permet de saisir les continuités en résistance à la discrétisation binaire. La sensibilité littéraire a toujours joué avec le tour-niquet qui tantôt pousse à fond le jeu de l'immédiat (je m'identifie au personnage d'un récit comme si je vivais moi-même son aventure), tantôt attire notre attention sur les propriétés d'un medium qui, loin de jouer la transparence, montre son masque et sa matérialité du doigt.

Si le cadre fourni par des études de media comparés permet d'accueillir sans difficulté le travail herméneutique résultant de cette sensibilité littéraire au medium, il permet surtout d'envisager une opérativité des dispositifs médiaux qui se situe en-deçà de l'attitude interprétative. Les techno-images évoquées par Daniele Giglioli en ouverture de ce chapitre (clips, blogs, blockbusters, séries TV, jeux vidéo, chansons, pages facebook), qui constituent effectivement l'écrasante majorité des produits culturels circulant entre nous, relèvent de modes de circulation et de réception dont le moins qu'on puisse dire est que l'attitude interprétative n'y joue pas un rôle central. Films

et séries posent souvent des questions relativement complexes³², et suspecter son copain d'infidélité aiguise instantanément la perspicacité herméneutique avec laquelle on scrute les pages des réseaux sociaux. Les problématiques textuelles ne sont par ailleurs nullement obsolètes au sein de ce *mediascape* : un tweet, un slogan politique, une affiche publicitaire restent régis par des principes rhétoriques théorisés depuis plusieurs millénaires.

L'important est toutefois de se donner les moyens de saisir les modalités et les enjeux d'une « action directe » qui court-circuite les temporalités (la « stase ») et les distances (critiques) inhérentes à l'attitude interprétative. Qu'on la subisse à travers le déferlement des techno-images ou qu'on y intervienne activement en injectant des dispositifs poétiques en quelques points stratégiques de ce déferlement, cette action directe de media dont l'effectivité apparaît comme paradoxalement immédiate exige d'être pensée comme telle. Christophe Hanna, Olivier Quintyn, Franck Leibovici, Anne-Laure Blusseau, Dominiq Jenvrey et leurs acolytes conçoivent les dispositifs littéraires comme des interventions médiatiques, d'autant plus intéressantes que leurs modes d'exposition seront en prise directe avec certaines réalités concrètes. Ils nous invitent par là même à poser aux études littéraires des questions d'implémentation.

L'Académie française nous ordonne de ne pas utiliser cet anglicisme, dont elle donne néanmoins une définition remarquablement séduisante : dérivée du « verbe *to implement*, « rendre effectif » et « augmenter », l'*implémentation* désigne, en parlant d'un logiciel, le fait de l'« installer en réalisant les adaptations nécessaires à son fonctionnement », ainsi que l'effectuation de « l'ensemble des opérations qui permettent de définir un projet et de le réaliser³³ ». Tel est bien ce que nous appelons et surtout ce que nous aidons à penser les auteurs réunis autour de Questions théoriques :

32 Steven Johnson, *Tout ce qui est mauvais est bon pour vous. Pourquoi les séries télé et les jeux vidéo rendent intelligents*, Paris, éditions Privé, 2009.

33 Voir <http://www.academie-francaise.fr/implémenter> [consulté le 11 décembre 2016].

68° L'actualisation de la sensibilité littéraire se pose surtout aujourd'hui en termes d'implémentation, c'est-à-dire en termes a) d'implantation dans des terrains concrets d'interactions sociales qui souffrent d'un manque de littérature, b) d'adaptations nécessaires de nos dispositifs poétiques et interprétatifs en vue d'installations hors de l'espace précieux mais trop limité des salles de classes et des pages d'imprimés, et c) d'effectivité médiatique dont le défi est d'arriver à rassembler de nouveaux publics autour des expériences et des expérimentations littéraires.

Reposer les questions littéraires en termes de media invite à déplacer le cadre au sein duquel on conçoit les opérations effectuées par la littérature. Comme le souligne Christophe Hanna dans ses interventions les plus récentes, ce que les meilleurs écrivains (ou les plus chanceux) parviennent à créer de plus beau, de plus improbable et de plus puissant, ce sont moins de nouvelles œuvres que de nouveaux publics. C'est de cette forme d'invention, qui relève toujours davantage de la découverte que de la création *ex nihilo*, dont ont besoin les études littéraires. Ces publics ne sauraient être de purs récepteurs, scotchés bouche bée par le sublime génie de l'invention artistique – même si ce moment de sidération fait bien l'un des charmes possibles de l'expérience esthétique. À l'âge du (besoin de) faire, les publics lisent en réécrivant, en *samplant*, en transmédiat. Comme leurs ancêtres, ils lèvent la tête des livres et des écrans pour implanter leur vie dans le texte et pour implanter le texte dans leur vie. Davantage qu'hier sans doute – parce que jamais il n'a été plus facile d'écrire, d'enregistrer, de filmer, de monter, d'éditer, de transmettre, de diffuser – nos contemporains et nos enfants comprennent en reprenant, et apprennent en entreprenant, comme en témoignent la multiplication des blogs, des recommandations et des fan-fictions.

