

Non, la poésie n'est pas en retard. Notes sur l'écriture poétique et la culture digitale

JAN BAETENS

Université de Leuven¹, Belgique

Résumé

Dans cet article, on s'interroge sur les rapports entre poésie contemporaine et numérisation culturelle. On défend la thèse qu'il est moins important d'isoler des textes ou des œuvres qui explorent la spécificité médiatique de tel ou tel paramètre propre à l'écriture en régime numérique que d'étudier l'impact de la numérisation dans la poésie dans son ensemble. Dans cette perspective, on s'intéresse de manière particulière à deux mécanismes qui se trouvent au cœur de toute production numérique : la *transmédialisation* et la *démédiatisation*. L'importance de ces mécanismes pour la poésie contemporaine est examinée à l'aide du travail de deux poètes, Olivier Cadiot et Pierre Alferi, qui, loin de transposer mécaniquement les techniques de *transmédialisation* et *démédiatisation*, s'en inspirent pour renouveler un facteur clé de la poésie moderne : le rythme. C'est à travers le travail sur le rythme que la poésie se trouve, aujourd'hui, remédiatisée.

Mots-clés : poésie contemporaine, culture digitale, *transmédialisation*, *démédiatisation*, rythme.

Abstract

This article deals with the relationships between contemporary poetry and digital culture. It claims that it is less important to identify and isolate a corpus of texts and authors exemplifying the medium-specificity of digital writing than to study the impact of digital culture on poetry as a whole. In this regard, this article pays special attention to two mechanisms that represent the core of all digital production in the cultural field: *transmedialisation* and *demediatization*. The importance of both mechanisms will be analyzed with the help of the poetic writings of Olivier Cadiot and Pierre Alferi, two contemporary poets who, instead of offering a mechanical copy of transmedial and demediatizing techniques, try to appropriate them in order to reinvent a key factor of modern poetry: rhythm. It is thanks to their work on rhythm that today's poetry can be remediated.

Keywords: contemporary poetry, digital culture, *transmedialisation*, *demediatization*, rhythm.

¹ Le présent article a bénéficié du soutien du programme PAI de BELSPO (LMI 07/01, pour plus de détails, voir le site : <http://lmi.arts.kuleuven.be/>).

Pour faire le point sur les tendances de la poésie contemporaine d'expression française, on dispose actuellement d'un instrument très pratique qui a l'avantage supplémentaire d'être apprécié tant des spécialistes (les poètes mêmes, les critiques, la recherche universitaire) que du grand public. Directement publiée en édition de poche, la nouvelle édition de *Caisse à outils : un panorama de la poésie française d'aujourd'hui* de Jean-Michel Espitallier² est une étude qui, par l'ouverture de ses choix et l'étendue de son information, est un excellent premier guide à quiconque souhaiterait parcourir la production des quinze ou vingt dernières années³. La présentation d'Espitallier montre la richesse mais aussi le succès public, tout relatif qu'il demeure, de cette création poétique. Elle permet aussi de faire le bilan sur les relations toujours complexes entre innovation et tradition. Par exemple, certains des auteurs commentés dans *Caisse à outils* témoignent d'un renouveau inattendu de l'ancien courant lyrique, tête de Turc des générations précédentes. Le chant et la sensibilité lyriques font plus que se maintenir ou se rajeunir dans le mouvement néo-lyrique ou les écritures du paysage, ils se réinventent également à travers les œuvres aussi distinctes que celles de Franck Venaille, représentant du « grand » lyrisme, ou Pierre Alferi, auteur protéiforme dont certains textes proposent un lyrisme « sec ». Quant aux expériences néo-avant-gardistes que l'on réunit parfois sous l'étiquette d'« extrême-contemporain », force est de constater que la plupart d'entre elles ne cachent nullement les modèles plus anciens qui leur servent de repères. C'est sûrement le cas de tous ceux, aujourd'hui fort nombreux, qui se réclament de l'écriture à contraintes ou de ceux, si possible plus nombreux encore, qui pratiquent divers types de collage-montage, dont le grand exemple moderne est *Témoignage*, le chef-d'œuvre du poète américain Charles Reznikoff⁴.

Poésie numérique, la belle absente ?

Cette analyse, qu'il ne serait pas difficile de pousser plus avant, n'est cependant guère suffisante quand on veut saisir les aspects les plus actuels du champ poétique. La dialectique de l'ancien et du nouveau est un trait caractéristique de toute littérature moderne⁵, tout comme sans doute l'antithèse d'un pôle subjectif, fortement empreint

² Espitallier, J.-M., *Caisse à outils : un panorama de la poésie française d'aujourd'hui*, Paris, Pocket, 2014 (la première édition, chez le même éditeur, date de 2006).

³ Le volume fait suite à une anthologie du même auteur, *Pièces détachées*, Paris, Pocket, 2001 (nouvelle édition : 2011). Contrairement à *Caisse à outils*, cette anthologie est beaucoup plus militante, c'est-à-dire plus tournée vers la défense de certaines formes de poésie plutôt que de telles autres (ce qui n'enlève rien à son intérêt, bien entendu).

