



TITLE:

Posthumanisme et stylistique

AUTHOR(S):

PHILIPPE, Gilles

CITATION:

PHILIPPE, Gilles. Posthumanisme et stylistique. ZINBUN 2022, 52: 35-43

ISSUE DATE:

2022-03

URL:

<https://doi.org/10.14989/269275>

RIGHT:

© Copyright March 2022, Institute for Research in Humanities, Kyoto University.

Special Issue / Dossier spécial II:
Les Humanités « post-humaines »

Posthumanisme et stylistique

Dans son sens le plus large, mais aussi sans doute le plus intéressant, l'adjectif *posthumaniste* s'applique à toutes les démarches qui prennent acte des modifications introduites dans les imaginaires collectifs par la place de plus en plus grande que les technologies, désormais principalement numériques, ont prise dans les pratiques humaines. Il peut dès lors sembler difficile de concevoir une « stylistique posthumaniste », dans la mesure où la stylistique se définit d'abord, dans le champ des sciences du langage et selon les mots du linguiste suisse Charles Bally, comme l'étude de « la valeur affective des faits du langage organisé »¹, ou, dans le champ des études littéraires, comme l'étude des particularités rédactionnelles d'un auteur ou d'une œuvre, en tant que ces particularités révèlent une sensibilité personnelle au monde et à la langue. C'est en ce sens que l'on a généralement entendu la célèbre phrase prononcée par Buffon en 1753 : « [les] choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même. » Or, personne ne dirait : « le style est la machine même », « le style est l'ordinateur même », « le style est le logiciel même. »

Ces deux définitions de la stylistique ne recouvrent nullement la diversité des approches et des options théoriques, mais elles demeurent les plus fréquentes et elles suffisent à faire valoir que la discipline s'est toujours perçue comme radicalement « humaniste », en ceci qu'elle envisage le langage en tant qu'il est mis au service de l'expression d'un sujet humain. La stylistique de la langue vise ainsi à décrire la façon dont les usagers singuliers ou collectifs s'approprient les ressources d'un système en soi impersonnel ou s'intéresse à ce qui, dans ce système, est déjà prévu pour l'expression des affects et des sensibilités ; la stylistique de la langue « humanise » en quelque sorte la linguistique, laquelle étudierait l'idiome indépendamment des sujets qui l'utilisent. Même quand elle ne se limite pas à l'étude de la signature rédactionnelle d'un écrivain singulier, la stylistique littéraire s'intéresse, pour sa part, aux faits de langue en ce qu'ils entrent dans le cadre un projet artistique et répondent aux besoins esthétiques propres à l'être humain.

¹ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, t. I, Heidelberg, Winter, 1909, p. 1.

La stylistique face aux productions littéraires générées par un ordinateur

Parmi tous les défis que l'avènement d'une ère posthumaniste pose à la conception traditionnelle de la stylistique, l'un s'impose avec évidence : c'est la description des productions littéraires générées par ou avec un ordinateur. Les deux formes les mieux connues de ce que l'on nomme *littérature numérique* sont assurément fort différentes. Il s'agit, tout d'abord, des fictions produites de façon collective et généralement en chaîne par les membres d'une communauté en ligne ; le récit reste ici créé par des êtres humains, mais il pose un problème d'attribution des effets de sens qui émanent du texte, des valeurs qui le sous-tendent, de son intention esthétique, etc., puisqu'on ne peut les garantir par l'intention d'un sujet singulier et stable.

Ce problème est encore plus crucial pour ce qui relève des choix rédactionnels, puisque le texte peut connaître des sautes stylistiques : tel contributeur usera de la phrase longue, tel autre de la phrase brève ; tel contributeur multipliera les adjectifs ou les métaphores, tel autre non, etc. Les textes littéraires traditionnels peuvent bien sûr présenter des sauts comparables, mais ces différences d'une page à l'autre sont spontanément perçues par le lecteur comme relevant d'un choix esthétique assumé voire exhibé par l'auteur et donc interprétable. Je n'irai cependant pas plus loin sur ce point : quoi qu'on en dise, ces récits collaboratifs en ligne ne sont pas pleinement une forme posthumaine de production littéraire, puisque, si ces expériences sont facilitées par la machine et les réseaux électroniques, elles pourraient aussi bien être conduites sans ceux-ci. Il est d'ailleurs paradoxalement à gager que des récits entièrement produits par un logiciel auraient les apparences stylistiques d'un texte émanant d'un seul auteur.