Ce que parviennent à créer de plus important les meilleurs et les plus chanceux des artistes, ce ne sont toutefois ni des œuvres, ni même véritablement des publics, mais plus précisément des « communautés interprétatives », au sens précis qu'a donné Stanley Fish à ce terme. Si les médias de masse, dans leur (très insuffisante) diversité, sont bien

ce qui conditionne nos façons de vivre, de penser et de sentir, alors les artistes qui réussissent à inventer-découvrir de nouveaux publics, en contribuant à les rassembler sous la forme de communautés interprétatives, construisent notre monde de demain en « changeant la façon commune de penser » aujourd'hui (selon la belle expression utilisée par Diderot pour le projet de l'*Encyclopédie*). La lecture, l'interprétation et l'actualisation littéraires ont toujours été le complément nécessaire et effectif de tels changements dans la façon commune de penser.

Relation

Le véritable défi de notre actualité tient toutefois à ce que les limites et les contenus précis de notre « façon commune de penser » soient sujets à débats, voire à conflits, et que nous ne puissions plus invoquer une autorité supérieure pour arbitrer de tels conflits. Comme le relevait Christophe Hanna, « les visions incommensurables coexistent absurdement dans la vie », non seulement à l'intérieur de chacun(e) de nous, mais entre nous. Les multiples communautés interprétatives auxquelles nous appartenons ont des contours flous, qui nous rassemblent sur certains points (nul d'entre « nous » n'est anthropophage) pour nous diviser sur d'autres (certains d'entre « nous » sont végétariens, d'autres pas). L'éducation ne saurait se contenter de « narcotiser » ces incommensurabilités qui « travaillent par en-dessous nos comportements sociaux »³⁴.

C'est en ce point que la dimension comparatiste des études de media comparés doit s'élever depuis le niveau des appareils et des réseaux de communication jusqu'à celui des cultures qui habitent et font vivre ces réseaux. De ces cultures, nul n'a sans doute mieux parlé récemment qu'Édouard Glissant, dont la pensée de la Relation fournira le point d'arrivée de cette réflexion. En affirmant la nécessaire coexistence relationnelle de multiples cultures et communautés interprétatives à la surface de notre planète, en décrivant chacune comme « en apposition à d'autres, perméable et décidante », le poète-philosophe est conduit à distinguer deux types très différents d'agents de

34 Christophe Hanna, « Des collages comme tactique critique », *op. cit.*, p. 9-10

communication responsables des modifications de la structure interne des cultures, selon « le faisceau de similarité ou d'osmose, de rejet ou de renaturation qui se nouait, se manifestait, s'annulait » dans les façons plus ou moins communes de penser. Il baptise les premiers du nom d'*agents de relais*, qu'il contraste avec les *agents-d'écrit* mis au cœur de notre actualité par les dispositifs mass-médiatiques :

Ces agents de relais avaient naguère (et par convention) besoin d'une relative obscurité, comme d'un temps de latence par rapport à la perception des résultats de leur action – pour opérer vraiment. L'agent de relais était actif parce que, d'abord, il était inaperçu.

Les agents-d'écrit sont aujourd'hui des agents de relais qui se sont accordés à la violence implicite des contacts entre les cultures et à la vitesse foudroyante des techniques de relation. [...] Ils nous impressionnent surtout par l'immédiateté (la pure pression) de leurs techniques de communication. Là, leur action se suffit à elle-même ; il n'y a pas d'idéologie déclarée de la communication. Ceux qui la contrôlent dans le monde n'ont même pas à justifier ce contrôle. Ils le sanctionnent uniment par ce simple fait que la communication flue en permanence : c'est là sa « liberté », légitimée par son actualité, c'est-à-dire sa fugacité³⁵.