⁴ Reznikoff, Ch., *Témoignage. Les États-Unis (1885-1915). Récitatif*, traduit par Marc Cholodenko, Paris, P.O.L., 2012 (l'œuvre originale, *Testimony*, date de 1965).

⁵ Voir l'ouvrage collectif du groupe MDRN, *Modern Times, Literary Change*, Leuven, Peeters, 2013 (pour plus de détails, voir le site : www.mdrn.be).

de lyrisme, et d'un pôle objectif, aujourd'hui très marqué par l'esthétique du *ready-made* et du *sampling*⁶. Dans son étude, Espitallier insiste beaucoup sur deux éléments qui débordent le cadre esquissé jusqu'ici : d'une part, la migration de la poésie à des contextes non livresques (la poésie ne reste plus confinée aujourd'hui à l'espace du livre, elle se performe, se met en scène) ; d'autre part, l'hybridation croissante de la poésie avec d'autres médias (cinéma, musique, vidéo, par exemple). On voit assez ce qui est commun à cette double évolution : la question du rapport entre la poésie, qui est un *média*, c'est-à-dire une pratique sociale enracinée dans l'emploi d'un certain type de signes, et son *médium*, c'est-à-dire le support matériel qui permet la production et la circulation des signes en question⁷. Dans ce contexte, il est logique que *Caisse à outils* se termine par quelques considérations sur le possible devenir numérique de la poésie. Cependant, ces commentaires sont brefs (deux petites pages seulement, pour un livre qui en compte près de 250) et relativement généraux, l'auteur mettant surtout l'accent sur le métissage de la poésie numérique et de la poésie multimédia :

La poésie numérique, qu'est-ce à dire ? Que tout poète qui utiliserait le langage numérique ferait de la poésie numérique ? Pas tout à fait. [...] ici encore, les pratiques et les outils s'entrelacent, se pillent, se métissent et, à côté des « numéristes » autoproclamés⁸, c'est la poésie dans son ensemble qui, en s'emparant de ces expériences pionnières, est en train de reconfigurer ses définitions et d'en repousser les limites.⁹

Cette conclusion fort prudente, pour ne pas dire œcuménique, ne doit pas trop surprendre. Que la poésie numérique au sens étroit du terme, faite pour l'écran et ne pouvant être lue que sur écran, demeure relativement marginale, peut signifier un certain retard de la poésie d'expression française par rapport à d'autres aires linguistiques ou culturelles¹⁰, mais pareille conclusion serait pour le moins prématurée. Non seulement parce que, sur tant d'autres points, cette poésie est nettement en avance (personne ne conteste l'effervescence et les inventions souvent très radicales de la poésie contemporaine et extrême-contemporaine en France), mais aussi parce qu'il

⁶ Les références théoriques majeures, mais aussi la généalogie en sont examinées dans Perloff, M., *Unoriginal Genius*, Chicago, Chicago University Press, 2011.

⁷ Sur la différence médium/média, voir Baetens, J., « Le médium n'est pas soluble dans les médias de masse », *Hermès*, 70, 2014, pp. 40-45.

⁸ Espitallier fait ici allusion au groupe d'écrivains réunis autour des revues *Alire/Doc(k)s*, animées par Philippe Bootz et Jean-Pierre Balpe, et du « Manifeste pour une poésie numérique », signé Jacques Donguy et publié dans un numéro d'*Art Press* en 2002. À ces noms, il convient d'ajouter celui d'Éric Sadin, à la fois comme auteur et théoricien de la culture digitale et comme animateur de réseaux à l'ère numérique.

⁹ Espitallier, J.-M., *op. cit.*, pp. 227-228.

¹⁰ On peut songer ici au Québec, si on veut rester à l'intérieur du domaine de la francophonie. Pour plus de détails, voir les archives du laboratoire NT2 à l'UQAM : <http://nt2.uqam.ca/>.

existe bien d'autres domaines où modernité et innovation ne sont pas forcément synonymes de culture digitale (la bande dessinée en serait un bon exemple¹¹).

Quoi qu'il en soit, la poésie « vraiment » numérique est encore relativement mal implantée dans les pratiques. Certes, la poésie peut maintenant se lire sur écran, ou du moins, à défaut d'y trouver un vrai public, y être publiée, mais cela ne peut suffire pour que ces créations puissent vraiment être qualifiées de numériques, sauf dans une acception platement mécanique. Pour se faire numérique au sens fort du terme, il faut que l'écriture poétique exploite et explore une série de traits spécifiques absents de l'imprimé ou difficiles, voire impossibles à réaliser dans ce contexte : la mobilité des signes, les possibilités d'interactivité et d'appropriation par le lecteur, les combinaisons multimédia avec l'image et le son, le caractère instable du texte qui devient éphémère, constamment susceptible d'être remanié et partant pluriel sans qu'il soit toujours possible de « classer » chronologiquement ou hiérarchiquement les versions en circulation, l'inscription du texte dans des réseaux hyper- et transmédiatiques, et ainsi de suite. De plus en plus de textes poétiques à l'écran ont recours à ces caractéristiques, mais dans bien d'autres cas, le poème qu'on trouve à l'écran n'est rien d'autre qu'un texte préexistant que l'on s'est contenté de présenter sous une forme numérique¹².

