

Translittérarisme et postlittérarisme : la littérature latino-américaine 2.0

JULIE BURGEOT

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE, CRIIA
julie.burgeot@gmail.com

CAROLINE LEPAGE

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE, CRIIA
c.lepage@parisnanterre.fr

Avec la collaboration de Yoann Selimbaye

1. Dans la *Divine Comédie*, Dante parlait déjà de *transhumanar* l'homme (« *Transumanar significar per verba / non si poria* », « Paradis » I, 70-72) pour dépasser les limites de l'humain et ainsi permettre la rencontre avec Dieu. Sept siècles plus tard, il s'agit non plus seulement de dépasser des limites, mais de compenser des déficiences à la fois biologiques et intellectuelles – voire une tragique obsolescence –, en comparaison de celle qui a en bonne partie supplanté Dieu : la machine, comme nouvelle idôle. Désormais, l'enjeu relèverait moins d'une élévation spirituelle que d'une course incessante juste pour se maintenir à niveau.
2. Si le transhumanisme¹ juge globalement cela possible, « désirable » et exaltant (Franck Damour, par exemple, considère que « l'humanité [...] a les capacités techniques de prendre en main son évolution, de passer d'une évolution biologique subie à une évolution technique choisie » (Damour,

1 « Le transhumanisme est un mouvement qui, en s'appuyant sur les progrès de la biologie et de l'intelligence artificielle, défend l'idée de transformer ou dépasser l'homme pour créer un post-humain, ou un transhumain, aux capacités supérieures à celles des êtres actuels. Cette transformation s'envisage au niveau individuel, mais aussi collectif, conduisant alors à une humanité nouvelle. Différentes facultés physiques ou mentales et cognitives de l'être humain seraient concernées : il verra dans l'obscurité, ne connaîtra plus la fatigue et ne se cassera pas le col du fémur en glissant... Ses capacités intellectuelles seront décuplées et sa mémoire prodigieuse. Équipé d'un exosquelette intelligent, doté de puces dans le cerveau, ce super-homme deviendra plus performant, plus créatif, plus empathique. Son cerveau s'il devient malade sera guéri ou au moins réparé efficacement. Le but ultime ? Fusionner l'homme et l'ordinateur après l'avoir soustrait au vieillissement et à la mort » (Mariana, Tritsch, 2018).

2019 ; 11) ; une évolution technologique à voir, selon Paul-Laurent Assoun, comme un « pare-castration » (Assoun, 2021), et transformerait l'homme en une sorte de héros prothétique), le posthumanisme², lui, considère qu'il y a bien là un pathétique et vain combat, qu'il faudrait accepter qu'on soit entrés (ou en passe) d'entrer dans l'*après-humain*, où ne se poserait plus la question d'améliorer l'homme, mais, purement et simplement, de le remplacer ou de le transformer en quelque chose de radicalement différent.

3. *Quid* de la littérature dans tout cela ?

4. Notre question ne vise pas à savoir ce qu'aux côtés des sciences sociales et de la philosophie³, la littérature a pu dire à propos du transhumanisme et du posthumanisme (entre autres exemples, on mentionnera *Neuromancien*, de l'Étatsunien William Gibson, publié en 1984, *La trilogie du Problème à trois corps*, du Chinois Liu Cixin, publié en 2005, *Les Furtifs*, du Français Alain Damasio, publié en 2019, ou encore *Los turistas*, de la Mexicaine Cristina Rivera Garza, également publié en 2019), mais de penser la littérature comme champ et se demander s'il est loisible d'envisager, précisément en la prenant en tant que support supposément inégalable de l'expression de l'humain⁴ et tout aussi supposément en tant que manifestation de ses plus fines compétences (Baudelaire ne parlait-il pas « beauté pythagorique » (Baudelaire, 1973 ; 676) à propos du sonnet ?), qu'elle deviendrait, plus encore que représentative de ces déficiences / insuffisances..., hautement symptomatique de sa fatale et croissante désuétude. Pour résumer : la littérature a-t-elle franchi la frontière vers ce que l'on

2 « Le posthumanisme [...] constitue un repositionnement axiologique majeur de la place de l'humain au sein de l'univers (Besnier, 2009). En fait, il sous-tend une transformation symbolique et sémantique de très grande envergure de la posture jadis dite dominante de l'homme dans l'univers (issue, répétons-le, des Lumières) à une toute autre plus rationnelle et sensible, celle d'un plus qu'humain – non pas surhumain –, qui interagit avec l'ensemble des composantes universelles (êtres vivants, objets, objets dits intelligents, virtualités, augmentations, etc.) » (Boutin, 2019).

3 On le sait, elles se sont emparées de ces sujets depuis les années 1990. Voir, par exemple : HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes* (1985), Exil éditeurs, Paris, 2007 ; HAYLES Katherine, *How We Became Posthuman: virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, University of Chicago Press, 1999 ; STIEGLER Bernard, *La Technique et le Temps*, Galilée, Paris, 1994-1996.

4 Mario Vargas Llosa a déclaré lors de la réception du Prix Rómulo Gallego, en 1967 : « La vocación literaria nace del desacuerdo de un hombre con el mundo, de la intuición de deficiencias, vacíos y escorias a su alrededor. La literatura es una forma de insurrección permanente y ella no admite las camisas de fuerza. Todas las tentativas destinadas a doblar su naturaleza airada, discola, fracasarán » (Vargas Llosa, 1983 ; 69).

appellera l'ère du *translittéralisme* et l'ère du *postlittérarisme* – autrement dit : si / quand la littérature a conscience de ces « limites », trouve-t-elle les moyens de sa mutation prothétique ou de son remplacement ou, donc, de sa transformation radicale ? Ou bien reste-t-elle engluée dans la lénifiante illusion de l'immarcessibilité de sa belle tour d'ivoire ?

