

NORBERT HILLAIRE

Le conteur et le computer

La littérature, dès ses origines, ne relève-t-elle pas d'une sorte de bricolage ? L'intérêt, la curiosité que nombre d'écrivains manifestent pour l'ordinateur nous renverraient donc aux plus anciennes figures du récit dont le conteur des tribus primitives fournit le modèle. Dans ce cas, la littérature, comme dit Butor, ne ferait que commencer.

DEPUIS QUE LE MONDE est monde, c'est-à-dire depuis le premier conteur de la première tribu s'opère une sorte d'assimilation réciproque des formes de la littérature et des formes de la technique. Art et *techné* désignent ainsi la même chose dans l'Antiquité, et la science et la littérature ont longtemps voisiné dans les anciennes cosmologies du Moyen Âge.

Mais, s'agissant de la littérature, notre tradition la plus ancienne veut que la dimension technique du texte, l'idée d'une littérature perçue comme un jeu combinatoire, un jeu de permutations et d'associations, ait rencontré moins de faveurs que celle d'une littérature entendue comme le lieu originaire d'une opacité ou d'une « épaisseur » indifférente, ou quasi, aux bricolages des systèmes de signes qu'elle met en œuvre. Les thèses les plus courantes concernant les relations du mythe et du conte admettent généralement que l'opacité du mythe précède le processus des permutations narratives à l'œuvre dans le conte, et que, comme l'indique Calvino, « celui-ci vient après le mythe, comme sa corruption, sa vulgarisation, ou sa laïcisation » (1). On pourrait pourtant imaginer, avec Calvino, que « le conte, la « fabulation », précède la mytho-poïesis : la valeur mythique est ce que l'on rencontre lorsqu'on continue obstinément à jouer avec les fonctions narratives. Le mythe, dès lors, tend à se cristalliser en formules fixes ; il passe des mains du narrateur à celles des organismes tribaux attachés à sa conservation et à sa célébration » (2).

VUE SOUS CET ANGLE, la littérature aurait, dès les origines, une dimension bricoleuse et ludique, et ce n'est que plus tard qu'elle recevrait pour mission la célébration de

l'autorité, l'assomption des valeurs d'une époque ou d'une société, en particulier l'idée d'une nature immuable qu'elle aurait à charge de célébrer. Ce n'est que progressivement qu'elle se libère de ce poids, comme l'a montré Elio Vittorini (3), et qu'elle émerge à la conscience du narrateur comme un moyen de se constituer en opposition, en détournement, en rébellion, par rapport aux systèmes de valeur antérieur, par le truchement des jeux combinatoires qu'elle met en œuvre et qu'elle investit d'un sens inattendu. C'est alors que la littérature rencontre le langage comme son être propre et c'est de cette conscience littéraire que naîtront toutes les divisions entre langage littéraire et connaissance scientifique. Mais ce divorce ancien n'a pourtant pas réussi à empêcher des nostalgies de jouer, la fascination réciproque du savant pour l'écrivain et de l'écrivain pour le savant de ressurgir dans l'espace vacant de cette division. Il faut peut-être rappeler ici ce que disait déjà Umberto Eco dans *L'œuvre ouverte* voici vingt ans : « L'art a pour fonction non de connaître le monde, mais de produire des compléments du monde : il crée des formes autonomes s'ajoutant à celles qui existent, et possédant une vie, des lois qui leur sont propres. Mais si une forme artistique ne peut fournir un substitut de la connaissance scientifique, on peut y voir, en revanche, une métaphore épistémologique. A chaque époque, la manière dont se structurent les diverses formes d'art révèle (...) la manière dont la science ou, en tout cas, la culture contemporaine voient le monde » (4). Eco cite, à titre d'exemple, les relations entre l'univers des géométries non euclidiennes et les projets mallarméens de livre à plusieurs dimensions.

De fait, depuis le 18^e siècle, depuis l'*Encyclopédie*, la science n'a cessé de traverser l'espace littéraire. De la *Vérité sur le cas de Monsieur Valdemar* (5) jusqu'aux œuvres de Jules Verne, la science est présente dans la littérature, celle-ci empruntant à celle-là non seulement l'image en gestation des machines fabuleuses que nous connaissons aujourd'hui, mais encore les formes de son raisonnement caractéristique. Toute l'organisation narrative des *Histoires extraordinaires* — du moins de quantité

d'entre elles — est fondée sur un usage explicite et appuyé des modèles logico-déductifs qui sont ceux des mathématiciens. Edgar Poe, on le sait, ne concevait la nouvelle que comme l'accomplissement d'une forme pure, quasi abstraite, qui devait culminer dans un « effet » aussi sûrement que le plus sinueux des raisonnements mathématiques nous conduit à l'évidence d'un théorème.