Cependant, comme le suggère Espitalier, la vraie question n'est peut-être pas là. S'il est évidemment important de suivre avec attention ce qui se passe du côté de la littérature écranique, il est plus capital encore de voir dans quelle mesure l'émergence de la culture digitale affecte la poésie *dans son ensemble*, indépendamment de la question plus limitée de l'écriture pour écran¹³. Ou pour le dire autrement : s'il peut paraître vrai que, jusqu'ici, la présence de l'écriture numérique reste un phénomène relativement mineur, on ne peut en déduire que l'impact de la culture numérique sur la poésie en général reste, lui aussi, plus symbolique que réel. Dans les pages qui suivent, on se propose donc de revenir sur la double question de la migration de la poésie hors-livre et de l'hybridation médiatique, pour y voir l'effet *indirect* mais non moins réel des mutations produites par le passage de l'imprimé au digital. La numérisation de la

¹¹ Sur la résistance des créateurs de bande dessinée au numérique, voir Groensteen, Th., *Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, 2011, et, plus généralement, les témoignages de nombreux auteurs réunis dans le numéro spécial de *Critical Inquiry* sur la bande dessinée (vol. 40, n° 3, 2014, dirigé par Chute, H. L. et Jagoda, P.).

¹² La prudence conseille de rappeler ici que l'on a intérêt à ne pas confondre questions médiatiques et questions de qualité : un texte sur écran n'est pas « condamnable » parce qu'il omet de s'appuyer sur des propriétés spécifiquement numériques, tout comme un texte qui, lui, le fait, n'est pas automatiquement « meilleur » que d'autres.

¹³ Une interrogation analogue sous-tend le livre de N. Katherine Hayles, *Electronic Literature*, Notre-Dame, Notre-Dame University Press, 2008 : la question n'est plus de savoir s'il existe, à l'intérieur de la littérature, un domaine spécialisé nommé « littérature numérique », mais d'analyser comment la numérisation de l'écriture et de la lecture touche la totalité de la littérature.

poésie se traduirait alors *par ricochet*, c'est-à-dire par une transformation profonde des pratiques anciennes, au lieu de s'exprimer de manière directe, c'est-à-dire par l'apparition d'une poésie exclusivement écranique.

La numérisation comme *démédiatisation* et *transmédialisation*

Comme on l'a vu, la question de la numérisation peut s'aborder en termes de spécificité médiatique. Dans la tradition moderniste illustrée par Clement Greenberg (dans les arts plastiques) ou Jean Ricardou (en littérature), on est alors amené à s'interroger sur la manière dont une œuvre à la fois identifie, accentue et travaille les traits spécifiques d'un art ou d'un médium (la différence entre les deux devient ici fort ténue) afin d'y asseoir de nouvelles formes de créer. Pareille conception, qui garde évidemment toute sa valeur, souffre toutefois d'une survalorisation du seul médium en tant que support matériel du dire ou du faire, tandis qu'elle passe un peu vite sur les changements qui se produisent dans le domaine médiatique dans son ensemble. C'est pourquoi il convient de l'élargir afin d'inclure aussi l'impact plus large de la numérisation sur les pratiques contemporaines, toutes forcées de se redéfinir par rapport à cette révolution en cours.

Dans le domaine artistique, la numérisation a renforcé et accéléré une série d'évolutions de très longue durée, contemporaines de l'industrialisation progressive des faits culturels, dont l'influence sans cesse grandissante des industries créatives est sans doute l'aspect le plus visible¹⁴. Comme l'a bien démontré Matthieu Letourneux, spécialiste des littératures populaires attentif aux questions médiatiques, la transformation la plus profonde est celle de la *sérialisation*¹⁵. Or ce phénomène tant littéraire que commercial, dont il n'est pas possible d'examiner ici tous les détails, ne touche pas que la forme ou le contenu des œuvres, qui passent d'une logique artistique de "one shot" (œuvre unique, due à l'initiative d'un auteur) à une logique industrielle « prototype/série » (œuvres multiples, commandées par l'éditeur à des auteurs interchangeables). En fait, le succès de la sérialisation dépend d'une série de facteurs techniques et médiatiques, qui prennent deux formes singulières, mais inextricablement liées : *démédiatisation*, d'une part ; *transmédialisation*, d'autre part.