Actualiser peut se faire sur le mode du relais ou sur celui de l'écrit. Au moment où j'écris ces lignes (juin 2016), journaux, radios et télévisions chantent en parfait unisson l'éloge d'une exposition proposée par le musée du quai Branly sous le titre « Jacques Chirac ou le dialogue des cultures ». Les médias s'extasiaient devant un masque du théâtre traditionnel japonais du XVIII^e siècle représentant le personnage de Buaku, caricature populaire du démon Obeshimi – masque dont l'unique mérite, souligné à l'exclusion de toute autre considération, est sa ressemblance en effet frappante avec l'ancien Président la République française³⁶.



Figure n° 9 : Masque de Buaku, Musée Georges Labit, Toulouse

La caricature mise en avant par ce buzz médiatique a pour objet non seulement un démon japonais et un président français, mais surtout le geste d'actualisation lui-même. Un artefact, qui nous vient de très loin dans le temps (le XVIII^e siècle) et dans la distance culturelle (le Japon), n'est pris en considération que pour y « retrouver » le contemporain le plus familier – sans que personne ne se demande ce que représentait ce masque, comment il pouvait être perçu alors là-bas, à quels usages il servait ni quel effets il produisait. Cet objet, ainsi mis en scène, semble même impossible à observer dans ses spécificités propres, tant le regard se trouve happé par sa ressemblance gestaltique avec le visage de Jacques Chirac.

Cet exemple est parfaitement emblématique des pires travers de l'actualisation dans la mesure où ce n'est même pas Jacques Chirac lui-même que l'on reconnaît dans le masque de Buaku, mais la marionnette des Guignols de l'info qui a fixé ses traits en un stéréotype outré. Cette forme caricaturale d'actualisation brutale et réductrice repose sur une triple négation de ce qui fait la richesse de toute relation entre les cultures : on ne regarde pas vraiment l'objet étranger ; on ne fait qu'y projeter du déjà-connu ; ce déjà-connu ne correspond même pas à notre réalité, mais au stéréotype qui s'est substitué à elle dans la circulation majoritaire des techno-images médiatiques.

Ce qui mériterait ainsi d'être baptisé « Chiractualisation » présente bien les caractéristiques opératoires des agents-d'écrits d'Édouard Glissant. Comment ne pas y reconnaître « la violence implicite des

³⁵ Édouard Glissant, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 179-180.

³⁶ Emmanuelle Jardonnet, « Jacques Chirac et son sosie exposés au Musée du Quai Branly », *Le Monde*, 4 juin 2016.

contacts entre les cultures », soumise à « la vitesse foudroyante des techniques de relation » qui « nous impressionnent surtout par l'immédiateté » des assimilations qu'elles imposent sur le mode de l'évidence, en écrasant au passage toute forme réelle d'altérité ? Nous voilà bien ici dans le monde de la « créolité », qui vend des différences figées dans leur cliché, plutôt que dans celui de la « créolisation », qui questionne, transforme et inter-fertilise ce qu'elle met en relation. On est dans le vieil impérialisme du proche sur le lointain, plutôt que dans le renouvellement du familial par le détour de l'étranger. Cette actualité-là, telle que l'ont promue le musée et les journalistes, produit un coup d'éclat qui génère un effet de mode en confirmant un lieu commun. Une telle opération « se suffit à elle-même », dès lors qu'elle permet aux agents de briller de façon fugace, mais suffisante à les faire exister au sein d'un déferlement de techno-images dont le propre est justement de « fluer en permanence ».

Il convient d'attendre des lectures actualisantes qu'elles fonctionnent davantage sur le mode des agents de relais, attirant moins de flash sur leur trouvaille ponctuelle, pour diriger davantage de lumière sur l'objet d'attention à considérer pour lui-même, dans sa différence – de façon à ce que sa rencontre instaure une distance renouvelant le regard qu'on porte sur ce qui nous est (toujours trop) familier. Cela exige certes, de la part des agents de relais, un certain « temps de latence par rapport à la perception des résultats de leur action », mais ce retard est la condition de possibilité d'un véritable détour par (et pour) l'enrichissement de l'altérité. C'est au prix de cette latence que les cultures peuvent réellement coexister et s'entre-féconder, en écoutant les déplacements produits au sein de chacune d'elles par leur relation avec la présence lointaine des autres :

Nous savons dès lors ce que sont aujourd'hui ces agents de relais : ce sont des échos-monde, qui travaillent dans la matière de la Relation. Et nous pouvons circonscrire, à l'opposé, la manière des agents-d'éclat : ce sont des reflets littéraires de cette matière, qui en manifestent la violence sans l'éclairer ni la bouger ni la changer³⁷.

37 Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 192.

