L'écriture non créative

j'avais toujours eu des sentiments partagés sur le fait d'être considéré comme un poète
si robert lowell est un poète je ne veux pas être un poète
si robert frost était un poète je ne veux pas être un poète
si socrate était un poète je vais y réfléchir

David Antin

REMERCIEMENTS

Plusieurs essais de ce livre sont inspirés par des textes commandés à l'origine par la Poetry Foundation, où ils ont été publiés sous la forme d'un journal d'une semaine sur leur site, en janvier 2007 ; d'autres idées ont été développées sur leur blog, Harriet. J'aimerais remercier Emily Warn, qui après avoir écouté mon discours devant la commission présidentielle de la Modern Language Association, sous la direction de Marjorie Perloff, m'a proposé de le publier sur le site de la fondation, ce qui a inauguré une longue et joyeuse collaboration. Mes remerciements vont également à Don Share, Christian Wiman, Cathy Halley et Travis Nichols pour leur ouverture d'esprit et leur soutien de tous les instants.

Des sections du « Langage comme matériau », publiées dans *New Media Poetics* (Cambridge, MIT, 2006), ont été d'abord écrites pour la New Media Poetry Conference en Octobre 2002, à l'Université de l'Iowa. D'autres parties de ce chapitre sont issues d'un cours de Poétique Numérique donné à SUNY Buffalo en 2000. « Procédés infailibles : ce que l'écriture peut apprendre des arts visuels » provient de deux conférences commandées par le musée Dia:Beacon en 2008 et 2009. Une première version de « Pourquoi l'appropriation » a été donnée pour une conférence de CalArts, « untitled:speculations », donnée en 2008 au Disney REDcat Theatre puis au Cabinet Space à Brooklyn, en 2009.

À l'origine, ce livre a été un projet sur le sampling avec Marcus Boon, mais il a fini par se séparer en deux livres distincts, *L'écriture non-créative* et le superbe *In Praise of Copying* de Boon. Bien que les deux livres cartographient des territoires différents, ils proviennent de dix jours de réflexion commune entre Noël et le nouvel an, il y a presque dix ans.

Ce livre s'est développé à travers les années à partir de conversations avec mes pairs, dont la plupart sont évoqués ici. Sans ces échanges continus sur une quinzaine d'années, le livre, dans sa présente forme, n'existerait pas.

Je remercie l'Université de Pennsylvanie pour la mise en pratique de ces textes. En particulier, je suis reconnaissant du soutien que m'ont apporté Al Filreis et Charles Bernstein au Centre des Programmes sur l'Écriture Contemporaine, ainsi que Claudia Gould et Ingrid Schaffner à l'Institut d'Art Contemporain.

J'aimerais remercier le Département des études Américaines de l'Université de Princeton de m'avoir accordé le titre de Professeur émérite à l'hiver 2009, qui m'a offert le support et l'environnement grâce auxquels ces idées ont pu prendre racine. Merci à Hendrik Hartog et Susan Braun de Princeton.

Aux Presses de l'Université de Columbia, le travail consciencieux de Susan Pensak a permis à ce livre de se consolider. Et je ne peux remercier assez mon correcteur, Philip Leventhal, d'avoir lu ce livre avec plus d'attention qu'il ne méritait, de l'avoir mis en forme, converti, et de m'avoir donné l'opportunité de le voir imprimé. Ses défis et ses provocations ont poussé ce livre vers des territoires que je n'aurais pu imaginer.

La patience et la dévotion de mon épouse Cheryl Donegan, ainsi que la fougue joyeuse de mes fils Finnegan et Cassius, ont constitué un environnement d'écriture à toute épreuve pendant les années qui ont été nécessaires à la rédaction.

Je remercie particulièrement Marjorie Perloff pour son soutien continu et extraordinaire au plus haut point. Mon admiration et ma reconnaissance pour son travail ne tarissent pas.

Et enfin, ce livre est dédié à ces « six gars, tous en ligne, tous à peu près du même âge, tous aussi trapus, la même mauvaise koupe [*sic*] et les mêmes T-shirts [*sic*] ». Ils se reconnaîtront.

INTRODUCTION

En 1969, l'artiste conceptuel Douglas Huebler écrivait : « le monde est plein d'objets plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage¹. » J'ai fini par adopter l'idée d'Huebler, mais je propose de la remanier : « Le monde est plein de textes plus ou moins intéressants ; je n'ai pas envie d'en ajouter davantage. » Voilà qui semble répondre avec pertinence à un des problèmes posés à l'écriture contemporaine : face à la quantité inédite de textes disponibles, le problème n'est pas de savoir si l'on doit encore écrire ; nous devons plutôt apprendre comment négocier la masse existante. La façon dont je traverse cette jungle d'informations, la façon dont je la manie, l'analyse, l'organise et la distribue, c'est ce qui distingue mon écriture de la vôtre.

La critique littéraire Marjorie Perloff a récemment introduit le terme de *génie du non original* pour décrire cette tendance littéraire émergente. Son idée, c'est que du fait des changements induits par la technologie et Internet, notre conception du génie comme figure isolée et romantique est obsolète. Pour actualiser cette notion, nous devrions nous recentrer sur la maîtrise et la dissémination de l'information. Perloff a inventé l'expression *information mouvante*, qui signifie à la fois l'acte de bousculer le langage et le fait d'être ému par ce procédé. Elle postule que l'écrivain ressemble plus aujourd'hui à un programmeur qu'à un génie torturé : un brillant concepteur, fabricant et exécuteur entretenant une machine d'écriture.