¹⁴ La bibliographie en la matière est gigantesque, mais la meilleure étude d'ensemble reste peut-être Hesmondalgh, D., *The Creative Industries*, Londres, Sage, 2013. Dans le domaine plus spécifique de l'édition, voir Schiffrin, A., *L'édition sans éditeurs*, Paris, La Fabrique, 1999, et Thompson, J. B., *Merchants of Culture*, Londres, Polity, 2010. Pour une perspective plus historique, voir surtout Kalifa, D., *La culture de masse en France (vol. 1. 1860-1930)*, Paris, La Découverte, 2001, ainsi que plusieurs travaux de Mollier, J.-Y., dont, écrit en collaboration avec Letourneux, M., *La Librairie Tallandier. Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, Paris, Nouveau Monde, 2011.

¹⁵ Voir son essai (provisoirement inédit) pour la thèse d'habilitation : *Penser la sérialité : supports, genres, culture médiatique* (Université Paris Ouest La Défense, 6 déc. 2014).

La sérialisation, en effet, est appelée à se faire *transmédiatique*. Sérialiser une œuvre ne consiste pas seulement à décliner une œuvre de départ en diverses livraisons ou plusieurs unités à l'intérieur de son média de départ, mais aussi à en proposer des adaptations en d'autres médias. Une telle politique de *transmédiatisation* caractérise aujourd'hui la presque-totalité des activités culturelles et artistiques, tout en générant aussi des mouvements de repli, de résistance et de réinvention de formes proprement spécifiques. Cette politique se voit soutenue par un phénomène tout aussi massif de *démédiatisation*, qui ne désigne pas une quelconque dématérialisation des données numériques (la culture digitale est tout aussi matérielle que n'importe quelle autre) mais une démarche de création qui privilégie les éléments pouvant circuler aussi librement que possible d'un média à l'autre. Au lieu de concevoir un récit à partir de telle ou telle forme concrète (un roman, un film, un jeu vidéo...), puis de l'adapter, avec plus ou moins de bonheur et de facilité, à tels autres médias, la *démédiatisation* partira d'un univers et de personnages, tous éléments plus facilement déclinables qu'un récit déjà formaté.

La question de la numérisation devient alors tout autre. Elle dépasse l'intégration de tel ou tel trait propre aux systèmes numériques, pour concerner le rôle des nouvelles manières de faire – engendrement d'éléments détachés de tout médium : *démédiatisation*, puis déclinaison et sérialisation selon divers médias : *transmédiatisation* – sur l'évolution de la poésie.

Comment se manifeste, en poésie, la *démédiatisation* ? En prose, plus exactement en prose narrative, elle tend incontestablement à une accentuation de l'espace, aux dépens de ce qui a toujours constitué l'essentiel du récit, à savoir le temps¹⁶. La poésie, elle, semble aller dans une autre direction. Dans la lignée plus traditionnelle de Mallarmé (« Le vers est partout dans la langue où il y a rythme... »¹⁷), la rencontre des techniques digitales et de la poésie renforce plutôt l'élément temporel, plus exactement *rythmique* de l'écriture, qui devient comme une valeur en soi. Cette primauté du rythme s'observe dans toutes les formes de poésie qui se sont manifestées depuis l'émergence du numérique : la performance poétique, notamment le slam ; l'hybridation avec d'autres formes médiatiques, essentiellement la musique ; la fascination de la lecture à haute voix, qui fait un retour en force dans la poésie d'avant-garde longtemps dominée par le modèle des arts plastiques¹⁸ (et dont les instances se

¹⁶ Comme ne cessent de le répéter par exemple les théoriciens du post-cinéma, non contents de penser la désarticulation du récit et du temps dans le post-cinéma en termes purement négatifs, c'est-à-dire comme érosion du versant temporel, alors qu'il s'agit tout autant de la promotion du versant spatial. Voir par exemple Cubitt, S., *The Cinema Effect*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2005.

¹⁷ Mallarmé, S., *Œuvres complètes*, de Mondor, H. et Jean-Aubry, G. (éd.), Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1945, p. 687.

¹⁸ Sur les effets souvent contestables de la confusion poésie/arts visuels, voir Baetens, J., *Pour en finir avec la poésie dite minimaliste*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

multiplient sur les sites de tous les éditeurs¹⁹). Cette articulation du rythme et du corps, déjà logique en elle-même, affiche encore davantage l'effet idiosyncratique de la culture digitale sur la poésie. D'une part, cette articulation suppose une forme de *démédiatisation*, puisque l'insistance sur le rythme tend à détacher les mots du langage même, pour se faire pur rythme. D'autre part, cette *démédiatisation* ne fait qu'accroître l'importance des éléments que certains disent menacés par le numérique, à savoir la voix, le corps, la présence de l'auteur à son texte même.

Quant à la *transmédialisation* en poésie, le bilan est également très contrasté. Farouchement opposée, du moins en théorie, à toute politique de sérialisation et, plus globalement, à toute forme d'industrie culturelle, la poésie ne peut que redire son exigence de singularité – et partant de résistance à toute tentative de normalisation, d'alignement sur les standards discursifs, de concession à la doxa linguistique. Dans la littérature de recherche, l'idéal reste celui d'une critique de l'usage commun du discours, jugé aliénant²⁰. La poésie contemporaine reste donc très « littéraliste » ou « textualiste ». En même temps, elle se méfie de tout discours de « pureté » verbale ou linguistique et accepte de se faire carrefour médiatique. Comme le souligne sans arrêt Espitallier, la plupart des poètes modernes s'allient de mille et une façons avec les autres arts, les autres médias, les autres supports. Il n'est donc pas faux d'appeler cette poésie contemporaine à la fois hyper-spécifique et transmédiatique. C'est d'ailleurs la combinaison des deux, très différente du discours traditionnellement moderniste sur la spécificité médiatique, qui en fait tout autre chose qu'un remake nostalgique de l'« écriture textuelle » des années 1960 et 70.