La seconde forme emblématique de la littérature électronique est de nature très différente et nous intéressera un peu plus longuement, puisqu'il s'agit de la poésie générée à l'aide d'un logiciel qui puise dans un stock de phrases ou de syntagmes déjà existants ou qui crée des phrases ou des syntagmes à partir des données lexicales et des règles grammaticales d'une langue naturelle. Dans les deux cas, la génération du texte se fait en partie de façon aléatoire, en partie de façon prédéterminée. Dès lors, bien que le poème électronique se donne comme un objet esthétique, imite une pratique humaine et invite à être perçu comme relevant un geste artistique, il ne prétend pas exprimer une vision du monde ou un imaginaire qu'un auteur inviterait à partager ; ses modalités rédactionnelles ne se donnent pas comme la signature stylistique d'un individu, dans la singularité de son rapport au langage, aux autres et aux choses. On est bien ici dans l'hybridité qui est, pour certains penseurs, définitoire du posthumanisme : on a une production de type humain, faite à partir de langage humain, mais générée par une machine.

Si je glisse un peu rapidement sur tout ceci, c'est d'abord parce que la littérature numérique a déjà fait l'objet de travaux fort nombreux ; mais c'est surtout parce que je

POSTHUMANISME ET STYLISTIQUE

voudrais rappeler que les problématiques que soulève cette littérature numérique sont parfois plus anciennes qu'on ne croit. On pense assurément, en premier lieu, à quelques textes fort célèbres de la fin des années 1960 ou des années 1970, comme les ouvrages d'Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte* ou *Lector in fabula* en 1962 et 1979, comme l'article « La mort de l'auteur » de Roland Barthes en 1967, comme la conférence « Qu'est-ce qu'un auteur ? » de Michel Foucault en 1969, etc. Chacun à sa façon, ces textes et tant d'autres interrogeaient, d'une part, le fait que le processus interprétatif usuel soit fondé sur l'hypothèse du *vouloir-dire* de l'instance-source et, d'autre part, le fait que l'on ait assisté depuis la fin du 19^e siècle à l'affirmation d'une littérature qui appelle une lecture libérée du sujet énonciateur. En poésie, on évoqua par exemple les tentatives de Mallarmé, et l'on convoqua les mots célèbres de la première des *Divagations* en 1893 :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.

De fait, la poésie générée par un ordinateur peut sembler répondre à un tel projet ou à ses diverses reformulations modernes ou postmodernes. En plus d'être posthumaniste au nouveau sens du terme (la machine s'y voit déléguer un privilège humain : celui de créer un objet esthétique), elle est aussi posthumaniste en un autre sens : non seulement elle n'est pas *humaine*, mais elle n'est pas *humaniste*. Le sujet humain s'y effacerait au profit du seul langage : peu importe qui parle ou ce qu'il entend exprimer, c'est le langage lui-même qui parlerait ici ou ce que le lecteur voudra lui faire dire. La poésie générée électroniquement proposerait même une forme nouvelle de « poésie pure », puisqu'elle serait libérée de l'intention signifiante du poète, de l'encombrante et totalitaire présence du *je* lyrique. Parce qu'elle est « sans auteur », la poésie électronique laisserait toute place au lecteur.

Regardons, par exemple, ces quelques vers :

Malgré mon enthousiasme, le chagrin s'allonge
Le bonheur est toujours superbe
Toi, tu es un merveilleux songe
Je te vois rêver de bonheur dans l'herbe²

² Cité dans Tim van de Cruys, « La génération automatique de poésie en français », *Conférence sur le traitement automatique des langues naturelles* (Toulouse), 2019, actes en ligne, p. 122.

Je ne sais si un lecteur non averti pourrait d'emblée deviner que ce quatrain a été produit par une machine, puisque tout est ici censé imiter un discours humain (une personne semble s'adresser à une autre personne) et une pratique esthétique stabilisée dans l'histoire (des vers libres, mais à rimes croisées). Le problème n'est donc pas dans le poème lui-même, mais dans la lecture que nous faisons d'un texte dont nous savons qu'il a été produit par une machine. Dès qu'on le sait, on est en effet sensible à ce qu'il y a de mécanique dans la succession de ces quatre vers-phrases, ou dans la contrainte de continuité lexicale (avec une nette domination des noms de sentiment) et sémantique (*superbe / merveilleux ; songe / rêver...*). Dans une certaine mesure, un tel quatrain est presque trop « humain » pour être poétique, en ce qu'il imite le discours d'un sujet lyrique stable et transparent. Or, sous le régime moderne, le non-respect des exigences de cohésion, de cohérence, de continuité thématique, de compatibilité lexicale, etc., fait partie des attentes des lecteurs de poésie.