Cette notion de « génie du non original » ne doit pas être vue seulement comme un concept théorique, mais plutôt comme une pratique concrète de l'écriture, qui remonte au début du vingtième siècle, incarnant un éthos au sein duquel la construction ou la conception d'un texte est aussi importante que ce que le texte dit ou fait : on pense par exemple aux pratiques de prise de note et d'assemblage de Walter Benjamin dans le *Livre des passages*, ou aux travaux de l'Oulipo qui s'appuient sur la contrainte et une structuration mathématique. Depuis, la technologie a exacerbé cette tendance mécaniste de l'écriture (on trouve, par exemple, plusieurs versions web des *Cent mille milliards de poèmes* de Queunau, livre fabriqué à la main et publié en 1961) et incite de jeunes écrivains à s'inspirer du fonctionnement des technologies et du web pour trouver de nouveaux modes de production littéraire. De ce fait, ils explorent des processus d'écriture qui ont été traditionnellement écartés du champ de la pratique littéraire : le traitement de texte, le développement de bases de données, le recyclage, l'appropriation, le plagiat intentionnel, le chiffrement d'identité ou encore la programmation intensive, pour n'en citer que quelques-uns.

En 2007, Jonathan Lethem a publié un essai plagié et pro-plagiat intitulé « The Ecstasy of Influence : A Plagiarism. » C'est une longue apologie et une histoire de la façon dont les idées sont échangées, commentées, sélectionnées, réemployées, recyclées, piquées, volées, citées, extraites, dupliquées, données, appropriées, singées et piratées en littérature, et ce depuis qu'elle existe. Dans ce texte, il rappelle à quel point l'économie du don, la culture de l'open source et les biens communs ont été essentiels à la création de nouvelles œuvres, les motifs des plus anciennes donnant corps aux nouvelles. En écho au discours des défenseurs de la culture libre comme Lawrence Lessig et Cory Doctorow, il s'insurge contre la législation actuelle sur le droit d'auteur qui menace la vitalité de la création. Des sermons de Martin Luther King Jr. au blues de Muddy Waters, il met en valeur l'abondance des fruits de la culture du partage. Il cite même des exemples de pensées dont

il estimait qu'elles étaient « originales » et personnelles, avant de s'apercevoir (en cherchant en général sur Google) qu'il avait inconsciemment assimilé les idées de quelqu'un d'autre, prétendant qu'elles étaient les siennes.

C'est un essai remarquable. Dommage qu'il ne l'ait pas « écrit ». La chute ? Presque tous les mots et toutes les idées ont été puisés ailleurs, entièrement appropriés ou réécrits par Lethem. Son essai est un exemple de patchwriting (paraphragiat), une façon d'assembler plusieurs morceaux de textes d'autres auteurs en un ensemble dont le ton est cohérent. Les étudiants utilisent tout le temps cette astuce, par exemple lorsqu'ils reformulent un article de Wikipédia avec leurs propres mots. Et ils ont des ennuis s'ils se font prendre : dans le milieu universitaire, le patchwriting équivaut à du plagiat. Si Lethem soumettait ce texte pour une thèse ou une dissertation, on le mettrait à la porte. Il est pourtant difficile d'affirmer qu'il n'a pas produit une magnifique œuvre d'art (de même qu'un essai pointu) en utilisant entièrement les mots des autres. C'est la manière dont il a conceptualisé et exécuté sa machine d'écriture (son choix chirurgical des mots à emprunter, leur arrangement habile) qui nous conquiert. L'œuvre de Lethem est un travail, autoréflexif et démonstratif, de génie « du non original ».

Cette provocation est l'expression d'une mode chez de plus jeunes auteurs qui, non contents de cet exercice, s'approprient audacieusement les œuvres des autres *sans* les citer, et dépassent l'intégration douce et habile que constitue le patchwriting de Lethem. Pour eux, écrire, c'est littéralement déplacer le langage d'un endroit à un autre, en proclamant avec ardeur que *le contexte est le nouveau contenu*. Alors que le pastiche et le collage sont depuis longtemps des parties intégrantes de l'écriture, l'émergence d'internet a porté le plagiat à son plus haut degré d'intensité. Au cours des cinq dernières années, on peut citer par exemple des œuvres comme la recopie intégrale de *Sur la route* de Jack Kerouac, page par page, jour après jour pendant un an, sur un blog ; l'appropriation du texte complet d'un numéro du *New York Times*, édité en un livre de neuf cent pages ; un poème-liste qui n'est rien de plus qu'un remodelage de la liste des magasins d'un centre commercial, dans une forme poétique ; un écrivain pauvre qui a pris tous les formulaires de demande de carte de crédit qui lui avaient été envoyés, et les a assemblés en un livre de huit cent pages, en impression à la demande (si coûteuse qu'il ne peut pas même en faire une copie) ; un poète qui a recomposé le texte d'un livre de grammaire du dix-neuvième siècle, y compris l'index, en suivant à la lettre les méthodes qui y sont inculquées ; une avocate qui publie ses documents juridiques professionnels dans leur intégralité sans en changer un mot ; une autre auteure qui passe ses journées à la British Library à recopier les premiers vers de *l'Enfer* de Dante dans toutes les traductions que la bibliothèque possède, l'une après l'autre, page par page, jusqu'à ce qu'elle épuise les collections de la bibliothèque ; un collectif d'écriture qui collecte des mises à jours de fils d'actualité sur les réseaux sociaux et les attribue à des noms d'auteurs décédés (« Jonathan Swift a des tickets pour le match des Wranglers ce soir »), créant une œuvre épique et interminable qui se réécrit à chaque actualisation de page Facebook ; et tout un mouvement littéraire, nommé Flarf, fondé sur l'utilisation des *pires* résultats de recherches Google : plus c'est offensant, plus c'est ridicule, plus c'est scandaleux, mieux c'est.