5. Les réponses à ces questions, nous allons les chercher prioritairement dans un corpus latino-américain, parce que nous espérons *décentrer* notre regard sur ces sujets, et en incluant ce qu'à tort ou à raison, on désigne encore sous l'étiquette de *littérature numérique* parce que jusque-là, ledits sujets n'ont donné matière à réflexion sur les corpus latino-américains qu'à partir de celle que l'on appelle encore la *littérature tout court*.
6. Que pourrait-on envisager comme des limites, des déficiences, éventuellement même des incompétences, propres à la littérature telle qu'elle s'est massivement déployée au cours des siècles et qui feraient qu'à l'instar de ce que d'aucuns considèrent désormais comme une version 1.0 de l'homme dans une réalité hyper-connectée, hyper-robotisée et hyper-technologisée, elle ne serait plus la *littérature tout court*, mais la littérature 1.0 ?
7. L'une des premières causes de l'obsolescence de la *littérature tout court* tient à notre avis au rôle qu'exerce aujourd'hui dans le milieu éditorial les géants tentaculaires, hégémoniques et endogamiques – Penguin Random House et Planeta pour le domaine hispanophone –, par le biais des concessions et renoncements qu'ils exigent, de plus en plus et plus ou moins implicitement, des auteurs en termes de contenus et, y compris, d'écriture. À titre d'exemple, on peut légitimement s'interroger sur les mutations (leur nature et leur extension) qu'a connue l'œuvre du Cubain Leonardo Padura avant et après son passage chez le barcelonais Tusquets (propriété de Planeta). Nul ne nous contestera que la *penguinrandomhousisation* et la *planetisation* engendrent, entre autres conséquences, une drastique acculturation et folklorisation de la littérature latino-américaine – une insidieuse forme de néo-colonialité d'autant plus désastreuse en l'occurrence qu'elle est bel et bien consentie par la plupart des auteurs. *C'est le jeu*, nous dira-t-on. Certes, mais dans ce *jeu*-là, on mesure bien qu'il ne peut y avoir qu'une place extrêmement réduite (et sans doute se réduira-t-elle encore dans les années à venir eu égard au contexte international) pour des « options » artistiques réellement et radicalement novatrices... ; et

quand on orchestre à grand bruit une supposée « révolution », on se rend rapidement compte que cela n'est jamais qu'un énième coup publicitaire, par exemple s'agissant de la fabrication de ce fameux nouveau Boom des jeunes auteures latino-américaines, malgré qu'elles en aient et pour talentueuses qu'elles soient, étroitement mises sous tutelles et tenues en laisse par leurs éditeurs pour être joliment frondeuses et *trash*.

8. Mais l'élément-clé de cette forme de sénescence que connaît la littérature tient surtout au fait qu'elle a dans une large mesure perdu – consentit à perdre ? – sa place en tant que pensée et en tant que discours sur et dans la société. Quelle portée a encore sa voix dans l'omniprésent tumulte et l'omnipotente cacophonie des nouveaux prophètes de la finance, du marketing, de la télévision, des réseaux sociaux, etc. ? Plus exactement : sa voix existe-t-elle encore dans l'espace public, *a fortiori* au moment des grands débats qui s'y imposent, à part sur les ondes de radios plus ou moins confidentielles et dans les pages lues par une poignée de lecteurs dans les suppléments littéraires de quelques journaux ?

9. On arguera que cet ensevelissement et cet étouffement sous le bruit et la fureur du monde sont liés à l'ultra-modernité et aux décalages qu'ils génèrent entre temps de la réalité réelle et temps de la réalité littéraire. À n'en pas douter, mais l'explication demeure partielle. Pour nous, cette évolution coïncide aussi avec la volontaire combinaison d'une stratégie de saturation du marché du livre⁵, rendant au bout du compte la littérature invisible et inaudible, et d'une stratégie consistant à modéliser et sur-exposer des « *best-sellers* » (en 2024, c'est l'Étatsunienne Freida McFadden qui a vendu le plus en France, avec son thriller *La Femme de ménage* ; aux États-Unis, c'est Colleen Hoover, avec sa romance *Jamais plus* ; au Mexique, c'est Stieg Larsson avec son roman policier *Los hombres que no amaban a las mujeres*) dont on s'est préalablement assuré qu'ils n'avaient pas grand-chose à raconter et à dire pour comprendre aujourd'hui et penser demain... À travers ces textes-là, on neutralise en somme sciemment le pouvoir transgressif et « révolutionnaire » de la littérature au bénéfice de sa participation complaisante au grand bazar du divertissement universel. Qui se demande encore pourquoi le Français Vincent Bolloré, qui ne cache pas ses affinités avec l'extrême droite française, s'est démené pour s'emparer du très puissant groupe Hachette, devenant l'un des deux « champions de l'édition »

5 Rien que pour l'Argentine, on a publié 28 301 titres en 2017 contre 35 356 en 2022.

dans notre pays ? Nous n'ignorons pas qu'il existe, en France et en Amérique latine, un vaste tissu de petits éditeurs très actifs⁶, mais leur capacité de diffusion des œuvres qu'ils publient demeure extrêmement faible⁷ et leur audience à peu près nulle.

10. C'est donc en toute logique qu'un Michel Houellebecq déclarait en 2002 : « La littérature ne sert à rien. Si elle servait à quelque chose, la racaille gauchiste qui a monopolisé le débat intellectuel tout au long du XX^e siècle n'aurait même pas pu exister » (Houellebecq, 2002).

11. On mesure aisément ce que, potentiellement affranchie de la contrainte que constituait cette validation et allégeance par / à un éditeur « conventionnel », la *littérature numérique* aurait pu gagner et faire gagner à la littérature. Or, avec le recul de quelques décennies maintenant, on se rend bien compte qu'il y a malheureusement là un rendez-vous manqué... D'une part, parce que ce que l'on avait un temps envisagé comme une salutaire « démocratisation » et libération de l'accès à l'« édition », grâce au numérique, a rapidement été tué dans l'œuf ou / et vidé de sa substance à travers l'accaparement de ce qui n'est plus devenu qu'un bon filon par les plateformes, encore plus géantes, tentaculaires, hégémoniques et endogamiques que Penguin Random House, Planeta, etc, à commencer, on s'en doute, par Amazon, *via* son service Amazon Kindle Direct Publishing. D'autre part, parce que pour beaucoup d'auteurs, la *littérature numérique* constitue finalement surtout un pis-aller, la seule possibilité de « publier » et d'être lus, en attendant, justement, de gagner leur place à la table des « vrais » auteurs de la « vraie » littérature. Dans ces conditions, il s'agirait surtout, au contraire, d'envoyer, à grands et gros traits épais de surcroît, les signaux aux « vrais » éditeurs d'une compatibilité esthétique, idéologique, etc. avec leurs critères et leurs injonctions. À ce compte-là, guère de muta-

6 Entre quantité d'autres exemples, Eterna Cadencia en Argentine, Sexto Piso au Mexique, Laguna Libro en Colombie.

7 Voici ce que dit un éditeur chilien sur les difficultés auxquelles ces entités sont confrontées : « Con el sistema de distribución que tiene Chile que es malísimo, ha ido variando con el tiempo. Al comienzo, distribuíamos solo en Santiago, íbamos de a uno a ver que librerías aceptaban los libros, era una distribución informal. La distribución actual es más interesante, aunque sigue siendo profundamente deficiente porque es difícil llegar a las regiones, controlar que te paguen, etcétera [...] » ou encore sur la concurrence écrasante qu'ils subissent de la part des grands groupes éditoriaux internationaux : « Lo que puede invertir Alfaguara en producir un libro, con derechos, distribución, difusión, impresión, publicidad, toda la maquinaria que tiene, pues con eso se pueden hacer fácilmente 50 o 100 libros de pequeñas editoriales » (Rodríguez Galvis, 2016).