Prenons maintenant un second quatrain, à nouveau constitué de vers-phrases agencés en rimes croisées :

Le serpent ne te connaît pas.
Et la sauterelle est bougonne ;
La taupe, elle, n'y voit pas ;
Le papillon ne hait personne³.

Peut-on cette fois si aisément dire que ce poème a été écrit par un être humain ? Ces vers sont encore plus cohérents que les précédents : ils ont le même nombre de syllabes, et l'on a ici ce que l'on appelle un *poème liste*, avec à chaque fois un verbe qui humanise un animal. Ce poème suit donc un « programme » ; il aurait pu être produit par une machine. La question qui se pose est donc bien encore celle de savoir si nous interprétons différemment ces vers si nous savons ou non qu'ils ont été produits par une machine ou par un être humain, si nous leur attribuons la même valeur esthétique dans les deux cas. La question centrale n'est plus d'abord celle de la forme stylistique, mais celle de l'instance à laquelle on fait remonter les choix rédactionnels et le sens du texte. Le fait qu'un texte n'ait été produit par « personne » (une machine) ou qu'il ait été produit par « une personne » (un humain) est-il ou non déterminant ?

³ René Char, « Complainte du lézard amoureux », *Les Matinaux* (1950), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1983, p. 294.

Nouvelles formes, vieux débats ?

Je vais quitter la poésie, mais je vais garder cette question en tête pour revenir au cas des récits de fiction. Là encore, la question n'est pas si nouvelle qu'on pourrait le croire. Le problème des fictions posthumaines, c'est-à-dire générées avec un ordinateur et sans doute bientôt par un ordinateur, rencontre en effet toute une tradition de réflexion sur la possibilité d'avoir des récits qui ne soient pas assumés par un narrateur humain, c'est-à-dire des récits où « les événements semblent se raconter eux-mêmes⁴ », pour reprendre la célèbre formule du linguiste français Émile Benveniste. Les fictions générées par ou avec un ordinateur peuvent bien sûr avoir un narrateur (par exemple si elles sont à la première personne), mais les débats sur la possibilité même de récits sans narrateur peuvent nous aider à penser les fictions posthumaines⁵.

Pour bien comprendre ce que je veux dire par là, je vais prendre le temps d'une brève parenthèse. Dans *Les Mots*, son autobiographie de 1964, Jean-Paul Sartre raconte l'effroi qui saisit l'enfant qu'il était lorsque sa mère lui lut, dans un livre, un conte de fées qu'elle improvisait généralement en lui faisant sa toilette. Ce fut un choc :

De ce visage de statue sortit une voix de plâtre. Je perdis la tête : qui racontait ? quoi ? et à qui ? Ma mère s'était absentée : pas un sourire, pas un signe de connivence, j'étais en exil. Et puis je ne reconnaissais pas son langage⁶.

Il est fort probable que cette expérience du petit enfant explique, au moins en partie, une intuition que Sartre ne cessa de formuler toute sa vie : « La littérature suppose la non-communication⁷. » En d'autres termes, contrairement aux autres discours, la littérature neutraliserait l'adresse directe d'un humain à un autre humain, ce qui expliquerait que sa langue soit nécessairement différente de celle de la parole adressée. Ce fut la découverte de l'enfant : la littérature, c'est le discours d'une statue qui parle, le discours de ce que nous appelons en français un *automate* : une machine qui imite les attitudes d'un être vivant.

En 1983, Gérard Genette exprimait le même effroi que l'enfant Sartre, lorsqu'il pro-

⁴ Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français » (1959), *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 241.

⁵ Sur ces débats, voir Sylvie Patron, *Le Narrateur : un problème de théorie narrative*, Limoges, Lambert-Lucas, 2016.

⁶ Jean-Paul Sartre, *Les Mots* (1964), *Les Mots et autres écrits autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2010, p. 24.