Ces écrivains sont des thésauriseurs du langage ; leurs projets sont épiques, et reflètent l'échelle gargantuesque de la textualité d'internet. Bien que ces œuvres prennent souvent une forme électronique, des versions papiers circulent souvent dans des revues ou des fanzines, que les bibliothèques acquièrent et que les lecteurs reçoivent, commentent et

étudient. Bien qu'on décèle dans les yeux de cette littérature des lueurs électroniques, ses produits sont clairement *analogiques* ; ils cuisinent les idées modernistes radicales dont ils s'inspirent avec la technologie du vingt-et-unième siècle.

Loin d'une littérature qui serait « non-créative », acceptation nihiliste et jalouse, rejet presque complet d'un prétendu « asservissement technologique », il s'agit d'une écriture empreinte de célébration, dont les yeux brillent d'enthousiasme pour l'avenir, et qui embrasse un présent plein d'opportunités. Cette joie se manifeste dans l'écriture même, qui recèle d'instantanés d'une beauté inattendue, qu'ils soient grammaticaux, structuraux ou, pour la plupart, philosophiques : le rythme merveilleux de la répétition, le spectacle de l'ordinaire remodelé en littérature, une inflexion vers la poétique du temps, de nouvelles perspectives pour le « lisible », entre autres. Et alors vient l'émotion : oui, l'*émotion*. Mais loin d'être coercitive ou persuasive, cette écriture suscite l'émotion de façon indirecte et imprévisible, l'expression des sentiments résultants du procédé plutôt que de l'intention de l'auteur.

Ces auteurs fonctionnent plus comme des programmeurs que des écrivains traditionnels, avec en tête la fameuse maxime de Sol Lewitt : « Quand un artiste utilise une forme conceptuelle d'art, cela signifie que tout est prévu et décidé au préalable et que l'exécution est affaire de routine. L'idée devient une machine à faire de l'art². » Ils ouvrent ainsi de nouvelles perspectives pour l'écriture. C'est ce que le poète Craig Dworkin postule : À quoi ressemblerait une poésie non-expressive ? À une poésie de l'intellect, plutôt que de l'émotion ? Dans laquelle la substitution, qui est au cœur de la métaphore et de l'image, serait remplacée par la présentation directe du langage même, où le « débordement de spontanéité » serait supplanté par une démarche méticuleuse et un procédé purement logique ? Où la langue autoréflexive du poème tournerait le dos à l'égoïsme du poète ? Si bien que l'analyse poétique ne se demanderait plus si l'on aurait pu faire mieux (la question de l'exercice), mais si l'on aurait pu concevoir d'autres façons de faire.³

Le nombre d'auteurs employant des stratégies de copie et d'appropriation a explosé ces dernières années, car l'ordinateur les encourage à mimer ses rouages. Puisque le couper-coller fait partie intégrante du processus d'écriture, ce serait être fou que d'imaginer que les auteurs n'exploitent pas ces fonctions à l'extrême, au-delà de ce à quoi leurs créateurs les avaient destinées.

En se penchant sur l'histoire de l'art vidéo (historiquement, la dernière rencontre entre une technologie grand public et les pratiques artistiques) on trouve des signes précurseurs de ces démarches. Un exemple se détache : *Magnet TV*, produit par Nam June Paik en 1965. L'artiste a placé un énorme aimant en fer à cheval sur une télévision noir et blanc, et a ainsi transformé l'espace télévisuel, auparavant réservé à des présentateurs comme Léon Zitronne ou Guy Lux, en un champ d'abstractions organiques et extravagantes. Ce geste remet en question la circulation à sens unique de l'information : la TV de Paik nous permet de contrôler ce qu'on voit : la rotation de l'aimant modifie l'image. Jusqu'alors, la télévision avait pour mission de distribuer du divertissement et une communication limpide. Mais un simple geste artistique a dévoilé au public comme aux producteurs une facette de la télévision qu'ils ignoraient. Il a introduit un vocabulaire télévisuel totalement nouveau, tout en déconstruisant les mythes politiques, les mythes du pouvoir et de la distribution qui, bien qu'invisibles auparavant, sont ancrés dans la technologie. Avec le couper-coller, les écrivains exploitent l'informatique tout comme Paik exploite la télévision avec son aimant.

On n'a cessé de couper et coller depuis presque trente ans que l'ordinateur existe, mais c'est grâce au niveau d'intégration et de saturation que permet le haut débit qu'il est devenu facile (et tentant) de collecter des masses énormes de langage. Au début, avec le bas débit, même s'il était possible de copier et de coller des mots (l'époque de l'espace Gopher), les textes ne s'affichaient que sur un écran à la fois. Et même pour du simple texte, le temps de chargement était considérable. Avec le haut débit, le robinet est ouvert 24h/24, 7j/7.