ON POURRAIT MULTIPLIER ainsi les correspondances qui n'ont cessé de s'établir entre le monde des modèles techniques et scientifiques et l'espace du langage littéraire, les décrire comme autant de transferts métaphoriques plus ou moins subtils, plus ou moins propres à organiser le désir de résoudre les concepts de la science en figures, de couvrir par l'alibi scientifique la tentation et le goût de l'étrange qui nourrit l'imagination littéraire au 19^e siècle : la technique n'est-elle pas tout entière dans le transfert, une modalité par laquelle, dit Daniel Sibony, « l'être se remue, se travaille, pour émerger à des niveaux moins ardu, qui seraient des niveaux de la lettre, de la littérature, de ce qui s'offre aux mains et aux mots pour être transformé, pour être donné — toute une érotique du corps et de sa présence dans le langage et dans l'espace ? » (6).

ENTRE FABULATION ET FABRICATION, les liens se sont distendus dès lors que la technoscience s'est instituée en discours autonome, et comme disait Barthes, « arrogant », indifférent aux doutes et à l'opacité du langage qui sont le propre de l'expérience littéraire.

Mais aujourd'hui la science — elle aussi du moins certaines de ses ramifications, ou certaines de ses figures reconnues — paraît s'abreuver aux eaux amères du scepticisme, et s'interroger par voie de conséquences sur le sens même et les formes de son discours. De son côté, la littérature est beaucoup moins indifférente au souci de méthode que la vulgate nous le laisserait croire : des époques récentes nous le rappellent abondamment, avec Ponge, en ange de l'histoire, et Bouvard et Pécuchet, en héros dérisoires. Il suffit d'ouvrir, au hasard, une page d'Hubert Reeves, pour se convaincre de la possibilité de

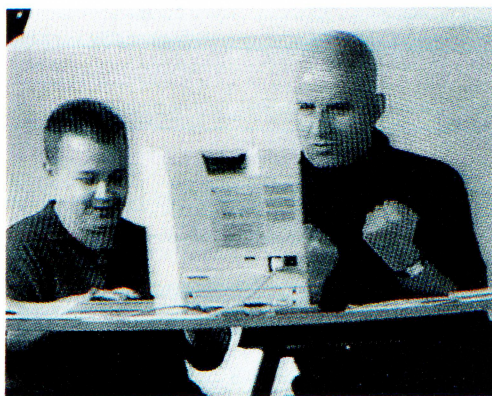
ces rapprochements, qui paraissent, a priori, forcés. «Kepler a eu le premier cette idée que ce n'était pas une bonne réponse de dire que les étoiles sont loin. Autre façon de dire que les étoiles sont loin. Autre façon de la dire : si les étoiles existent depuis toujours, elles éjectent de la lumière depuis toujours, et dans univers dans lequel il y a depuis toujours de la lumière qui est éjectée et qui remplit l'espace, cet univers devrait être plein de lumière. Cette idée de Kepler se retrouve dans la littérature, mais elle ne suscite pas beaucoup de commentaires.

«Elle est cependant reprise un peu plus tard par Halley, qui refait le même calcul et qui montre que quelque chose ne colle pas. Elle est reprise par Chezeau, un astronome français qui vivait à l'époque de Louis XV et elle est encore reprise par Olbers qui est un astronome allemand et qui donne son nom au «paradoxe d'Olbers», bien que ça vienne de Kepler. Et le paradoxe d'Olbers peut s'énoncer ainsi : pourquoi la nuit est-elle noire dans l'hypothèse d'un univers inchangeant ? La réponse à cette question est venue précisément au siècle, quand on a remis en cause la question du fait que l'univers soit éternel et inchangeant. La réponse, aujourd'hui, est toute simple : la nuit est noire parce que ça ne fait pas très longtemps qu'il y a des étoiles, seulement quinze milliards d'années. Ce n'est pas suffisant pour remplir le ciel de lumière» (7).