tion, *a fortiori* de révolution à attendre dans et pour les paramètres et périmètres du littéraire... Il s'agit bien, dans le passage par le *numérique*, d'une stricte compensation liée à une déficience – l'absence de talent, par exemple. Pas étonnant, dans ces conditions, que l'écrivain argentin de *littérature numérique* Hernán Casciari ait estimé en 2023 :

Para empezar, yo no creo en la literatura y, mucho menos, que se lea. La literatura era cosa de una época en donde no teníamos pestañitas que minimizar ni 14 dispositivos. La literatura era para un señor que venía a las 19 y tenía el tiempo suficiente para sentarse en un sofá con un libro de 550 páginas, cuyas primeras 25 eran una descripción facial del personaje. ¿Quién tiene tiempo? y ¿por qué?, además. Era buenísimo cuando no había otra cosa, pero ya está. La literatura no sé qué es y tampoco me importa mucho. Hay mucha gente haciendo fuerza para que los chicos lean. Mi hija tiene seis años y obvio que no va a leer, ¿para qué? Decirle a un chico de siete, ocho años que tiene que estar tres, cuatro horas mirando para abajo con todos sus sentidos concentrados en una sola cosa, que es un papel con tinta en donde un tipo te quiere explicar cómo es la cara de un personaje, ¡pobrecito!, ¿por qué le vas a hacer eso al chico? (Casciari, 2023).

12. Donc, *numérique* ou pas, la littérature dans son ensemble se trouve confrontée au problème de l'*invisibilisation* et de l'*inécoutabilité*. Or comment, pour l'une et l'autre, ne pas voir le recours obsessionnel aux réseaux sociaux, avec force hashtags comme, d'une part, le baume consolateur d'une blessure narcissique qui va bien au-delà de nobles préoccupations « artistiques » et sans doute liée au traumatisme post-structuraliste ? Comme, d'autre part, la soumission aux diktats d'Elon Musk et de Mark Zuckerberg après la soumission aux diktats de Penguin Random House et de Planeta... Comme, enfin, de pathétiques prothèses compensatoires de cette perte d'une tribune au sein de l'agora ? Si la réponse est affirmative pour beaucoup – nous nous garderons bien de donner des noms –, certains auteurs paraissent tout de même s'être réellement appropriés l'outil en tant qu'outil, avec une diffusion participative et contributive des destinataires – c'est notamment le cas de l'Argentine Mariana Enriquez, inspiratrice d'un prolifique *fanart*⁸ sur son compte Instagram, où elle rassemble pas moins de 221 000 *followers*. L'objectif consiste à ce que l'œuvre initiale se trouve étendue et même distendue dans ses frontières avec des prolongements diégé-

8 « Les créations de Fan Art sont des images fabriquées à partir d'images déjà existantes et que l'on trouve dans des communautés de fans. Elles présentent le plus souvent un assemblage de différentes images, juxtaposées ou superposées entre elles. Les images y apparaissent souvent détournées, comme celles que l'on peut trouver dans la presse magazine à destination des adolescents » (Tabary-Bolka, 2009).

tiques⁹, des variations discursives¹⁰ et des suppléments transmédiaux, grâce au dessin¹¹, à la peinture¹², à la gravure¹³, à la vidéo ou même au GIF¹⁴, etc. Or, dans son cas, à notre avis paradigmatique, cela donne lieu à des productions parfois intéressantes en soi, mais qui, dans l'appropriation faite du texte, montre immanquablement une réduction de sa portée dans une unidimensionnalité interprétative qui relève de la stricte et plate illustration – pour Enriquez, sempiternellement autour de ce fameux gothique, certes visuellement joli à regarder, mais assez superficiel pour le décryptage de son écriture, de ce qu'elle a à dire et de la place qu'elle devrait occuper dans l'Histoire littéraire latino-américaine. La littérature doit-elle en passer par cette glose simplificatrice et par cette banalité esthétique pour espérer survivre ? Ne donnons que l'exemple représentatif de l'utilisatrice et artiste amateur @aguitavazquez qui s'est inspirée de la nouvelle « Nada de carne sobre nosotros », du recueil de 2016, *Las cosas que perdimos en el fuego*, afin de créer une peinture acrylique sur bois (30 x 40 cm) au titre éponyme¹⁵ [voir illustration 1]. Qu'est-ce que ce qu'il faut effectivement bien décrire comme un simple calque apporte réellement au texte et, de manière plus théorique, à la textualité, si ce n'est – voilà certainement le véritable but de tout cela – contribuer à alimenter le mythe personnel d'une auteure brandie comme icône pop par excellence – avec sa complicité pleine et plei-

9 Par exemple, @benjaminmalvicino, en 2023, a réalisé une installation avec une nappe rouge, des sculptures, et des bougies allumées, afin d'étendre l'univers narratif de « La Virgen de la tosquera » (*Los peligros de fumar en la cama*).

10 Par exemple, les collages des prisonniers de la Unidad Penitenciaria 28 de Magdalena, en Argentine, qui interprètent « El desentierro de la angelita » (*Los peligros de fumar en la cama*) sous le prisme politique à travers la question de la mémoire.

11 Par exemple, @toni_curls qui, en 2024, dessine une représentation de « Un lugar soleado para gente sombría » [voir illustration 2].

12 Par exemple, @kaek_art qui, en 2024, a eu recours au logiciel Clip Studio Paint afin de réaliser un tableau inspirée de la nouvelle « El desentierro de la angelita », issue de *Los peligros de fumar en la cama* (2009) [voir illustration 3].

13 Par exemple, la série réalisée à la peinture sèche sur des emballages alimentaires et sur des CDs par @_dar.arte en 2023. L'œuvre, sans titre, s'appuie sur plusieurs textes de Mariana Enriquez : « Nada de carne sobre nosotros » et « La casa de Adela » (*Las cosas que perdimos en el fuego*) ; « El aljibe », « El carrito » (*Los peligros de fumar en la cama*) ; *Nuestra parte de noche* (2019). [voir illustration 4]

14 Par exemple, @mechancha qui, en 2021, réalise un GIF inspiré de la nouvelle « Cuando hablábamos con los muertos » (*Los peligros de fumar en la cama*).