En comparaison, le système dactylographique ne comportait rien qui puisse encourager la réplique textuelle. C'était une tâche incroyablement lente et laborieuse. Puis il est devenu possible, *après* avoir fini d'écrire un texte, de le dupliquer à volonté grâce aux photocopieuses. Ce qui explique l'extraordinaire foisonnement des *détournements* post-écriture au vingtième siècle, fondés sur l'impression : le cut-up et fold-in de William S. Burroughs, et les poèmes ronéotypés de Bob Cobbing sont des exemples célèbres⁴. Les formes ancestrales d'emprunt littéraire, de collage et de pastiche (prendre un mot par-ci, une phrase par-là) se sont en partie développées en fonction de la quantité de travail à fournir. Devoir retaper à la machine ou recopier à la main un livre entier, c'est une chose ; couper et coller un livre entier en trois combinaisons (sélectionner tout / copier / coller), c'en est une autre.

Clairement, la voie est ouverte pour une révolution littéraire.

Vraiment ? À l'évidence, beaucoup continuent d'écrire comme si internet n'avait jamais existé. Régulièrement, le monde littéraire se scandalise de vieilles affaires d'escroquerie ou de plagiat, il répète ces canulars qui provoqueraient un rire perplexe dans les milieux artistiques, musicaux, informatiques ou scientifiques, pour ne citer qu'eux. Il est difficile d'imaginer que les scandales provoqués par James Frey ou J. T. Leroy affectent quiconque est familiarisé aux provocations sophistiquées et aux supercheries intentionnelles de Jeff Koons ou aux re-photographies de publicités que propose Richard Prince, que le Guggenheim a honoré d'une rétrospective pour son penchant pour le plagiat⁵. Dès le début de leurs carrières, Koons et Prince ont clamé leur démarche d'appropriation et leur « non-originalité » délibérée, tandis que Frey et Leroy (même après s'être fait prendre) faisaient encore passer leurs œuvres pour des témoignages authentiques, sincères et personnels auprès d'un public littéraire qui est clairement à la recherche de ces qualités. La mascarade qui s'en est suivie est comique. Dans le cas de Frey, la maison d'édition Random House a été poursuivie et condamnée à payer des millions de dollars aux lecteurs qui s'estimaient trompés. La nouvelle version du livre comprend désormais un avertissement aux lecteurs, leur indiquant que ce qu'ils s'apprêtent à lire est en réalité une fiction⁶.

Toute cette peine aurait pu être évitée si Frey ou Leroy avaient eu le tact Koonsien d'admettre dès le départ qu'ils procédaient à un simple embellissement avec une pointe d'inauthenticité, d'hypocrisie et de plagiat. Mais non. Il y a près d'un siècle, l'art a déconstruit l'opposition classique entre originalité et reproduction, avec les readymades de Marcel Duchamp, les dessins mécaniques de Francis Picabia et l'essai souvent cité de Walter Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique ». Depuis, d'Andy Warhol à Matthew Barney, un cortège d'artistes majeurs a élevé ces idées à un niveau supérieur pour élaborer des réflexions terriblement complexes sur l'identité, les médias et la culture. Certes, leur assimilation par le discours artistique grand public est telle qu'émergent, en réaction, des pratiques fondées sur la sincérité et la représentation. De même en musique, le sample (la composition complète d'un morceau à partir d'autres) est devenu

banal. De Napster aux jeux vidéo, du karaoké aux fichiers torrent, la culture semble se saisir du numérique et de toute la complexité qu'il implique – à l'exception de l'écriture, qui s'obstine le plus souvent à valoriser une identité stable et authentique.

Je ne dis pas qu'il faut rejeter cette écriture : qui n'a jamais été ému par de grands mémoires ? Mais j'ai le sentiment que la littérature (ses registres, ses modes d'expression potentiellement infinis) s'enlise dans une routine, tend à rejouer la même note encore et encore, à s'enfermer dans un spectre des plus étroits, et qu'ainsi la pratique littéraire est devenue incapable de refléter et de prendre part aux échanges culturels les plus excitants et essentiels de notre temps. Nous vivons selon moi une période profondément triste – et la création littéraire manque une grande opportunité de se revitaliser par des moyens qu'elle est incapable de concevoir⁷.

Ce blocage de l'écriture résulte peut-être de la façon dont l'écriture créative est enseignée. Au regard des réflexions pointues développées au vingtième siècle au sujet des modes de communication, de l'identité, du sample, les ouvrages qui expliquent comment être un auteur créatif sont hors sujet, se fiant à des conceptions stéréotypées de ce qu'être « créatif » veut dire. Ces livres sont truffés de conseils comme « un écrivain créatif est un explorateur, un précurseur. L'écriture créative vous permet de tracer votre propre trajectoire et d'aller avec bravoure là où personne ne s'est encore aventuré. » Ou bien, ignorant des géants comme de Certeau, Cage, ou Warhol, ils suggèrent que « l'écriture créative consiste à se libérer des contraintes du quotidien. » Au début du vingtième siècle, Duchamp et le compositeur Erik Satie ont tous deux proclamé le désir de vivre sans mémoire. C'était pour eux une façon d'être présent aux merveilles du quotidien. Pourtant, il me semble que tous les ouvrages sur l'écriture créative affirment que « la mémoire est souvent la source première de l'inventivité. » La rusticité de ces guides pratiques me frappe, tant ils nous contraignent à privilégier le théâtral à l'ordinaire comme bases de nos écrits : « En utilisant la première personne, expliquez ce que ressent un vieil homme de 55 ans le jour de son mariage. Il s'agit de son premier mariage⁸. » Je préfère les idées de Gertrude Stein qui, en écrivant à la troisième personne, raconte l'insatisfaction que lui procurent de telles méthodes : « Elle fit toutes sortes d'expériences et de tentatives pour arriver à décrire. Elle essaya d'inventer des mots, mais elle y renonça vite. La langue anglaise était sa matière, et il fallait accomplir sa tâche, résoudre ce problème au moyen de l'anglais ; l'emploi de mots fabriqués la choquait, c'était s'abandonner à l'émotionalisme imitatif⁹. »