Dans les pages qui suivent, on voudrait interroger ces thèses générales à l'aide de deux exemples empruntés au catalogue des éditions P.O.L, une maison qui s'est illustrée dès le début dans la défense du dialogue entre poésie et culture numérique. On examinera donc certains aspects de l'écriture d'Olivier Cadiot et Pierre Alferi, directeurs de l'éphémère mais capitale *Revue de littérature générale*²¹, première grande illustration des enjeux de l'interface graphique au moment du passage de la machine à écrire à l'ordinateur personnel. On verra toutefois que leurs travaux respectifs excèdent à plusieurs égards le programme de cette revue, souvent réduite à un manifeste de

¹⁹ Pour une analyse des « postures » d'écrivain que manifestent ces vidéos d'auteurs lisant leur propre œuvre, voir Baetens, J. et Truyen, F., « Le portrait de l'écrivain : une mythologie pérenne ? », in Clüver, C., Engelbrechts, M. et Plesch, V. (dir.), *Imaginaires*, Amsterdam, Rodopi (à paraître en 2015).

²⁰ On laissera ici de côté les questions sur la dimension politique de ce combat, plus facile à articuler en théorie qu'en pratique (oui, il va de soi qu'il faut rejeter la langue telle qu'elle nous parle ; mais va-t-il également de soi de le faire dans une langue qui risque de décourager ceux-là mêmes qu'on cherche à soutenir ?). Voir les contributions passionnantes dans le recueil '*Toi aussi, tu as des armes*'. *Poésie et politique*, Paris, La Fabrique, 2013, et le collectif sous la direction de Jugnon, A., *Ce qui ne passera pas. À la lettre contre le fascisme*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2015.

²¹ La revue a eu deux (gros) numéros, en 1995 et 1996.

l'écriture objectiviste à la française²², et que leurs positions à l'égard de la culture numérique ne les conduisent pas toujours aux mêmes réponses. La discussion de Cadiot et d'Alferi tiendra compte, bien entendu, des changements du champ médiatique depuis la parution de leur revue commune, presque contemporaine du lancement des premières formes commerciales d'internet. Depuis l'ouverture de la Toile, en effet, l'influence de la création digitale n'est plus seulement fonction de l'usage de l'ordinateur personnel PC mais aussi et surtout de la mise en réseau de tous les systèmes de production et de circulation des signes.

Deux auteurs face au numérique (I) : Olivier Cadiot

L'œuvre d'Olivier Cadiot (1956), qui connaît aussi de nombreux prolongements au théâtre, se dérobe radicalement à la distinction entre prose et poésie, deux modes d'écriture qui se chevauchent, se questionnent, se critiquent, se confondent sans cesse dans son écriture. Comme l'écrit Michel Gauthier dans sa lecture microscopique du cinquième livre de Cadiot, *Retour définitif et durable de l'être aimé*²³, cette rencontre ne relève pas d'une inclusion de fragments de poésie dans le roman :

[L]a poésie consiste en des souvenirs de roman ; elle ne consiste donc pas en des poèmes mais dans des évocations de romans. [...] [Mais] elle ne peut être que fragmentaire, la mémoire poétique du roman. Si le poète possédait une mémoire absolue, s'il se souvenait intégralement du roman, il ne serait plus poète mais romancier, émule de Pierre Ménard ou de César Paladion, ces désormais mythiques écrivains révélés par Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares. La poésie réussit donc quand elle se souvient mal du roman [...]. La poésie atteint son but quand elle met le roman en pièces.²⁴

Le même critique souligne également que les textes « poétiques » de Cadiot se placent de plus en plus sous le signe du rythme, plus exactement sous celui de la vitesse, qui résume l'essentiel de la démarche de l'auteur (et tout l'essai de Michel Gauthier sera consacré à l'examen des formes et portées de ce « facteur vitesse »). La notion de vitesse n'est pas limitée à des questions de prosodie ou de mise en scène corporelle du texte, quand bien même l'écrivain pense ses textes également en fonction d'une lecture à haute voix. Elle apparaît d'abord comme une réponse de la littérature à la présence de plus en plus forte de la *machine* dans l'acte de création²⁵.

²² La véritable découverte des objectivistes américains en France est due à l'anthologie de Roubaud, J. et Deguy, M., *Vingt poètes américains*, Paris, Gallimard, 1980.

²³ Paris, P.O.L., 2002.