15 @aguitavazquez. (février 2025). Publication Instagram de @aguitavazquez : « Vera y yo vamos a ser hermosas y livianas, nocturnas y terrestres; hermosas las costras de tierra sobre los huesos. Esqueletos huecos y bailarines. Nada de carne sobre nosotros ». Cuadro hecho en 2023 dedicado al cuento « Nada de carne sobre nosotros » de Mariana Enriquez. Acrílico sobre madera 30x40. https://www.instagram.com/p/DGeXKT2RMwY/?img_index=1

nement complaisante, puisque non contente de republier systématiquement ces « œuvres » sur ses réseaux sociaux, elle les « commande » (elle s'est associée avec l'écrivaine free-lance, Vanessa Bell, pour organiser un concours Instagram afin de sélectionner les meilleures créations de ses fans, parmi des centaines, et les exposer ensuite à la galerie d'art contemporain Mite située à Buenos Aires du 7 décembre 2024 au 7 février 2025) ? Cela situe cette duplication du texte dans l'orbite de l'auteure elle-même, avec pour conséquence, par le biais d'une sorte de dangereuse relation affective plutôt démagogique avec ces supposés « co-auteurs¹⁶ », la dilution de la frontière entre instances du texte et instances du hors texte et, *in fine*, un hyper-guidage par l'épitéxte et le périexpte numériques, extrêmement problématiques. L'écrivain réussissant le tour de force d'auto-gloser son œuvre depuis la parole de son personnage public...

13. Il y a aussi déficience « contextuelle » – ou peut-être faut-il parler d'incompétence structurelle – au sein du champ littéraire dans une évidente perte de désir à l'égard de la littérature liée à la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, qu'il y aurait à renouveler indéfiniment *le personnel du roman* et, plus généralement encore, les modalités du récit. Ne nous a-t-on pas déjà raconté toutes les histoires possibles dans tous les ordres possibles et depuis tous les points de vue possibles ? Nul doute que si le recours à la technique – on pense évidemment à la boîte à outils de la narratologie : voix, points de vue, description, etc. – et aux divers jeux textuels – transtextuels, transfictionnels et méta-littéraires, etc. – ont un temps donné l'illusion que la littérature pourrait compenser ou se faire pardonner la répétition diégétique en l'affichant et en l'instituant précisément en matière du littéraire, la compétition à l'hyper-technicité dans laquelle se sont lancés nombre d'écrivains ultra-contemporains, notamment en Amérique latine, met clairement en évidence que cela relève à présent du strict accessoire dont l'effet est à durée de plus en plus limitée, davantage que d'un renouvel-

16 Par exemple, @lunadannonarte nous a confié en 2024 les motivations de sa création : « Escuché por mucho tiempo que la gente recomendaba los libros de Mariana Enriquez. Especialmente “las cosas que perdimos en el fuego”. Me lo compré por curiosidad y me volví una absoluta fan. Me he leído todos sus libros. Me hizo volver a enamorarme de la literatura y experimentarla desde otro lugar. ». Nous pourrions également citer les propos de @teohirsig lors de notre entrevue, à la même période : « A Mariana me la recomendo un gran amigo escritor, estaba uy aterrorizado por uno de sus libros y eso me terminó convenciendo. Me inspiran sus cuentos llenos de personajes grotescos, visualmente son muy atractivos de dibujar. Las ilustraciones las hago después de la lectura, casi ni bien termina el cuento, porque tengo muy fresca la historia en mi cabeza, pero seguramente vuelva a la lectura, para sumar algún detalle más. ».

lement... et condamne la littérature à ne plus parler qu'à / de la littérature et, livrée à une sur-complexification formelle, à se perdre dans l'illisibilité, autant dire, on y revient, dans l'invisibilité et dans l'inaudibilité.

14. La question se pose donc de savoir s'il existe dans le numérique (en tant que tel et non comme simple support pour la *littérature tout court*) de quoi raviver la libido des lecteurs à l'égard de la littérature ?
15. La solution à ce « problème » a été cherchée non plus dans le survitamineage technique (semble-t-il pas plus viable dans la durée que le viagra), mais dans une tentative d'hyperprothétisation technologique, le *trans* en effet.
16. Pour compenser le déficit de lisibilité, de visibilité et d'audibilité qui rendrait la littérature peu désirable, certains ont cherché à « augmenter » le texte littéraire pour le mettre à la portée de tout lecteur, notamment par le biais des liens hypertextes¹⁷, menant vers des contenus de nature à expliciter le texte, ses références et ses intentions. Dans l'œuvre générative *Poesía necrológica colombiana* (2012¹⁸), par exemple, le Colombien David Medina propose un poème générable infiniment, dont chaque vers provient d'un poème d'un auteur de son pays (Eustasio Rivera, Meira Delma, Asunción Silva, etc.). Pour identifier chaque vers, Medina intègre une photographie cliquable du poète concerné afin d'orienter le lecteur vers sa biographie, le lien menant vers un site généraliste, le plus souvent Wikipédia. Outre qu'on pourrait s'interroger sur la fluidité et la pertinence de ce collage intertextuel, effectivement insuffisant au moment de faire sens par lui-même puisque les mots des autres ont besoin d'être explicités dans leur contexte / œuvre d'origine, on mesure sans peine les « défauts » et conséquences d'une telle pratique, le modèle d'écriture proposé relevant surtout d'une hyperdidactisation et d'une hypervulgarisation synonymes d'un renoncement majeur pour le fait littéraire en soi, *a fortiori* s'agissant de poésie. L'implicite, l'essence du récit poétique, se trouve réduit à néant de fait, au bénéfice d'une encyclopédie d'érudition parcellaire et bon marché – quand ça n'est pas sujet à caution et inexact dans son contenu. Et puis n'y a-t-il pas

17 « Un hypertexte est un document interactif conçu pour être à la fois écrit et lu à l'écran. Un hypertexte est organisé comme un réseau d'éléments interconnectés (phrases, paragraphes ou sections individuels), et ces éléments sont reliés entre eux par des liens électroniques, qui déterminent les multiples ordres dans lesquels les éléments peuvent être consultés par un lecteur. ». [Traduction réalisée par nos soins] (Bolter, 1991).

18 MEDINA David, *Poesía necrológica colombiana*, 2012. <https://grama.co/poesia-necrologica-colombiana/>

un paradoxe fondamental à vouloir montrer et faire entendre ce que la littérature a vocation à suggérer et simplement proposer ? On a assez glosé sur l'appauvrissement des adaptations cinématographiques des grandes œuvres littéraires... Or, là, on nous impose une adaptation visuelle et sonore parasite et bavarde en continu. La concession pour être de nouveau lu est-elle de postuler que le lecteur est un demeuré et un ignorant ?