Ces dernières années, j'ai enseigné un cours à l'Université de Pennsylvanie intitulé « Écriture non-créative ». Dans ce cours, les étudiants sont pénalisés dès lors qu'ils font preuve du moindre soupçon d'originalité et de créativité. Au contraire, ils sont récompensés lorsqu'ils pratiquent le plagiat, l'usurpation d'identité, la réutilisation de papiers officiels, le patchwriting, le sample, la spoliation, le vol. Sans surprise, ils s'en sortent bien. L'expertise qu'ils ont subrepticement acquise est tout à coup révélée au grand jour et explorée dans un environnement serein, reformulé en termes de responsabilité plutôt que d'imprudence.

Nous retapons des documents et transcrivons des clips audio. Nous apportons de petits changements à des pages Wikipédia (on remplace un *de* en un *d'* ou bien on insère un espace supplémentaire entre deux mots). Les cours se déroulent dans des salles de chat et nous passons des semestres entiers sur Second Life. Pour leur travail de fin de semestre, je leur demande d'acheter une dissertation sur un site d'aide aux devoirs et de les signer à leur nom, ce qui est certainement l'acte le plus sévèrement réprimé dans l'ensemble du monde universitaire. Chaque étudiant doit ensuite venir présenter la dissertation à la classe

comme s'il l'avait écrite lui-même et la défendre contre les critiques des autres étudiants. Quelle dissertation as-tu choisie ? T'es-t-il possible de défendre un texte que tu n'as pas écrit ? Un texte avec lequel tu n'es peut-être pas d'accord ? À toi de nous convaincre. Évidemment, tout ce travail est axé sur la technologie. Quand les étudiants entrent dans la classe, je leur dis que leurs ordinateurs portables doivent être allumés et connectés. On entraperçoit alors le futur. Et après avoir vu quels résultats spectaculaires cela apporte, à quel point la classe est active et démocratique, je totalement convaincu de ne plus jamais pouvoir revenir à une pédagogie traditionnelle. Ils m'ont appris bien plus de choses qu'ils ne pourront jamais apprendre de moi. Le professeur a parfois le rôle d'hôte, parfois celui d'agent de circulation, toujours celui d'animateur.

Le secret, c'est que l'inhibition de l'expression personnelle est impossible. Même lorsque ce que l'on fait semble aussi peu « créatif » que de retaper quelques pages, nous nous exprimons de multiples façons. Le fait de choisir et de remanier en dit autant sur nous-mêmes que notre manière de raconter le cancer de notre mère. Nous n'avons simplement jamais appris à accorder de la valeur à ces choix. Au terme d'un semestre passé à supprimer de force sa « créativité » par le plagiat et la retranscription, une étudiante, arborant un visage triste, est venue me voir pour me dire à quel point elle était déçue car, en réalité, ce qu'on avait produit était tout sauf « non-créatif » ; en n'étant pas « créative », elle avait produit les écrits les plus créatifs de sa vie. En ayant une approche opposée de la créativité (concept le plus éculé, le plus galvaudé, le plus vague que l'on peut inculquer à un auteur en apprentissage) elle en était sortie revigorée et exaltée, avec un amour renouvelé pour l'écriture.

Ayant travaillé de longues années dans la publicité comme « directeur de création », étant donc membre à la fois de la « classe créative » et de la « classe artistique », je peux vous affirmer que la créativité (telle qu'elle a été définie par notre civilisation et son défilé interminable de romans, de mémoires ou de films remplis de poncifs) est une fuite en avant, et ce malgré ce que la critique culturelle peut en dire. La technologie change les règles du jeu, pour tous les aspects de notre vie, aussi il est temps de remettre en question et de briser ces clichés, de les fouler aux pieds, pour transformer ces braises fumantes en une chose nouvelle, contemporaine et (enfin) pertinente.

Tout le monde n'est pas d'accord, évidemment. Récemment, après que j'aie fini de donner une conférence dans une université de l'Ivy League, un poète âgé et renommé, empêtré dans la tradition moderniste, s'est levé au fond de l'auditorium et, pointant l'index dans ma direction, il m'a accusé de nihilisme et de vider la poésie de sa joie. Il m'a violemment reproché d'arracher l'essence de la poésie de son socle sacré, puis il m'a accablé d'une série de questions que j'avais déjà entendues maintes fois : si tout peut être retranscrit et présenté comme de la littérature, qu'est-ce qui fait qu'une œuvre est meilleure qu'une autre ? S'il s'agit juste de couper et coller l'intégralité d'internet dans un document Microsoft Word, où s'arrêter ? En acceptant tout langage comme poésie, et en se contentant de le remodeler, ne risque-t-on pas de se débarrasser de toute forme de jugement, de toute notion de qualité ? Comment s'établissent les carrières, les canons, et comment les évalue-t-on ensuite ? Ne sommes-nous pas simplement en train de rejouer la mort de l'auteur, ce personnage qu'aucune théorie n'a réussi à abattre ? À l'avenir, tous les textes seront-ils sans auteur, sans signature, écrit par des machines pour des machines ? L'avenir de la littérature se réduit-il au simple code ?