²⁴ Gauthier, M., *Olivier Cadiot, le facteur vitesse*, Paris, Les Presses du réel, pp. 16-17.

²⁵ Sur l'évolution interne de l'écriture de Cadiot, voir Alizart, M., « Les trois âges du sample », *Critique*, 677, 2003, pp. 776-784.

La référence à Denis Roche est ici quasiment inévitable. Après avoir déclaré la poésie « inadmissible »²⁶, et être passé de l'écriture à la photographie, Denis Roche revient à l'écriture (et à une écriture que beaucoup, aujourd'hui, qualifieraient volontiers de poétique) par le biais d'une réflexion sur l'acte photographique, dont il transpose les mécanismes fondamentaux à la production textuelle. Les *Dépôts de savoir & de technique*²⁷, qui utilisent la machine à écrire et ses lignes de 60 caractères comme un appareil photographique à « prélever » des fragments textuels déjà existants, traduisent le code photographique à un principe de composition littéraire. L'ascendant de cette pratique sur les auteurs post-telquelliens est indéniable et les échos de Roche dans la redécouverte des objectivistes américains dans la *Revue de littérature générale* ne manquent pas.

L'œuvre de Cadiot, qui apparaît au moment où s'impose aux États-Unis l'écriture « conceptuelle », dite plus tard « non-créative »²⁸, dépasse le modèle exclusif de la photographie²⁹. Son esthétique du collage-montage, dont la photographie ne sera bien entendu jamais absente, s'éloigne également des techniques de *mash-up* « conceptuel » ou « non-créatif », d'abord par son goût du *récit* (l'absence de trame romanesque n'empêche nullement la prolifération d'effets micronarratifs), puis par l'omniprésence d'une *voix* (quand bien même cette instance n'est plus comparable à ce qu'on appelait autrefois le « narrateur »), enfin par le caractère très *construit* et calculé des effets de montage (un texte de Cadiot est toujours très « articulé », démonté et reconstruit en même temps, et c'est bien au niveau de la transition d'une phrase à l'autre qu'il convient d'en cerner le mouvement essentiel).

Si Cadiot emprunte aux héritiers modernes de l'objectivisme la technique-clé du prélèvement, ce n'est donc pas le prélèvement *en soi* qui l'intéresse. Bien souvent la coupure n'est pas marquée comme telle, par exemple par un blanc ou un autre signe de rupture manifeste ; chez Cadiot, le lecteur ne se rend compte du montage-collage que chemin faisant, en suivant le fil sans cesse coupé et renoué du texte, mais sans qu'il soit toujours possible de localiser avec exactitude le moment où l'on passe d'un

²⁶ Le recueil de Denis Roche, *Le Mécrit*, Paris, Seuil, 1972, contient une séquence de onze poèmes intitulée *La poésie est inadmissible, d'ailleurs elle n'existe pas*. C'est sous le titre de *La Poésie est inadmissible* que Denis Roche réunira plus tard sa production poétique entière (Paris, Seuil, 1995).

²⁷ Paris, Seuil, 1980. À noter que ces textes, qui « paraissent » poétiques, ne se verront pas repris dans *La Poésie est inadmissible*, *op. cit.*

²⁸ Voir l'anthologie de Dworkin, C. et Goldsmith, K., *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2011, et le volume de Goldsmith, K., *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 2011.

²⁹ Le paragraphe qui suit doit beaucoup à une analyse d'Anne-Cécile Guilbard, « Démontages de l'e-mage », communication au colloque *Montage/Démontage/Remontage*, organisé par Barre, A. et Leplâtre, O. à Lyon II (2014), à paraître dans la revue *Textimage* en 2016. Je m'inspire ici librement de cette lecture très fine d'*Un Mage en été* (Paris, P.O.L., 2010), texte qui intègre de nombreux éléments autoréflexifs.

segment à l'autre. De la même façon, c'est moins les effets d'*accumulation* qui intéressent Cadiot. Ce dernier est, vu sous cet angle, un auteur sobre, quasi parcimonieux, même si l'excès et la perte de maîtrise, jubilatoires l'un et l'autre, sont chez lui des thèmes majeurs. La visée première de Cadiot, c'est le *geste* du prélèvement en tant qu'il permet de rivaliser avec le mécanisme de base de la culture numérique : le clic, la possibilité de produire des montages instantanés et de se laisser emporter par des combinaisons non programmées par l'écrivain mais rendues possibles par les machines et les logiciels d'écriture et de lecture. L'essentiel, c'est donc le défilé, mais un défilé soigneusement construit, jamais mécanique. Si dérapage ou dérive il y a, le mécanisme en est on ne peut plus surveillé.