Borges n'aurait pas renié cette vision bibliolâtre, intertextuelle, citationnelle de la science et des chemins de la lumière. Sans exagérer ces rapprochements, on pourrait néanmoins imaginer une ligne sur laquelle se regrouperaient des écrivains aussi différents que le Voltaire de *Micromégas*, le Diderot du *Clavecin oculaire*, Edgar Poe, Swift, Lewis Carroll, Rimbaud (l'amateur de chimie), Jarry (l'auteur du *Surmâle*) et Roussel (celui de *Locus solus*). Mais encore le Joyce d'*Ulysse* ou de *Finnegan's wake*, Butor, Borges, Queneau, Pérec ou Sollers. Outre un intérêt affiché que tous ces écrivains — ou certains d'entre eux — manifestent pour l'imaginaire scientifique de leur temps, tous se révèlent des maîtres dans l'art difficile de retourner l'échec que représentent la dispersion et la fragmentation des territoires jadis indivis de la littérature et de la science en construction symbolique novatrice, ouvrant au langage et à l'espace littéraire de nouvelles possibilités, fondées précisément sur le message désormais parcellaire de la science, et recouvrant dans cette mue paradoxale les plus anciennes figures que la littérature universelle avait côtoyées.

AINSI LE LABYRINTHE, cette vieille topographie mythique, apparaît-il à nouveau fréquemment dans la littérature du 20^e siècle, comme une sorte de scène spéculative où se joue l'espoir toujours insatisfait d'une vision transparente de l'univers. Fait notable, la figure du labyrinthe, image de la complexité

de l'univers, se décline en forme de jeu, comme une encyclopédie inépuisable ouverte à l'infini, plutôt qu'en tant que métaphore d'un ordre immuable qu'il s'agirait de découvrir. Et le lecteur, de spectateur passif qu'il était quand il assistait aux exploits de Thésée aux prises avec le Minotaure (mais ces exploits n'en finissent pas de l'interroger), devient dans les configurations labyrinthiques de la littérature moderne, un invité décisif pour l'accomplissement d'une œuvre qui ne saurait exister sans son implication directe : lire, c'est habiter le labyrinthe d'un sens «possible» et jamais certain, donné comme un horizon



PIERRE GUYOTAT DICTANT «WANTED FEMALE» DANS LE FILM «52 MN DANS LA LANGUE» DE LUDWIG TROVATO. 1989. A SA GAUCHE : ANNIE ANDRÉ. (PRODUCTION : LA SEPT)

improbable, à l'image du soleil dans le tableau de Poussin, que le géant Orion n'atteindra jamais dans sa course. Les 1000 millions de poèmes de Raymond Queneau n'existent pas sans le concours direct du lecteur. Ouvert, aléatoire, interactif, le labyrinthe du 20^e siècle apparaît comme l'anticipation ou l'antichambre de «l'hypertexte» produit par la culture de l'ordinateur. Butor l'a bien compris, qui exhorte les écrivains de demain à «foncer dans deux directions : le multilinguisme et la liaison avec les images» (8).

Qu'est-ce, en effet, qu'un hypertexte ? Une combinaison mouvante de mots et d'images, un maillage de nœuds connectés les uns aux autres dans une topologie étoilée (et non linéaire), métamorphique (et non immuable), fractale ou «discrète» (n'importe quel lien peut se révéler composé de tout un réseau), hétérogène (un hypertexte ne se compose pas exclusivement d'un type de langage, mais se présente comme une juxtaposition hétérogène de modèles, de mots, d'images, etc.). Pour les plus optimistes, comme Pierre Levy, cette «écologie cognitive» (9) fondée sur l'idée d'une exploration de modèles et de simulations provisoires, plutôt que sur les constructions théoriques qui s'appuyaient sur la civilisation du livre et l'interprétation heuristique de l'univers, ne signifierait pas la fin de la distance critique, pas plus qu'elle n'engagerait vers une quelconque déréalisation du savoir : «comme nous l'avons vu, hypertextes,

compositions multimédias, collecticiels et nouvelles écritures dynamiques pourraient fort bien réintroduire certaines formes de distance historique et de travail herméneutique au sein même de l'interconnexion en temps réel propre à l'informatique. (...). Plutôt qu'une catastrophe culturelle, on pourrait y lire (dans le temps réel et la simulation) une manière de retour au kairós des sophistes. La connaissance par simulation et l'interconnexion en temps réel valorisent le moment opportun, l'occasion, les circonstances relatives, opposées au sens molaire de la vérité hors temps et hors lieu, qui n'étaient peut-être que des effets d'écriture» (10).