Des préoccupations légitimes, je pense, pour un homme sorti victorieux des grandes batailles du vingtième siècle. Les défis proposés à sa génération étaient tout aussi redoutables. Comment convaincre les traditionalistes que les pratiques disjonctives de la langue portés par l'explosion de la syntaxe et la combinatoire des mots pouvaient tout autant exprimer l'émotion humaine que des méthodes bien éprouvées ? Ou qu'une histoire n'a pas besoin d'être racontée de façon strictement narrative pour communiquer sa logique et son sens propres ? Et pourtant, envers et contre tous, ils ont persévéré.

Aux questionnements du vingt-et-unième siècle, si différents du précédent, je réponds d'un point de vue différent. S'il s'agit simplement de couper et de coller l'intégralité d'internet dans un document Microsoft Word, alors ce qui devient important, c'est ce que nous (l'auteur) décidons de sélectionner. C'est de savoir ce qu'on inclut et (surtout) ce qu'on exclut qui fonde la réussite. Si tout langage peut être transformé en poésie par un simple remodelage – perspective excitante – alors c'est celle qui remanie les mots de la façon la plus forte et la plus convaincante qui sera jugée la meilleure. J'adhère à l'idée que dès lors que l'on se débarrasse de toute forme de jugement et de toute notion de qualité, on encoure un danger. La démocratie est bonne pour YouTube, mais c'est généralement une recette catastrophique pour l'art. Si tous les mots sont égaux (et traités comme tels), leur mode d'assemblage ne l'est pas ; il est impossible de suspendre le jugement et c'est folie que de ne pas se préoccuper de qualité. La mimesis et la reproduction ne tuent pas l'auteur, elles lui imposent simplement de nouvelles exigences : il doit considérer ces nouvelles conditions comme des parties intégrantes du paysage dans lequel ils construit son œuvre : si tu ne veux pas être copié, ne la mets pas en ligne.

Les carrières et les canons ne s'établiront pas de manière traditionnelle. Je doute qu'à l'avenir nos carrières ressemblent à celles de nos aînés. Les œuvres littéraires pourraient bien fonctionner de la même manière que les mêmes sur le web aujourd'hui : le plus souvent anonymes et non attribués, ils se répandent comme une traînée de poudre un bref instant, le temps qu'une nouvelle vague submerge la précédente. Si l'auteur n'est pas destiné à mourir, on pourrait commencer à penser son existence de manière plus conceptuelle : à l'avenir, les meilleurs auteurs seront peut-être ceux qui seront capables d'écrire les meilleurs programmes permettant de manipuler, de décomposer et de distribuer les pratiques de la langue. Même si, comme Bök l'affirme, la poésie du futur sera écrite par des machines pour des machines, il restera, à moyen terme, quelqu'un derrière le rideau qui inventera ces robots ; si bien que même si la littérature se réduit au simple code – idée intrigante – les esprits qui, en arrière-plan, se montreront les plus astucieux seront considérés comme nos plus grands auteurs.

Ce livre est un recueil d'essais qui tentent de cartographier ces territoires, de définir des terminologies, et de déterminer les contextes (à la fois historiques et contemporains) dans lesquels ces travaux peuvent être situés et discutés. Les premiers chapitres sont plutôt à caractère technique, pour jeter les bases (comment, où, pourquoi) de l'écriture non-créative. « La revanche du texte » est axée sur le web et l'effet qu'a eu le langage numérique sur l'acte d'écrire. J'y expose ce nouvel état d'abondance quantitative des mots et je suggère un écosystème permettant d'en disposer. « Le langage comme matériau » prépare le terrain à une conception des mots qui ne les réduirait pas à des véhicules de la communication sémantiquement transparents et qui insisterait sur leurs propriétés formelles et matérielles – mutation essentielle à l'écriture dans un environnement numérique. Deux mouvements du milieu du vingtième siècle, le situationnisme et la poésie concrète, font

l'objet d'une discussion au regard de certains modes d'écriture contemporains sur écran, sur papier et dans la rue. « Anticiper l'instabilité » se concentre sur des questions de contextualisation dans l'environnement numérique et commente la fluidité et l'interchangeabilité des mots et des images. « Vers une poétique de l'hyperréalisme » appréhende la manière dont le sujet toujours glissant de la définition de soi est devenu encore plus complexe dans un environnement connecté, ouvrant la voie à une littérature post-identité dans un milieu consumériste globalisé. Le chapitre se termine par une brève analyse d'une œuvre de Vanessa Place, « Statement of Facts », qui présente l'écriture non-créative comme un espace hors éthique où des gestes transgressifs et mécanistes peuvent être explorés en toute impunité. Place met en œuvre une poétique documentaire, qui assujettit ses propres élans moraux à une éthique inscrite dans l'ADN du langage qu'elle se réapproprie. Enfin, « Pourquoi l'appropriation » se demande pourquoi, alors que le collage et le pastiche sont depuis longtemps des modes d'écriture acceptés, l'appropriation a si rarement été testée. L'essai explore la riche histoire de l'appropriation dans les arts visuels et propose des moyens d'appliquer ces exemples à la littérature.