17. Au-delà de cette vaine technologisation de la littérature, le but est surtout de désuniformiser l'expérience de la lecture en la diversifiant autant que possible (par le biais d'un récit capable de s'émanciper des notions limitatives et routinières de début et de fin, de continuité et de linéarité du texte, etc.) et de la déstandardiser en l'individualisant au maximum (ce qui, au passage, remet en cause la notion même de narrataire... puisqu'il s'agit de s'adresser non pas à une créature lecteur fantasmée par l'auteur, mais au lecteur lui-même, avec, là encore, un inquiétant franchissement des frontières entre instances du texte et instances du hors texte). C'est là qu'entre en jeu l'expérience de re-désirabilisation menée par l'algorithmie, par exemple celle tentée par Milton Laüfer dans *El pequeño Platero* (2018), roman où l'Argentin propose une appréhension nouvelle du littéraire depuis le versant de la lecture ; nouvelle en ce que le lecteur choisit lui-même les mots du récit à se faire raconter en cliquant directement sur le texte tout au long de la lecture – les extraits nouvellement générés apparaissent en rouge et se démarquent du reste, en noir, avant d'également devenir noir. En fonction de ce choix, l'œuvre s'actualise systématiquement, sans pour autant que la diégèse perde sa cohérence¹⁹. Reste à déterminer l'ampleur réelle de cette « liberté » laissée au lecteur, qui, non seulement suit, encore et toujours, des indications (clairement données en haut à droite de la page Web), mais doit s'en tenir à cliquer sur quelques mots pré-existants et qui diront finalement toujours exclusivement ce que l'auteur a bien voulu qu'ils disent. L'essentiel n'est d'ailleurs plus ce que les mots ont à dire, mais qu'on se soumette à la sélection des mots par un tiers pour dire. À ce compte-là, ne faut-il pas voir la restriction du champ comme encore

19 Par exemple, au cours de notre première génération du texte, le 17 mars 2025, à 15h34, nous lisons : « En cuanto a las fieras, no las temo: yo tengo mis garras. Y le mostraba ingenuamente sus cuatro espinas, dijo al Principito: / — ¡Ya pueden venir los tigres, con sus ojazos de azabache cargados de estampas! ¡Inutil pregón misterioso, que ruedas brutalmente por las margaritas! ». Mais, si nous cliquons sur le terme « Principito », le texte se modifie à la suite de ce mot de la façon suivante : « — ¿Y el biombo? / — Iba a buscarlo, pero como estaba cansado, bostezó. / — La etiqueta no permite bostezar en presencia del rey — le dijo el Principito — y, además, un volcán extinguido. ».

plus frustrante et autoritaire que s'agissant de la littérature tout court ? Pour l'essentiel, ce que l'on trouve dans ses expérimentations pour scénographier bruyamment la « libération » du lecteur ressemble beaucoup à ce que propose la poétesse argentine Belén Gache dans le recueil de poèmes *Sabotaje Retroexistencial* (Gache, 2015). Elle y imagine un parcours de lecture supposément personnalisé et unique où les poèmes apparaissent dans un ordre aléatoire et de façon éphémère, puisqu'il s'avère impossible de revenir en arrière (sauf dans le cas où il aurait été téléchargé au format PDF ou imprimé au préalable, autant dire à de la littérature tout court). Cela coïncide avec une forme de désacralisation de l'acte d'écrire et de lire non pas un simple texte, mais une œuvre, avec l'emphase que l'on peut associer à ce mot. Tout le système repose sur l'existence d'un stock de termes choisis par l'auteure et que l'algorithme combine pour composer un poème différent à chaque fois. Lorsque nous nous sommes connectés sur le site le 17 mars 2025, à 14h55, les cinq premiers poèmes apparus en premier suivait la combinaison « Mercenario egogaláctico », « Anarquismo infopredestinado », « Ultrasabotaje atormentado », et « Hipercrimen descuartizado ». Cinq minutes plus tard, à 15h00, la suite devenait « Anarquismo cuasitrascendental », « Transpolimero vomitado », « Burocracia panatópica », « Subsabotaje orbitado » et « Transsuicida aniquilado ». Une variété en fin de compte invariable car déclinée depuis une palette lexicale destinée, pour vaste qu'elle puisse être, à répéter le même lancinant message... Or, dans cette expérience-là, que faut-il voir, finalement, si ce n'est un sympathique, mais précaire, gadget de plus pour, entre autres, artificiellement masquer, justement, le phénomène de la redite ou, sans doute, purement et simplement, l'absence de talent, dans le meilleur des cas l'incapacité à renouveler la littérature ? Si l'on s'attache au contenu, par exemple, rien de bien novateur dans les thèmes abordés par Gache : une énième représentation de situations de violence (voir « Neuroorquídea martirizada »), d'oppression (voir « Crimen infoneurótico ») et de rébellion (voir « Retrovigilancia abstracta »). D'un point de vue formel, les poèmes sont en outre, à bien y regarder, de facture plutôt banale, voire classique (les cinq premiers poèmes générés le 27/01/25, « Suicida parahipocondríaco », « Crimen infoneurótico », « Neuroorquídea martirizada », « Esquizofrenia pandistante » et « Adicto cuasibolchevique » suivent un même schéma : sept lignes calibrées sur le modèle du vers de *arte mayor*), assez monotone précisément dans leur enchaînement (ce qui est particulièrement paradoxal), sans proposer la

construction d'un sens modulé par le jeu de la combinatoire aléatoire. La démultiplication des accès à l'œuvre deviendrait en quelque sorte proportionnellement inverses aux possibilités poétiques et discursives réelles du texte, une triste illusion d'optique. Et de manière globale, qu'est-ce que cela change fondamentalement à la littérature en tant que littérature ?

18. À croire qu'il ne faut plus s'en tenir aux demi-mesures, c'est-à-dire essayer de compenser ce qui est, ou, surtout, ce qui est vu / martelé comme des déficiences de la littérature pour la mettre en échec et se débarrasser d'elle à bon compte en s'en remettant puérilement à des béquilles, des prothèses et autres gadgets, mais, en effet, la transformer radicalement... sortir du *trans* pour aller vers le *post*.
19. Qu'est-ce que cela suppose/rait ?
20. Pour commencer, cela exige de renoncer à chercher à tout prix à s'exprimer dans l'espace public néolibéral, dont les mauvaises intentions à l'égard de la littérature ne doivent plus faire de doute pour personne, à commencer par ceux qui pensent qu'ils peuvent *jouer le jeu* sans être les premiers dupes du jeu. L'heure semble venue de créer un territoire d'expression entièrement nouveau, apte à échapper aux logiques de la visibilité médiatique et de la légitimation institutionnelle... Or, pour renoncer à quémander son strapontin à une tribune en effet définitivement perdue, il faut sans doute d'abord renoncer à l'hypertrophie galopante du « je »-auteur dans la littérature et dans le show de la littérature, car c'est à cause de l'importance qu'on lui accorde et du rôle qu'on lui donne que la littérature se soumet et se vend, renonce et se laisse marginaliser, cantonner au rôle de bel objet du passé dans les musées.
21. De tels projets existent-ils ?
22. Il y a peu d'exemples, certes, mais ils sont incontestablement intéressants et méritent notre attention justement pour penser la post-littérature et à travers elle, évidemment, la littérature comme champ. On mentionnera notamment le dispositif environnemental *T-c-r-)bot(-i-cK-e 0.8* mis en place en 2012 par le Colombien Alejandro Corredor Parra²⁰. Ce « calligramme robotique » placé symboliquement dans la nature et non, donc, dans un espace culturel institutionnalisé, échappe de bout en bout à une logique de marché, à la catégorisation par l'histoire littéraire et à la réduction