Mais, reconnaît Pierre Levy, «Protagoras et Montaigne n'avaient pas attendu les ordinateurs pour être relativistes» (11)... Pourtant cette vision connexionniste, distributive, kaléidoscopique du monde à quelque peine à s'imposer face à l'impérialisme des manichéismes qui régissent nos modes de pensée : homme-machine, littérature-science, sujet et objet... Alors même que la littérature et la science n'ont cessé de voisiner et de cohabiter, en particulier grâce aux progrès techniques de l'imprimerie, et des conditions de diffusion et de présentation des différents domaines du savoir, dans le désir de se libérer du poids de leurs divisions ; l'une des tendances les plus marquées de l'imagination littéraire du 18^e siècle, celle de la légèreté et du désir de voler, paraît directement liée à l'essor de la physique au siècle de Newton : tapis volants dans les *Mille et une nuits*, ou voyages et envol de personnages dont le statut littéraire constitue, en soi, un défi aux lois de la gravitation, tels le géant *Micromégas* de Voltaire, ou le baron de Munchausen, corps célestes ayant recouvré (grâce à Newton), cet équilibre des forces qui lui permet de planer.

DU POINT DE VUE DES TECHNIQUES de diffusion, le développement des connaissances apparaît comme une libération progressive du poids que représentait le savoir. Des énormes volumes du Moyen Âge, aux «in octavo» jusqu'à ces encyclopédies interactives sur CD-ROM auxquelles on accède, et dans lesquelles on navigue d'un simple cliquetis de souris informatique, l'image qui se dégage est celle de la légèreté, de la fluidité des accès au monde de la connaissance.

Ce faisant, la révolution qui s'accomplirait sous nos yeux, si tant est qu'il s'agisse bien de cela, nous renverrait curieusement aux thèmes et aux formes les plus anciennes que s'est donnée l'humanité pour communiquer. Le temps réel de l'ordinateur et le temps cyclique de l'éternel retour de la première humanité n'ont rien de commun, sinon peut-être qu'ils opèrent l'un et l'autre «en direct», sans la médiation patiente, la distance critique et interprétative que supposent les grandes constructions théoriques, liées au

temps linéaire du livre, de l'histoire et de l'écriture. S'agissant du locuteur, sorcier, conteur dans la culture orale primitive, ou automate littéraire branché sur son réseau de lecteurs, l'un et l'autre supposent une relation plus directe avec le destinataire, une plus grande implication de ces derniers, et plus immédiate, à l'accomplissement de la parole de l'œuvre ou aux chemins de la connaissance, car ces derniers sont plus immédiatement présents à sa réception et à son écoute, que dans le cas du livre et de la distance spatio-temporelle qu'il établit entre l'auteur et son public (l'écriture et ses développements techniques successifs seraient des facteurs de conditionnement des formes même du savoir, et de la formation d'une distance critique, de la genèse des grands systèmes d'interprétation, exégèse et herméneutique (11).

Ces observations ne procèdent que du domaine de l'intuition, mais on peut relever comme un fait curieux qu'un écrivain comme Pierre Guyotat, qui fait un usage très direct de l'ordinateur, dont il affectionne le côté mouvant, vivant, qu'il imprime à l'écriture, aspire par ailleurs à produire, à improviser des textes en direct devant un auditoire, en plein air...

Mais sans remonter jusqu'à la première humanité, la légèreté, de fait, n'a cessé d'inspirer, plus près de nous, les écrivains et les philosophes : «*Pour Ovide, dit Calvino, tout peut assumer des formes nouvelles ; pour Ovide aussi, la connaissance du monde est dissolution de sa compacité ; pour Ovide aussi, existe entre toutes choses une parité essentielle, exclusive des hiérarchies de pouvoir et de valeurs. Chez Lucrèce, comme chez Ovide, la légèreté est une manière de voir le monde qui repose sur la philosophie et la science*» (12). Cette parité est, d'une certaine façon, celle que l'on retrouve dans les configurations du grand hypertexte qui se met en place aujourd'hui, dans sa structure moléculaire et distribuée en rhizome et en réseau de structures métamorphiques plutôt qu'en système vertical et hiérarchique.