L'essai suivant, « Procédés infaillibles : ce que l'écriture peut apprendre des arts visuels », relie le travail de deux artistes visuels dans l'optique de l'écriture non-créative. L'écriture non-créative a beaucoup à apprendre de la carrière et des productions de Sol LeWitt. Une grande partie de son travail et la manière dont il est venu à l'appliquer aux arts visuels peut-être mis au service d'une écriture qui tire habilement parti de l'ère numérique. La seconde partie du chapitre examine le travail et la vie de Warhol dans leur relation avec l'écriture non-créative, en mettant en avant les similitudes entre ses tendances mécanistes, sa production maniaque et la façon dont nous manipulons les mots numériques aujourd'hui.

La dernière partie du livre montre comment on peut mettre en pratique l'écriture non-créative. Généralement axés sur un seul auteur ou un seul ouvrage, ces essais montrent en quoi l'œuvre en question est représentative d'une tendance spécifique de l'écriture non-créative. « Retaper *Sur la route* » soutient que le simple fait de retaper un texte est suffisant pour constituer une œuvre littéraire, élevant ainsi l'art du copiste au même niveau que l'art de l'auteur. Il s'agit d'une réflexion utopiste sur le labeur et la valeur dans l'espace sans valeurs de la production poétique. « Parser la nouvelle illisibilité » postule que cette nouvelle écriture pourrait aussi bien ne pas être lue du tout : il serait peut-être préférable de simplement y penser. Loin des notions modernistes de disjonction et de déconstruction, la difficulté d'un texte se définit aujourd'hui par la quantité (trop pour être lu) plutôt que par la fragmentation (trop disloqué pour être lu). « Alimenter le Cloud » explique comment dont les formes abrégées (le télégraphe, le titre de journal, le nom en gras) vont toujours de pair avec l'écriture médiatique, et commente la façon dont cet élan se poursuit à l'ère de Twitter et des réseaux sociaux. « L'inventaire et l'ambiant » souligne le rôle nouveau et éminent de l'archivage dans la création littéraire, à une époque où notre façon de manier l'information affecte la qualité de notre écriture.

« L'écriture non-créative en classe » est un bref traité de pédagogie sur les répercussions de l'environnement numérique sur notre manière d'enseigner et d'apprendre l'écriture dans un cadre universitaire. Un court texte polémique à valeur de manifeste, intitulé « Le langage provisoire », conclue le livre par une articulation entre ces nouvelles facettes de la déconstruction du langage et la temporalité à l'ère du web. Une postface spéculé sur un aboutissement possible de l'écriture non-créative, la « robopoétique », un état dans

lequel des machines produisent une littérature écrite pour être lue par d'autres machines en contournant totalement le lectorat humain.

En 1959, le poète et artiste Brion Gysin affirmait que la littérature avait cinquante ans de retard sur la peinture. Et il a peut-être toujours raison : dans le monde de l'art, depuis l'impressionnisme, l'avant-garde est aussi le courant dominant. L'innovation et la prise de risque ont été systématiquement récompensées. Mais en dépit des succès du modernisme, la littérature a continué de suivre deux voies parallèles, le populaire et l'avant-garde, les deux se recoupant rarement. Cependant, l'environnement et la culture numériques ont encouragé une rencontre inattendue, et ont bousculé les positions autrefois assurées de chacune des deux sphères. Soudain, nous nous trouvons tous dans le même navire, aux prises avec des incertitudes nouvelles sur la nature de l'auteur, de l'originalité, et sur les moyens de produire du sens.

1. LA REVANCHE DU TEXTE

Il y a une salle au Musée d'Orsay que j'appelle la « salle des possibles ». Le musée propose un parcours à peu près chronologique : on se faufile gaiement à travers le dix-neuvième siècle, jusqu'à tomber sur cette pièce où sont exposées une demi-douzaine de peintures qui proposent une réponse à l'invention de l'appareil photo. L'une d'entre elles m'est restée à l'esprit : il s'agit d'un trompe-l'œil sur lequel une silhouette est peinte de manière à ce qu'elle sorte littéralement du cadre pour rejoindre l'« espace du spectateur ». Sur une autre, des objets en trois dimensions sont placés au sommet de la toile. Ce sont de belles tentatives. Mais comme nous le savons tous, l'impressionnisme (et par là-même le modernisme) a triomphé. Aujourd'hui, c'est au tour de la littérature de vivre un moment charnière.

Avec l'expansion du web, l'écriture a rencontré sa photographie. Je veux dire par là qu'elle se retrouve dans une situation similaire à la peinture lorsque la photographie a été inventée : la technologie reproduisait si bien la réalité que, pour survivre, la peinture a dû opérer un changement de cap radical. Puisque le photographe recherchait la netteté, le peintre devait travailler le flou : c'est l'impressionnisme. Le dialogue était d'égal à égal : derrière la peinture, derrière la photographie ou la vidéo, aucun langage. Au contraire, c'était une affaire d'images contre images ; et pour l'image, ce fut une révolution.

Aujourd'hui, les médias numériques ouvrent la voie à une révolution littéraire. En 1974, Peter Bürger pouvait encore affirmer qu'« avec l'apparition de la photographie et la possibilité qui en résulte d'une reproduction exacte de la réalité par des moyens mécaniques, la fonction mimétique de l'art pictural s'évanouit. Il suffit toutefois de voir que ce modèle d'explication ne peut être appliqué à la littérature pour en mesurer clairement les limites ; car il n'existe pas, dans le champ littéraire, de nouveauté technique qui aurait pu avoir un effet comparable à celui de la photographie pour l'art figuratif¹⁰. » C'est désormais le cas.