²⁰ Voici le lien de la captation vidéo du dispositif : <https://www.youtube.com/watch?v=ftsKGv-KG1E>

tion par les critères habituels de la réception et de l'évaluation. En outre, l'« œuvre » ne porte pas la moindre signature visible ; une absence là encore hautement symbolique : elle marque une rupture fondamentale avec le régime d'auctorialité qui gouverne la littérature. L'œuvre n'est plus rattachée à un créateur identifiable dont la réputation et l'autorité déterminerait sa valeur ou sa légitimité. Elle existe comme une entité autonome, dont la signification ne dépend pas de sa position dans un territoire littéraire structuré par des noms propres. Enfin, le texte généré évolue en fonction des seules conditions environnementales (température, lumière, etc.) plutôt que selon une intention auctoriale préétablie. Cette génération contextuelle marque une rupture avec la conception traditionnelle de l'œuvre comme expression d'une subjectivité humaine maîtrisée. Le texte devient le produit, le résultat d'une interaction entre un système algorithmique et un environnement naturel, un processus émergent plutôt qu'une création délibérée. Nous sommes proches de ce que l'écrivain étasunien Hakim Bey appelait une « Zone Autonome Temporaire » (Hakim, 1997). Il faut y voir une stratégie délibérée de résistance par la création d'espaces d'autonomie.

23. Félix Guattari décrivait l'écosophie comme une articulation éthicopolitique « entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine » (Antonioni, 2015). Cette abolition des formats s'apparente à ce que le théoricien appelait « écosophies » : des pratiques qui dépassent les divisions établies entre nature, culture et humain pour créer des choses transversales qui reconfigurent nos modes d'existence. En l'occurrence, ici, le calligramme robotique crée précisément un tel agencement transversal, où technologie, environnement naturel et expression textuelle s'entremêlent dans une écologie « complexe » qui dépasse leurs séparations habituelles.
24. Certes le prix à payer de cette démarche est une presque confidentialité, mais sans doute cette étape-là s'avérera-t-elle nécessaire pour transformer radicalement ceux qui écrivent de la littérature – condition *sine qua non* pour qu'ils s'inquiètent de transformer radicalement la littérature. Soyons clairs : pour nous, l'auctorialité constitue clairement un frein à une véritable réinvention de la littérature. Peut-être la post-littérature pourra-t-elle exister quand on sera (enfin) véritablement entrés dans la post-auctorialité.

25. Là encore, les expérimentations demeurent ponctuelles, mais elles existent, notamment pour ceux qui s'affranchissent de la logique quantitative au bénéfice d'une logique qualitative. C'est par exemple le cas du projet « IP Poetry » de génération de poèmes à partir de la recherche en temps réel de matériel textuel sur le web. Le procédé consiste en des opérations algorithmiques qui effectuent une recherche aléatoire de texte sur le réseau et le transforment en sons, récités par une bouche projetée sur un écran. Il y en a quatre, chacun portant un nom et recevant des instructions d'un *bot* jouant le rôle de « maître de cérémonie » ; sa fonction consiste à effectuer les recherches sur Internet en suivant les instructions données par les « opérateurs » (humains) et coordonner les *bots* récitant les poèmes. Ce *bot* est identifié sous le nom IPPB1.1MC et il envoie aux bots récitateurs les instructions : quoi réciter et dans quel ordre. Pour leur part, les robots parlants traitent ces instructions *via* une application qui leur permet de les transformer en sons et de contrôler le mouvement des bouches parlantes. Outre recevoir des instructions, un programme a été conçu pour apprendre aux robots à parler, car les combinaisons syllabiques trouvées lors des recherches dépassaient celles initialement prévues par le programme (soit deux mille phonèmes syllabiques). Ce programme identifie les sons absents de la liste initiale et les enregistre afin qu'ils puissent être intégrés ultérieurement dans la parole des robots. Cette œuvre a été créée avec le logiciel Flash, désactivé des navigateurs en 2020. Si l'œuvre est archivée dans des anthologies en ligne²¹, on a la possibilité de l'enregistrer sur son ordinateur et de télécharger un émulateur pour la visualiser (ex. Ruffle).
26. Dans de telles configurations, l'œuvre ne s'ajoute plus au flux massif de publications, mais le transforme en « matière première » et l'on passe ainsi d'une prolifération stérile à un « recyclage » créatif du déjà-dit, la surabondance devenant ressource poétique en une sorte d'écologie littéraire. À quoi s'ajoute, pour la question du contenu, qu'avec un tel dispositif, les poèmes générés sont toujours différents ; une « instabilité » et fluidité fondamentales qui marquent une rupture de taille avec la conception de l'œuvre littéraire comme entité stable et définitive, tributaire de la décision auctoriale. Pour la simple et bonne raison qu'il n'y a plus besoin d'auteur. On découvre dans l'œuvre produit un caractère autopoïétique – un concept

21 Telles que Cartografía Digital de la Literatura Latinoamericana (<https://www.cartografiadigital.cl/record/CD0000091>) et Electronic Literature Knowledge (<https://elmcip.net/creative-work/ip-poetry>).

issu de la théorie biologique de Maturana et Varela (Kawamoto, 2011 ; Maturana, 1982 ; Varela, 1979, 1981) pour décrire les systèmes capables de s'auto-organiser et s'auto-produire. Après son initialisation, le système fonctionne de manière autonome, sans nécessiter d'intervention humaine continue. Une autonomie renforcée par l'apprentissage progressif du programme pourvu d'une base de phonèmes élargie à mesure qu'il apprend à prononcer de nouveaux sons. Le dispositif n'est pas simplement un outil de production, mais un organisme littéraire quasiment vivant, capable d'évolution et d'adaptation. La dissolution de l'auctorialité individuelle dans un processus collectif et machinique transcende évidemment la figure traditionnelle du poète comme origine unique du texte.