«**CHACQUE BRANCHE DE LA SCIENCE**, écrit Calvino, de nos jours, semble vouloir démontrer que le monde repose sur des entités très subtiles : tels le message de l'Adn, les impulsions neuronales, les quarks, les neutrinos errant dans l'espace depuis le commencement des temps... Vient ensuite l'informatique. Il est vrai que le logiciel ne pourrait exercer son pouvoir de légèreté sans le pesant intermédiaire du matériel : mais c'est le logiciel qui commande, qui agit sur le monde extérieur et sur les machines, lesquelles existent en fonction du seul logiciel et évoluent de manière à élaborer des programmes d'une complexité toujours croissante... La seconde révolution industrielle, à la différence de la première, n'offre pas l'image écrasante des laminoirs ou des coulées d'acier, mais se

présente comme les bits d'un flux d'information parcourant des circuits sous forme d'impulsions électriques. Les machines de métal existent toujours, mais elles obéissent à des bits impondérables» (13).



GIUSEPPE ARCIMBOLDO. «LE BIBLIOTHÉCAIRE». VERS 1566. HUILE/TOILE. 97 x 61 CM

Si pour Kafka, écrire c'est bondir hors du rang des assassins, il faut adjoindre alors à l'image kafkaïenne, cette nouvelle version qu'en propose encore Calvino, et qu'il choisit comme «*symbole votif pour saluer le prochain millénaire : le bond agile et imprévu du poète philosophe qui prend appui sur la pesanteur du monde, démontrant que sa gravité détient le secret de la légèreté*» (14).

AINSI LES FIGURES DU LABYRINTHE et les images de la légèreté paraissent-elles se conjuguer depuis toujours, et plus encore aujourd'hui que les technologies de l'intelligence nous y invitent, pour déployer, en forme d'encyclopédie vertigineuse et perpétuellement ouverte, le jeu des ombres portées entre science et littérature. Flaubert, déjà, voulait donner comme sous-titre à *Bouvard et Pécuchet* : «*Du défaut de méthode dans les sciences*», et aujourd'hui on ne peut évoquer les deux compères sans songer à la dérision d'une entreprise vouée à l'échec, mais dont la validité n'en est pas moins fondée sur une image vraie et actuelle : l'impossibilité de rassembler dans un ordre impeccablement clos sur lui-même, la multiplicité des savoirs promis à une remise en question perpétuelle, et à un morcellement inéluctable. Mais le doute flaubertien n'est pas celui d'un ennemi de la science, comme on a pu le penser. «*Flaubert, déclare Queneau avec raison, dans*

Bâtons, chiffres et lettres, est pour la science, dans la mesure justement où celle-ci est sceptique, méthodique, prudente, humaine».

Comme le monde, tel qu'il s'énonce dans les configurations «incertaines» de la science, la littérature se prend au jeu des nombres, du chaos, de la divisibilité et des combinatoires. Aux vieilles cosmogonies succèdent les polyphonies, parmi lesquelles les œuvres majeures de Joyce, *Ulysse* et *Finnegan's wake* (où la radio trouve une de ses premières applications littéraires). Les sciences de l'information, la cybernétique, habitent ces œuvres du début du siècle, de même que la télématique habite les œuvres d'un écrivain comme Philippe Sollers : «*Avec Paradis, je construis un des premiers microprocesseurs précis de la langue, apparemment française, ce qui veut dire la possibilité de construire un computer qui va traiter des zones de mémoire très étendues de la culture et de l'histoire du langage humain et de ses significations (...). J'essaie de construire un ordinateur qui, à une question donnée, peut répondre par séries de réponses selon les situations du sujet, plus exactement de l'histoire dans le sujet. Pour construire un maximum d'informations, il faut se munir de ce très curieux appareil, de ce micro-processeur (vous savez qu'en France, on ne fabrique pas de microprocesseurs, c'est Ibm qui les fabrique). Il est évident que, pour moi, la question est de coller à l'imaginaire télématique de l'époque, tel que nous sommes en train d'en vivre la mutation*» (15).