Édouard Glissant a toutefois l'intelligence de ne pas en rester là. On se condamnerait à une nostalgie désespérée et impuissante si l'on s'en tenait à cet éloge du temps de latence pratiqué jadis par les agents de relais, par opposition à la précipitation caractéristique des agents-d'éclat triomphant à l'âge de la globalisation médiatique. Les cultures dominées – celles de la périphérie laminées par la standardisation culturelle comme celles des traditions livresques des études littéraires – n'auraient que leurs yeux pour pleurer un monde d'agents de relais voué à la disparition et à l'obsolescence.

Il y aurait utopie à supputer que les cultures qui ne manipulent pas les agents-d'éclat trouveraient par compensation une sorte de récompense a contrario dans un approfondissement lent et équilibré de leurs valeurs. [...] Une telle culture] n'aura pas suffisamment d'apparat « naturel » pour s'imposer : ses agents sont neutres, impuissants, sa fin s'épuise, s'use à la longue, dans la diffraction scintillante des agents-d'éclat. On n'échappe pas à la précipitation historique, quand même on se tiendrait, par force ou par inclination, à l'écart de ses déboulés³⁸.

C'est précisément parce qu'« on n'échappe pas à la précipitation historique » que les études littéraires feraient bien de se repositionner au sein d'études de média comparés, et que les questions d'implémentation agitées par les animateurs de Questions théoriques méritent d'y occuper une place centrale. Le temps de latence et la stase qui jouent un rôle constitutif dans nos expériences esthétiques et herméneutiques méritent certainement d'être défendus, protégés et promus de la façon la plus volontariste. C'est bien avec l'ambition de servir d'agents de relais que nous devons chercher à nous implanter dans les dispositifs médiatiques. Mais c'est en apprenant par ailleurs à (dé)jouer le jeu des agents-d'éclat qu'on assurera la survie et si possible la prospérité des cultures minoritaires – au nombre desquelles il faut désormais compter la vie littéraire.

Car il y a une force d'immédiateté et une énergie inhérentes au domaine d'opération des agents-d'éclat, à laquelle il serait dramatique de ne pas chercher à puiser. Le choc inhérent à la techno-image

38 Glissant, *Poétique de la Relation*, p. 193-194.

du masque de Buaku génère presque mécaniquement – ou plutôt électriquement, magnétiquement – des effets d'intensité³⁹ qu'on ne saurait abandonner aux seuls exploiters d'immédiateté et autres agents cyniques du capitalisme financier. Il est de fait très difficile de regarder une photographie de ce masque sans y voir la marionnette des Guignols de l'info. Cette prégnance de l'image est au moins aussi intéressante que les fonctions dramaturgiques assignées au démon Obeshimi sur les scènes théâtrales japonaises du XVIII^e siècle. Loin d'être nécessairement exclusives entre elles, les opérations des agents de relais et celles des agents-d'éclat demandent plutôt à être perçues comme complémentaires. Les jeux herméneutiques et les inventions poétiques peuvent porter aussi bien sur les unes que sur les autres. Les tactiques d'action directe pratiquées par des médiativistes comme Luther Blissett ou les Yes Men, par des hackers comme Chelsea Manning ou Edward Snowden constituent parmi les plus beaux gestes de ré-écriture, d'édition-publication et de performance médiatique imaginés au cours des dernières décennies. Agents de relais (d'abord dissimulés dans l'obscurité, « actifs parce qu'inaperçus ») devenus, après un temps de latence, agents-d'éclat suscitant instantanément un buzz aux dimensions planétaires, ces écrivains (de l'exposition médiatique et du code informatique) fraient de façon suggestive les voies d'une implémentation poétique pleinement engagée dans l'ère numérique.

De la *Princesse de Clèves* au démon Buaku, du *Manuscrit trouvé à Saragosse* à la surveillance par la NSA, de la Cabale d'une fausse juive aux calculs d'un vrai géomètre, de l'errance d'un jeune garde wallon rigide ment identitaire à sa descendance joyeusement créolisée, de la salle de classe à la zone à défendre – les études littéraires, comme toutes les formes de vie, doivent constamment réapprendre à rester fidèles à ce qui les rend désirables, tout en inventant sans cesse de nouvelles manières d'enrichir la Relation, « c'est-à-dire la validité reconnue de chaque Plantation particulière, mais aussi l'urgence de concevoir l'ordre caché du tout – pour y errer sans s'y perdre. [...] La poétique ?

39 Voir à ce propos Tristan Garcia, *La vie intense. Une obsession moderne*, Paris, Éditions Autrement, 2016.

Précisément cette double portée, d'une théorie qui tâche à conclure, d'une présence qui ne conclut (ne présume) de rien. Non point l'une sans l'autre. C'est par là que l'instant et la durée nous confortent⁴⁰. »