Engendrée par le modèle des écritures numériques et partant les clics d'un univers à l'autre, l'écriture textuelle de Cadiot fait un usage prudent des hybridations multimédias. Elle est une écriture qui ne copie pas ce mouvement de clics à l'infini, mais qui propose un modèle plus performant, plus efficace, plus signifiant et, surtout, plus empreint de rythme. Pour omniprésent qu'il soit, le « clic » n'est jamais un geste qui se contente de rompre une continuité pour aiguiller la lecture sur d'autres voies. Chaque coupure engendre aussi des collusions signifiantes. Ce faisant, les coupures créent et maintiennent une tension singulière, qui d'une part pousse le texte vers des territoires toujours imprévus et d'autre part oblige le lecteur à revenir sans cesse en arrière pour essayer de cerner quel « lien » unit le nouveau segment au segment qu'il vient de rompre.

Le résultat de cette écriture est une expérience singulière de la vitesse textuelle, mais aussi de l'immersion dans un monde qui fonctionne comme une machine digitale. Les textes de Cadiot recréent le dynamisme et la vitalité du numérique, sans sacrifier à quelque imitation facile. Ils sortent peut-être de la littérature pour entrer en compétition avec les machines de la culture numérique (en ce sens, Cadiot emboîte le pas aux mouvements de *démédiation* et *transmédiation*), mais c'est aussi pour y rentrer d'une manière nouvelle et surtout proprement littéraire (sur ce point, il est de ceux qui repensent, tout en le rejouant autrement, le fait numérique au sein même de l'écriture textuelle). Le commentaire suivant d'Anne-Cécile Guilbard le résume parfaitement :

Le rythme et l'écart des déplacements qu'augurent, même dans une unique phrase, les juxtapositions d'éléments prélevés dans des domaines très éloignés les uns des autres font de cette œuvre, montage manifeste, l'exemplaire illustration de la puissance du langage, à la manière d'un Mallarmé contemporain qui, à l'ère numérique, ferait se lever, d'un clic en activant la fonction « Parole », des fleurs absentes de tout bouquet, désormais en 3D.

« à une époque les gens écrivaient comme ça pour économiser de la place.
[fac simulé de manuscrit anonyme et reproduit en trop petit pour être lisible]

Comment établir un espace en profondeur entre ces lignes ?
Une recherche en 3D ? » (*Un Mage en été*, o.c., p. 74)

L'espace de la page n'est plus seulement interrogé dans les deux dimensions de sa minceur frontale, c'est la pensée de l'écran qui l'anime, qui, si elle rejoint l'aspiration poétique à faire apparaître des objets par les mots seuls répartis sur la page, l'altère en même temps en intégrant les possibles modernes : virtualité de l'hyperlien, du clic qui peut faire remonter automatiquement du fond d'une autre page le fragment qui y était déposé.³⁰

Deux auteurs face au numérique (II) : Pierre Alferi

Ouverte à un grand nombre de genres et de pratiques multimédias, l'écriture de Pierre Alferi (1963) porte souvent la marque du cinéma et des productions audiovisuelles³¹. Les référents cinématographiques abondent, l'auteur a joué un rôle de pionnier dans le genre du « cinépoème » (dans son cas, une variation sur l'esthétique du *found footage*), les principes du montage filmique structurent de fond en comble tous ses écrits. Cependant, les traits communs avec l'écriture, elle davantage photographique, d'Olivier Cadiot sont réels. À l'instar de ce dernier, Alferi attache une grande importance à la voix, qui en l'occurrence est vraiment narrative. Même dans sa poésie, l'écriture de Pierre Alferi semble irrésistiblement attirée par le récit, et tout comme dans le travail de son collègue, le sens du rythme est omniprésent et touche l'ensemble des thèmes et des techniques.

Quelles sont les formes précises que manifeste la primauté du rythme dans le cas de Pierre Alferi ? Il convient de souligner, davantage que chez Cadiot, qui est avant tout un auteur du « flux » et des coulées d'énergie, mais aussi de leurs interruptions fréquentes, une distinction entre deux strates de l'écriture.

Au niveau de l'œuvre vue dans son ensemble, la fascination du rythme se signale par une profonde instabilité formelle et générique. Pierre Alferi alterne, sans les confondre comme c'est le cas d'Olivier Cadiot, poésie et prose, essai et fiction, texte et création multimédia, épopée et forme brève, recueil de bribes éparses et projets étroitement unis, feuilleton et livre, notamment. Mais jamais on ne sait dans quelle direction précise évolue la production de l'auteur. Telle incertitude fondamentale, qui ajoute évidemment au plaisir du lecteur, acquiert d'emblée une fonction rythmique. Le cheminement de l'œuvre obéit à un va-et-vient entre mouvements contraires, tantôt de continuité, tantôt de discontinuité, qui installe un régime textuel de suspense et de

³⁰ « Démontages de l'e-mage », communication citée.

³¹ Une bonne présentation de l'œuvre protéiforme de Pierre Alferi se trouve dans le numéro spécial, éd. Jean-Jacques Thomas, de *Substance*, 123, 2011.

relance confondus. Chaque nouvel épisode de l'œuvre donne lieu à une série de variantes et variations, comme si chaque texte était régi en sous-main par un programme ou une contrainte dont tirer le meilleur profit. En même temps, aucune de ces séries ne paraît portée jusqu'à son terme, comme si l'auteur essayait sans arrêt de l'interrompre par d'autres séries encore, quitte à reprendre de temps en temps une série provisoirement abandonnée.