Il y a ainsi des écrivains pré-informatisés, des œuvres dont le mouvement paraît discrètement ou expressément (télé)guidé par les intuitions du futur immédiat ou lointain. Et des hyper romans, ou romans virtuels, tel *Si par une nuit d'hiver* d'Italo Calvino, qui tient lui-même son principe générateur des romans potentiels qui l'ont précédé, œuvres inspirées de modèles mathématiques sophistiqués, dans la meilleure tradition oulipienne.

ON A PU CROIRE un moment que cet univers qui emprunte largement aux modèles de la science, signifiait à coup sûr la mort de l'auteur, sa disparition dans le mouvement d'une œuvre sur laquelle la vieille garde de l'intimisme n'aurait plus de prise (mais cela reste après tout un beau thème des avant-gardes, et un thème récurrent dans certaines traditions littéraires, italienne par exemple, qui ne se sont jamais vraiment déprises, de Galilée à Léopardi ou Umberto Eco, du goût des cosmologies ou des topologies métaphysiques plutôt que des jardins du «moi»). Pourtant, à en croire les expérimentateurs directs de ces automates appliqués à la littérature, le style continue d'être une manière absolue de voir les choses. Et l'univers narratif que ces machines aident à construire paraît, actuellement, emprunter ses modèles aux figures du classicisme, plutôt

qu'aux formes aujourd'hui suspectes de la déconstruction romanesque. En ce sens, peut-être faudrait-il chercher à vaincre tous les spectres, malentendus, résistances et les images d'un univers lisse et glacé auquel nous destinaient les nouvelles technologies. Loin de refuser l'avènement d'un automate littéraire, Calvino l'appelle de ses vœux, comme une machine dont «le banc d'essai sera la production d'œuvres traditionnelles, de poésies à formes métriques closes, de romans armés de toutes leurs règles». Et d'ajouter : «En ce sens, l'usage que l'avant-garde littéraire a fait, jusqu'à présent, des machines électroniques, est encore trop humain. Dans ce type d'expériences, surtout en Italie, la machine est un instrument du hasard, de la déstructuration formelle, de la contestation des nœuds logiques habituels. Je dirai qu'elle est encore un instrument délicatement lyrique, qu'elle sert un besoin typiquement humain : la production de désordre. La vraie machine littéraire sera celle qui sentira elle-même le besoin de produire du désordre, mais comme réaction à une précédente production d'ordre» (16). Paradoxalement, l'usage littéraire actuel des technologies de l'intelligence apparaît comme une libération des modèles théoriques qui prévalaient dans les années soixante-dix : «La science de la langue, dit Jean-Pierre Balpe, est elle-même massivement rejetée, car on s'est aperçu que la scientificité du langage n'est pas aussi mathématisable qu'on a pu le croire» (17). Ainsi l'informatique littéraire paraît trouver sa voie dans le sens du bricolage : «Les adeptes de l'ordinateur paraissent avant tout se livrer à l'exercice littéraire dans le sens du plaisir. Le niveau de bricolage est celui que veut l'auteur, et non plus celui des grands paradigmes (énoncé/énonciation, etc...), qui définissaient le cadre des productions des textes d'avant-garde dans les années soixante-dix.

«Ce qui les intéresse, c'est de faire bouger le texte, de transformer à l'écran des mots qui se fondent et se refondent dans d'autres mots, dans une sorte de typographie animée et signifiante. Chacun adapte de petites règles locales, à tel point qu'il faudrait presque parler d'une sensibilité de la programmation. La subjectivité s'introduit à nouveau dans la machine» (18).

DANS CETTE NOUVELLE GALAXIE, on peut néanmoins identifier quelques types de pratiques littéraires : «Un scénario interactif et un roman informatique, ce n'est pas du tout la même chose : dans le premier cas, il s'agit d'une «littérature de parcours», où, à 90 %, le texte est déjà là, et où le lecteur se déplace à l'intérieur d'un labyrinthe dont les cloisons existent déjà. A cette différence près que, contrairement à ce qui se passe dans un récit linéaire, c'est ici l'ordinateur qui propose au lecteur de choisir des parcours différents. Dans l'autre cas, il s'agit de fabriquer, à partir de