⁷ J.-P. Sartre, « L'écrivain et sa langue » (entretien avec Pierre Vertraeten, 1965), *Situations, IX*, Paris, Gallimard, 1972, p. 43.

clamait « l'impossibilité d'un récit sans narrateur » : « si je rencontrais un tel récit, je m'enfuirais à toutes jambes : récit ou pas, quand j'ouvre un livre, c'est pour que l'auteur *me parle* »⁸. On imagine que le critique aurait eu le même effroi devant un récit généré par un ordinateur... Il répondait alors à une proposition avancée par la linguiste américaine Ann Banfield selon laquelle « le langage romanesque est compatible avec une absence totale de narrateur », ce qui entraîne « la non-pertinence du modèle de la communication pour la théorie du roman »⁹.

Dans son livre de 1982, *Unspeakable Sentences*, Banfield prenait en effet au sérieux la revendication d'impersonnalité apparue à la fin du 19^e siècle, et notamment celle de Flaubert pour qui le roman devait se donner à lire comme si personne ne l'avait écrit : « L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu¹⁰ », disait-il par exemple. Cette revendication d'impersonnalité, qui veut que rien ne laisse percevoir la présence d'une conscience humaine derrière le déroulement du récit, fut bientôt reprise par Émile Zola et se diffusa dans toute la littérature européenne. Dans les années 1920, le critique anglais Percy Lubbock annonçait les mots de Benveniste que je citais plus haut, lorsqu'il écrivait à propos d'un roman de Henry James : « même dans une page de description personne ne s'adresse à nous, personne ne donne son impression au lecteur. L'impression se met en scène elle-même [...] »¹¹.

Flaubert n'avait certes pas en tête le modèle de l'absolue objectivité de la machine ; son modèle n'était pas « posthumain », il était tout simplement divin :

L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues : que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement. Comment tout cela s'est-il fait ! doit-on dire, et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi¹².

On sait les conséquences de cette disparition du narrateur humain pour l'histoire du roman : Dorrit Cohn a montré qu'elle avait permis l'accès à la conscience et au discours intérieur des personnages (un humain ne peut normalement pas savoir ce qui se passe

⁸ Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 69.

⁹ Ann Banfield, préface à la traduction française d'*Unspeakable Sentences* (1982) : *Phrases sans parole*, trad. Cyril Veken, Paris, Seuil, 1995, p. 19.

¹⁰ Gustave Flaubert, lettre à Louise Colet, 27 mars 1852.

¹¹ Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, Londres, Jonathan Cape, 1921, p. 170 ; je traduis.

¹² G. Flaubert, lettre à Louise Colet, 9 décembre 1852.

POSTHUMANISME ET STYLISTIQUE

dans la tête d'un autre humain)¹³, et Banfield a montré qu'elle avait permis le développement du discours indirect libre. L'argumentation stylistique est ici trop complexe pour que j'en rende compte, et je voudrais simplement faire valoir que certains des problèmes que soulève la récente possibilité de récits générés par ou avec un ordinateur ont déjà été formulés et débattus dans un cadre différent.

Je resterai encore quelques instants avec Ann Banfield, pour m'inspirer d'un article paru en 1987 : « Décrire l'inobservé ». Elle y notait tout d'abord que la science moderne avait donné accès à des données empiriques qu'aucun être humain n'avait encore jamais perçues :

Les progrès qui ont été accomplis dans un premier temps grâce aux instruments d'optique et aux procédés chimiques utilisés dans la photographie ont été étendus par la suite aux autres domaines de la perception, grâce aux dictaphones, thermomètres, gramophones et magnétophones¹⁴.

Elle citait alors le philosophe Bertrand Russell : « Les plaques photographiques peuvent photographier des étoiles que nous ne pouvons pas voir ; les thermomètres médicaux peuvent mesurer des différences de température que nous ne pouvons pas sentir, etc. » Mais elle notait surtout qu'à partir du 19^e siècle la prose romanesque impersonnelle avait tenté, parallèlement, de représenter le réel comme si quelqu'un l'observait, alors même que personne n'est là pour les observer.

Cette proposition peut sembler complexe. Pour l'illustrer, je ne reprendrai pas les exemples de Banfield mais leur préférerai ces quelques lignes de Gustave Flaubert. Nous sommes au début de *Madame Bovary* ; dans le petit matin, Charles se rend à cheval dans une ferme ; il est seul :

La plate campagne s'étalait à perte de vue, et les bouquets d'arbres autour des fermes faisaient, à intervalles éloignés, des taches d'un violet noir sur cette grande surface grise, qui se perdait à l'horizon dans le ton morne du ciel. Charles, de temps à autre, ouvrait les yeux [...]¹⁵.