27. De même, ces expérimentations post-littéraires ouvrent des pistes pour dépasser les limites liées à la difficulté de renouveler les modalités de construction et d'expression littéraires, en particulier *via* des dispositifs génératifs capables de multiplier les variations au sein de cadres narratifs préexistants et, plus encore, de dépasser l'existant pour explorer des territoires d'expression nouveaux. *Génesis y éxodo de los signos de puntuación* (2019) du Péruvien Michael Hurtado est un bon exemple de ce que nous venons d'expliquer. Inspirée par le mouvement de poésie visuelle péruvienne des années 1970, cette œuvre se situe à la croisée du langage textuel et pictural. Elle présente au lecteur un spectacle visuel où les signes de ponctuation se déplacent sur l'écran, laissant derrière eux des traînées colorées qui évoluent selon des algorithmes complexes. Ce qui distingue fondamentalement cette création des approches translittéraires tient à ce qu'elle ne cherche pas à être « lue » au sens traditionnel du terme, mais à être « expérimentée » comme phénomène visuel. Cette transformation du rapport au texte marque une rupture nette, et clairement symbolique, en ce que les signes de ponctuation, traditionnellement rattachés au texte qu'ils structurent, deviennent ici les protagonistes d'un spectacle visuel autonome. Libérés de leur fonction première, ils acquièrent une existence propre, une présence et un sens indépendants du texte qu'ils avaient pour fonction d'organiser.

28. Et comme nous manquons nous-mêmes d'imagination pour penser ce que la littérature pourrait être sans la littérature, nous avons posé la question à trois Intelligences artificielles (ChatGPT [dans sa version gratuite], DeepSeek [dans sa version gratuite] et Claude [dans sa version payante]) ; voici les réponses que nous avons obtenues :

ChatGPT : La littérature sans la littérature... C'est une belle question, presque un paradoxe. Si l'on retire la littérature à la littérature, que reste-t-il ? Une écriture vidée de son essence : des textes qui ne se revendiquent plus comme littéraires, mais qui continuent pourtant d'exister sous forme de mots alignés. Des instructions, des documents administratifs, des transcriptions sans âme. Une littérature invisible : des récits dissous dans d'autres médias (cinéma, jeu vidéo, réseaux sociaux), où le texte n'est plus l'élément central mais un simple support. Une littérature fantôme : celle que l'on ne reconnaît plus comme telle, que l'on méprise ou ignore, alors qu'elle continue d'exister sous d'autres formes, hors des circuits traditionnels. Un monde sans fiction ni poésie ? Un monde où les mots ne serviraient qu'à informer et non à créer. Mais est-ce encore un monde humain ? Peut-être que la littérature sans la littérature, c'est un peu comme un feu sans flamme : la chaleur persiste, mais la lumière a disparu.

DeepSeek :

La question « Que pourrait être la littérature sans la littérature ? » est à la fois paradoxale et profonde. Elle invite à réfléchir sur l'essence même de la littérature et sur ce qui la définit. Si l'on imagine une littérature sans la littérature, c'est-à-dire sans les formes, les structures, les genres et les conventions qui la caractérisent traditionnellement, plusieurs possibilités émergent :

1. Une expression brute et informe : Sans les cadres de la littérature, l'expression pourrait devenir plus brute, plus instinctive, peut-être même chaotique. Cela pourrait ressembler à des cris, des murmures, des traces laissées par l'humain dans sa quête de sens, sans souci de forme ou de structure.
2. Une fusion avec d'autres arts : La littérature pourrait se dissoudre dans d'autres formes d'art, comme la musique, la peinture ou la performance. Les mots deviendraient alors des sons, des gestes, des images, perdant leur autonomie pour se fondre dans une expression artistique plus large et hybride.
3. Une littérature invisible : Elle pourrait exister de manière immatérielle, sous forme d'idées, de pensées, de rêves, sans jamais prendre forme écrite ou orale. Ce serait une littérature intérieure, purement mentale, qui ne se manifesterait jamais à l'extérieur.
4. Une littérature universelle et primordiale : Sans les limites des langues, des cultures et des genres, la littérature pourrait redevenir une expression universelle, une sorte de langage originel qui précéderait les distinctions et les catégories. Elle serait alors un retour à une forme de communication pure, avant la fragmentation des langues et des formes.
5. Une littérature sans auteurs ni lecteurs : Si la littérature existait sans la littérature, elle pourrait être une création spontanée, sans intention ni réception. Elle serait comme un phénomène naturel, une émergence de sens sans sujet ni objet, une littérature sans littérateurs.

En somme, une littérature sans la littérature serait une littérature libérée de ses contraintes, de ses conventions et de ses limites. Elle deviendrait peut-être une pure expression de l'humain, ou même une expression qui transcende l'humain, se rapprochant d'une forme d'art total ou d'une communication universelle. Mais en perdant ses frontières, elle risquerait aussi de perdre son identité, posant la question de ce qui, finalement, définit la littérature.

Claude :

Cette question paradoxale ouvre un espace fascinant pour réfléchir à l'essence même de la littérature. Que serait une "littérature sans littérature" ? Je vois plusieurs interprétations possibles :

Une littérature qui transcende sa forme traditionnelle

Une littérature qui s'affranchirait des conventions - livres, romans, poèmes structurés - pour exister autrement. On pourrait penser aux traditions orales qui existaient avant l'écriture, ou à des formes contemporaines comme les podcasts narratifs, les jeux vidéo narratifs, ou les expériences en réalité virtuelle. La "littérature" deviendrait alors l'art de raconter des histoires et de transmettre des émotions, indépendamment du support.

Une littérature qui refuse sa propre définition

Une démarche qui conteste délibérément ce qui fait qu'un texte est considéré comme "littéraire" - refus du style, de la beauté formelle, de la référence aux œuvres passées. On retrouve cela dans certains mouvements d'avant-garde comme Dada ou l'OuLiPo, où l'on cherche à déconstruire les codes pour créer quelque chose de nouveau.

Une littérature de l'absence* Une œuvre qui se construirait autour du vide, du non-dit, où l'essentiel ne serait pas dans les mots mais dans ce qu'ils évoquent. On pense à Mallarmé et ses blancs typographiques, à Beckett et ses silences, ou aux haïkus japonais où l'économie de mots crée un espace d'imagination.

Une littérature de l'expérience pure*

La littérature pourrait exister non pas dans le texte mais dans l'expérience vécue - celle de l'auteur qui observe le monde avec sensibilité, ou celle du lecteur qui projette sa propre vision sur une réalité quotidienne. La vie elle-même deviendrait texte.