données additionnelles et fragmentaires, un texte à la fois dynamique, délocalisé, et instantané ; avec ce type d'œuvres, on sort du cadre de l'œuvre ouverte, qui reste apparenté à celui d'une œuvre écrite à la main. Avec le roman informatique, on va bien au-delà d'une variation, on n'est plus dans la problématique de l'interprétation et de la répétition, car il s'agit de construire une œuvre à chaque fois nouvelle, en mouvement» (18). Pour confidentielles qu'elles soient encore en Europe, où les œuvres issues de ces technologies ne circulent qu'à travers de petits réseaux et où les éditeurs qui chercheraient à «publier» se trouveraient inmanquablement confrontés à la question du choix d'un standard, les œuvres programmées connaissent un développement certain aux Etats-Unis, mais ici encore on retrouve le problème de l'underground, de l'extrême dispersion des réseaux, ce qui empêche encore de prendre la mesure exacte de la situation (19).

Ce qui paraît paradoxalement se jouer dans le développement d'une littérature du computer, c'est une certaine émancipation des soupçons, ambiguïtés, qui définissaient les relations entre science et littérature. Une bonne part de la littérature de ce siècle, alors même que la littérature universelle avait longtemps porté le message de la science paraît au contraire habitée par le sentiment d'une dette, d'un désir mimétique à l'endroit d'une science devenue à la fois toute puissante, parcellaire et arrogante. A travers les balbutiements et les bricolages d'une littérature assistée par ordinateur, il semble que le langage littéraire se retrouve en situation «initiale», c'est-à-dire en situation de forger des hypothèses théoriques neuves, d'inventer à nouveaux ses propres codes — ce que la littérature n'a jamais cessé de faire — mais selon d'autres procédures, d'autres cadres que ceux que lui fournirent longtemps le modèle de l'herméneutique (qui s'apparente au temps et à l'espace critique de l'écriture et de la répétition, ce pourquoi devant l'œuvre même, exacte, nous éprouvons ce vertige de l'indisponibilité dont parle Blanchot (20), ou même le modèle de la science (qui, quoique déguisé quelquefois sous les oripeaux du «ludique», n'a pas cessé d'inquiéter l'artiste et l'écrivain, à proportion que le discours qui l'accompagnait se couvrait des attributs de la puissance et de l'absolu).

Ainsi, «étant donné que les développements de la cybernétique portent sur les machines capables d'apprendre, de changer leurs propres programmes, d'étendre leur sensibilité et leurs besoins, rien ne nous interdit de prévoir une machine littéraire qui, à un moment donné, ressent l'insatisfaction de son traditionalisme et se mette à proposer de nouvelles façons d'entendre l'écriture, à bouleverser ses propres codes» (21).

N.H.

(1) Italo Calvino, La machine littéraire, cybernétique et fantômes, Seuil, 1984.

(2) Ibid, p. 26.

(3) Elio Vittorini, Le due tensioni, Il Saggiatore, Milan, 1967.

(4) Umberto Eco, L'œuvre ouverte, Seuil, coll. «Points».

(5) Edgar Poe, Histoires extraordinaires, éd. du Livre de poche.

(6) Daniel Sibony, Entre dire et faire, penser la technique, in Culture technique, n° 22, janvier 1991.

(7) Hubert Reeves, «Réflexions à propos des représentations de l'univers», in Culture technique, N° 22, p. 148.

(8) Michel Butor, entretien au journal Libération, 30/11/89.

(9) Pierre Levy, Les technologies de l'intelligence, 1991.

(10) Ibid.

(11) Voir ici même le texte de Bernard Stiegler, «L'art des machines et la pénurie de l'être».

(12) Italo Calvino, Leçons américaines, Gallimard, 1990.

(13) Italo Calvino, Ibid.

(14) Ibid.

(15) Philippe Sollers, Théorie des exceptions, Folio, Gallimard.

(16) Italo Calvino, La machine littéraire, p. 18.

(17) Jean-Pierre Balpe est l'animateur de la revue informatique Kaos.

(18) Jean-Pierre Balpe.

(19) Pour une information de synthèse sur la situation américaine : Cf. Carole Spession, Shakespeare, move over : computers and littérature, in Computers and creativity, Preeger publishers, New York., et Kevin McKean, Byte, POB 372, Hancock, NH 03449...

(20) Cf. Le texte de Bernard Stiegler.

(21) Italo Calvino, ibid, p. 18.