La première phrase contient de nombreux éléments subjectifs, tant lexicaux que gram-

¹³ Voir Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure (Transparent Minds, 1978)*, trad. Alain Bony, Paris, Seuil, 1978, p. 37-38 et *passim*.

¹⁴ A. Banfield, « Décrire l'inobservé. : des événements groupés autour d'un centre vide » (« Describing the Unobserved. Events Grouped around an Empty Center », 1987), trad. Sylvie Patron, *Po&sie* 120, 2007, p. 316.

¹⁵ G. Flaubert, *Madame Bovary* (1857), I-2.

GILLES PHILIPPE

maticaux : elle présente le paysage comme si quelqu'un le regardait, alors même que personne ne le regarde, puisque Charles a encore les yeux fermés. Le réel est observé, mais il n'est observé par personne, et l'on se souvient des mots de Lubbock : « L'impression se met en scène elle-même. »

Un grand critique contemporain du romancier, Charles-Augustin Sainte-Beuve, devait d'ailleurs s'étonner de cette pratique à propos du roman suivant de Flaubert en 1862 :

Je ne m'accoutumerai jamais à ce procédé pittoresque qui consiste à décrire à satiété, et avec une saillie partout égale, ce qu'on ne voit pas, ce qu'on ne peut raisonnablement remarquer. Par exemple, si l'on marche la nuit dans l'obscurité ou à la simple clarté des étoiles, on ne devrait pas décrire minutieusement des pierres bleues sur lesquelles on marche, ou des taches jaunes au poitrail d'un cheval, puisque personne ne les voit¹⁶.

Banfield fait un lien entre cette évolution des pratiques romanesques et la diffusion de la photographie, comme modèle de l'observation non-humaine. Et notre exemple de Flaubert semble bien illustrer sa proposition :

La phrase littéraire qui est censée correspondre au « savoir » de l'instrument sensible est une phrase descriptive permettant de représenter les apparences des choses qui ne sont pas nécessairement observées¹⁷.

Nous sommes déjà dans le posthumanisme, en ceci que l'apparition de nouvelles technologies défie la littérature d'inventer de nouveaux moyens stylistiques qui soient capables de rendre compte du réel sans le ramener à une subjectivité singulière : les choses sont vues, mais personne ne les voit. Cela annonce ce que Gilles Deleuze nomma un jour la « conscience-caméra » : « pure vision d'un œil non humain »¹⁸.

Je suis conscient d'avoir posé des questions bien ambitieuses, qu'il n'était pas raisonnable de vouloir éclairer si brièvement. J'ai dû laisser de côté une question qui pourrait paraître centrale dans toute réflexion sur le lien entre stylistique littéraire et posthumanisme, c'est celle de la stylistique dite « outillée » qui, depuis la fin du 20^e siècle, permet d'analyser des corpus de millions de mots qu'aucun humain ne pourrait lire, mémoriser ou interroger. Ainsi serait-il intéressant de se demander si ce type de stylistique suspend vraiment la question de la valeur ou de l'interprétation et comment elle neutralise les

¹⁶ Charles-Augustin Sainte-Beuve, « *Salammbô*, par M. Gustave Flaubert », *Le Constitutionnel*, 22 décembre 1862.

¹⁷ A. Banfield, « Décrire l'inobservé », p. 317.

¹⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 117.

POSTHUMANISME ET STYLISTIQUE

« filtres humains » susceptibles de troubler l'appréhension objective des formes, de leur fonctionnement et de leur histoire. Je ne lancerai pas le débat, mais gageons qu'on en trouverait à nouveau de premières formulations dans les deux siècles passés. Ma conclusion sera donc bien celle-ci : les questionnements qui nous semblent nés très récemment, avec l'apparition d'œuvres littéraires générées non par un auteur mais par un ordinateur, non par une personne mais par personne, ne sont pas entièrement nouveaux, et notre réflexion peut s'appuyer en ces matières sur des propositions esthétiques ou théoriques qui datent au moins de la seconde moitié du 19^e siècle et de l'apparition de la machine comme auxiliaire, substitut ou rival de l'être humain.

Gilles PHILIPPE