Cette question nous invite finalement à réfléchir sur ce que nous cherchons vraiment dans la littérature : est-ce la beauté formelle, la transmission d'idées, l'émotion partagée, ou peut-être la simple expérience d'une conscience qui tente de saisir le monde à travers le langage ?

29. Pour l'IA, il y a donc là une « belle » et « fascinante » question « profonde » et « paradoxale »... à laquelle il nous faudra à l'évidence continuer à chercher des réponses nous-mêmes, avec nos intelligences 1.0.

Bibliographie

OUVRAGES

BAUDELAIRE Charles, *Correspondance*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, p. 676. [Citation extraite d'une lettre à Armand Fraisse le 18 février 1860]

DAMOUR Franck, *Le transhumanisme, histoire, technologie et avenir de l'humanité augmentée*, Paris, Eyrolles, collection « Eyrolles pratique, culture générale », 2019.

GACHE Belén, *Sabotaje Retroexistencial*, 2015.
<https://belengache.net/kublaimoon/AIHalim/index.html>

HAKIM Bey, *TAZ, zone autonome temporaire*, Éditions de l'Éclat, 1997.

HOUELLEBECQ Michel, « Sortir du XX^e siècle », *La Nouvelle Revue française*, no 561, avril 2002, réédité dans *Lanzarote et autres textes*, Paris, Libro, 2002, et repris dans *Interventions 2020*.

MATURANA Humberto, *Erkennen: Die Organisation und Verkörperung von Wirklichkeit*, Vieweg Friedr. & Sohn, 1982.

VARELA Francisco, *Principles of Biological Autonomy*, North Holland, 1979.

_____, « Autonomy and Autopoiesis », in ROTH Gerhard, SCHWEGLER Helmut, *Self-organizing Systems*, Campus Verlag, 1981, p. 14-23.

VARGAS LLOSA Mario, *Contra viento y marea*, « Camus y la Literatura », Seix Barral, 1983, p. 69.

ARTICLE DANS UN PÉRIODIQUE

ANTONIOLI Manola, « Les deux écosophies », *Chimères*, no 87. shs.cairn.info/revue-chimeres-2015-3-page-41?lang=fr

ASSOUN Paul-Laurent, « La nostalgie du futur. Le récit transhumaniste », *Revue des sciences humaines*, no 341, 2021. <https://doi.org/10.4000/rsh.426>

BOLTER Jay David, « The Computer, Hypertext, and Classical Studies », *American Journal of Philology*, vol. 112, no 4, 1991.

BOUTIN Jean-François, « Posthumanisme, éducation et littérarie multimodale et médiatique: Une injonction », *Revue de recherches en littératie médiatique multimodale*, no 10, 2019. <https://doi.org/10.7202/1065533ar>

KAWAMOTO Hideo, « L'autopoïèse et l'«individu» en train de se faire », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 136, 2011. shs.cairn.info/revue-philosophique-2011-3-page-347?lang=fr

MARIANA Jean, TRITSCH Danièle, « Transhumanisme: De l'illusion à l'imposture », *CNRS Le Journal*, 2018.
<https://lejournel.cnrs.fr/billets/transhumanisme-de-lillusion-a-limposture>

TABARY-BOLKA Laure, « Culture Adolescente vs Culture Informationnelle », *Les Cahiers Du Numérique*, vol. 5, no 3, 2009.

« El escritor Hernán Casciari dijo que no cree en la literatura, fue insultado y ahora vende sus libros a mitad de precio », *Perfil*, 07 décembre 2023.
<https://tinyurl.com/5hb466a9>

THÈSE ET MÉMOIRES INÉDITS

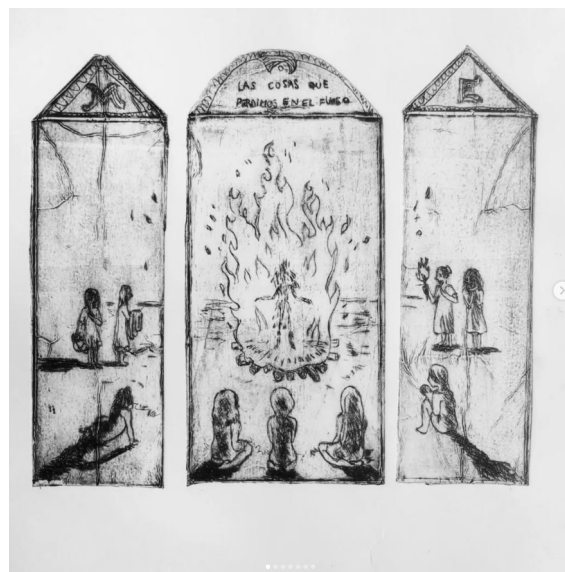
RODRIGUEZ GALVIS Nicolas, *De nouveaux éditeurs "indépendants" en Amérique du Sud : émergence, modes d'action, enjeux. Le cas de l'Argentine, du Chili et de la Colombie*, Thèse, Sciences de l'information et de la communication, Université Sorbonne Paris Cité, 5 décembre 2016, 322 pages (dactyl.). [Entretien avec Juan Pablo Fajardo et Andrés Fresneda, Juillet 2013, p. 202] <https://theses.hal.science/tel-02141380>

Annexes

J. BURGEOT, C. LEPAGE « Translittérarisme et postlittérarisme... »



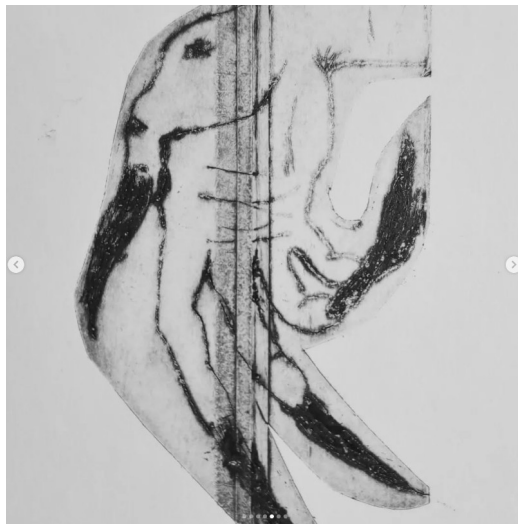
J. BURGEOT, C. LEPAGE « Translittérarisme et postlittérarisme... »



J. BURGEOT, C. LEPAGE « Translittérarisme et postlittérarisme... »



J. BURGEOT, C. LEPAGE « Translittérarisme et postlittérarisme... »



J. BURGEOT, C. LEFAGE « Translittérarisme et postlittérarisme... »