Au niveau microtextuel, le souci du rythme se traduit d'abord par l'hésitation prolongée entre la phrase et le récit, qui s'attirent et s'excluent mutuellement. Avec toutes nos excuses pour une trop longue auto-citation :

Au début de son travail d'écrivain, Pierre Alferi a évoqué cette ambition par l'expression : « chercher une phrase », et son travail protéiforme n'a jamais dévié de ce programme. De manière générale, la phrase est un objet singulier, pris entre les exigences stylistiques de l'ancienne rhétorique, très axée sur le mot (une phrase est bonne quand tous les mots y sont à leur place, puis quand aucun mot n'y manque ou n'y est de trop, enfin, quand tous les mots utilisés sont les mots justes) et les approches plus récentes du récit et du texte (ici, une phrase est bonne quand elle appuie le cours de l'ensemble, tout en renforçant l'architecture globale qui en émerge). La poésie de Pierre Alferi pourrait se définir comme une tentative de replier l'une sur l'autre la phrase « simple » (celle que gouverne l'ancienne rhétorique) et la phrase « multiple » (celle qui compose le texte moderne).³²

D'où, chez Alferi, le travail permanent sur la phrase et le vers comme unités d'écriture indépendantes – non pas données, mais à construire, et ce, dans une perspective qui excède le vers et la phrase mêmes. Le vers se fait en fonction du poème (même cassé), la phrase, en fonction du récit (même avorté). D'où également les multiples jeux sur les principes de découpage interne du texte, qui se présente toujours comme un bloc, mais un bloc fissuré, divisé en vers, en strophes, en sections, en chapitres, en livraisons, voire en livres, ou éclaté entre divers supports. D'où enfin la mise en place d'une politique de création multimédia en termes essentiellement rythmiques. Dans les cinépoèmes, par exemple, mots et images ne sont pas seulement métissés en eux-mêmes, soit en vue de la production d'un sens nouveau, ils se combinent aussi sur un axe temporel, mesuré par des effets de coïncidence ou d'écart, de divergence ou de simultanéité, qui se calculent moins sur le plan des thèmes ou des contenus que sur celui du temps. Le montage est surtout question de rythme, de fréquence, de durée, non de compatibilité ou d'incompatibilité sémantiques des éléments réunis.

³² Baetens, J., « Entre récit et rhétorique : la phrase », *CCP/Cahier Critique de Poésie*, 28, 2014, pp. 19-20.

Vers une remédiatisation de l'écriture poétique ?

La primauté du rythme qui soude en profondeur les écritures d'Olivier Cadiot et Pierre Alferi peut s'interpréter comme une réponse aux nouveaux mécanismes de production, de stockage, de dissémination et de réception des signes, des codes et des messages à l'ère numérique. Mais cette réponse, il faut le répéter, n'implique en rien un refus ou un dépassement de l'imprimé et de la culture littéraire au sens traditionnel, livresque du terme. Certes, ni Cadiot ni Alferi ne se détournent de la création numérique, qu'ils pratiquent diversement par ailleurs, et l'un comme l'autre sont toujours à l'écoute des mutations technologiques affectant l'expression littéraire aujourd'hui. Néanmoins, les deux écrivains se situent résolument dans le champ du livre. Leur stratégie d'écriture n'en est pas une de *démédiatisation*, ni du reste de transmédiation, quand bien même ces deux auteurs s'efforcent aussi de faire dialoguer les supports médiatiques et partant de changer leurs techniques de composition de manière à supporter, si ce n'est à provoquer ce type de migrations. Mais en fin de compte – fin provisoire bien entendu ! –, cette politique semble bien plus proche d'une nouvelle forme de spécificité, qu'on pourrait appeler « remédiatisation »³³ : non pas la tentative de se replier sur ce que tel ou tel média aurait de spécifique (il serait tout à fait absurde de se réclamer du caractère « proprement littéraire » ou « proprement imprimé » du rythme), mais le parti pris de la nécessaire refonte des pratiques littéraires, impures et mélangées comme elles le sont souvent, à la lumière des défis que leur formule la révolution numérique qui les embrasse³⁴.

³³ Le terme de « remédiatisation » est emprunté aux travaux de Bertrand Gervais, qui évite ainsi les confusions nées de l'anglicisme « remédiation » (calqué sur le concept de Jay David Bolter et Richard Grusin défendu et illustré dans leur ouvrage *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1999).

³⁴ Cette conclusion rejoint certaines des hypothèses de recherche du programme «Back to the Book», que dirige à l'université d'Utrecht le prof. Kiene Brillenburg Wierth. La différence majeure entre les tendances présentées dans cet article et les grandes lignes de force de «Back to the Book» est la suraccentuation, dans ce dernier programme, de la dimension visuelle de l'écriture remédiatisée – essentielle dans le corpus anglo-saxon étudié dans «Back to the Book», mais non forcément dans le travail de Cadiot et Alferi.