Si la peinture a répondu à la photographie par l'abstraction, il est peu probable que l'écriture réagisse de même face à internet. Elle semble plutôt s'inspirer de la photographie pour se tourner vers le mimétisme et la reproduction. Elle promeut de nouveaux modes de distribution et de nouvelles plateformes de réception et de lecture. En définitive, on pourrait écrire moins pour que nos mots soient lus que pour qu'ils soient partagés, déplacés et manipulés, parfois par des humains, le plus souvent par des machines. C'est une opportunité extraordinaire de reconsidérer ce qu'est l'écriture et de transformer le rôle de l'auteur : tandis que la vision traditionnelle de l'écriture s'appuie essentiellement sur l'« originalité » et la « créativité », l'environnement numérique exige de nouvelles compétences, comme la « manipulation » et la « gestion » d'un langage qui croît par tonnes. Le statut de l'écrivain est remis en cause par la nécessité de « faire face » à une prolifération des mots ; aujourd'hui, il lutte pour attirer l'attention. Mais au contraire, il peut en tirer parti et explorer de nouveaux modes de production : ses œuvres seront tout aussi expressives et significatives que des œuvres plus traditionnelles.

Me voici dans l'avion, de retour à New York après un voyage en Europe. Je fixe avec lassitude l'écran incrusté dans le dossier du siège devant moi ; il affiche une carte qui trace notre progression laborieuse. Le globe y est projeté en deux dimensions, à moitié éclairé, à moitié dans la nuit. Représentés par un petit avion blanc, nous filons vers l'ouest. L'écran change fréquemment, passant des cartes géographiques à une série de textes sur fond bleu

qui indiquent la distance qui nous sépare de la destination, l'heure, la vitesse de l'avion, la température extérieure, etc. Tous sont écrits dans une élégante police blanche sans-serif. La contemplation de l'avion qui suit sa progression m'apaise et me relaxe, alors que défilent les superbes rendus des plaques océaniques et les noms exotiques de petites villes au large de l'Atlantique : Gander, Glace Bay, Carbonear.

Figure 1.1 - Écran de démarrage du système d'exploitation dans un avion.

Soudain, alors qu'on s'approche des Grands Bancs, au large des côtes de Terre-Neuve, mon écran vacille et s'éteint un moment. Puis il se rallume et affiche cette fois une police générique blanche sur fond noir. L'ordinateur redémarre et tous les superbes graphiques sont remplacés par des lignes de démarrage du système d'exploitation. Pendant cinq bonnes minutes, je regarde les lignes de commande qui décrivent le déploiement des systèmes, le chargement des polices et la décompression des kits graphiques. Enfin, l'écran devient bleu et une barre de chargement avec un sablier apparaît, tandis que l'interface graphique continue de charger. La cartographie en direct revient au moment même où l'avion atterrit.

Les graphiques, les sons et les mouvements que retransmet notre écran ne sont qu'une fine peau sous laquelle résident des kilomètres et des kilomètres de langage. Parfois, comme dans mon avion, la peau se perfore : comme si l'on jetait un coup œil derrière une porte, on découvre le langage qui actionne notre monde numérique – nos images, nos films et nos vidéos, nos sons, nos mots, notre information. Et toute cette information binaire (musique, vidéo, photos) est constituée de texte, de kilomètres et de kilomètres de code alphanumérique. Pensez par exemple à la fois où, dans un e-mail, vous avez reçu par erreur une pièce jointe au format .jpg qui n'a pas affiché une image, mais un code qui semblait infiniment long. Ce sont des mots, même s'ils nous sont peut-être incompréhensibles. La matière première de l'écriture (depuis qu'elle recouvre une forme stabilisée) est aussi celle dont tout média est constitué.

Au-delà de sa fonctionnalité, le code possède aussi une valeur littéraire ; aussi peut-on l'aborder dans l'optique d'une critique littéraire. La littérature moderniste et postmoderniste des cent dernières années a en effet prouvé la valeur artistique de tels arrangements de lettres, apparemment arbitraires.

Voici quelques lignes d'un fichier .jpg ouvert dans un éditeur de texte :

```
^ ?î€≈Ôlδf¥d4 ` ‡ À, † ΩÑÍóajĔqsöëY"Δ"/
à)1í.šĭÄ@'JCGOnaã$ë¶æQí"5ô'5â
p#n>=ÅWmÃflÓàüú*Éœi">_ſîŪµ}Tß<æ'["Ò*a#~
Í=äÖΩ;í"≠Ōçø¥}è&£S"ÆΠ;ëÉk©ı=/Á
"/"·ûòÈ>∞ad_İÉúö`€l—éÆΔ'aø6ay-
```

Bien sûr, même une lecture approfondie du texte n'apporte pas grand-chose, d'un point de vue sémantique ou narratif. Et un regard distrait sur cette pièce révèle plutôt un ensemble incompréhensible de lettres et de symboles ; littéralement un code, dont le sens doit être déchiffré.

Mais on peut aussi considérer que le sens n'est pas fondamental : il faut alors poser d'autres questions au texte. Voici trois lignes d'un poème de Charles Bernstein écrit en 1979, intitulé « Lift Off » :

HH/ ie,s obVrsxr;atjrn dugh seineocpcy i iibalfmgmMw
 er,,me"ius ieigorcyøjeuvine+pee.)a.nat" ihl"n,s
 ortnsihcldseløøpitemoBruce-oOiwvewaa39osoanfJ++,r"P¹¹

En renonçant délibérément aux figures de rhétorique et aux moyens de transmettre l'émotion, Bernstein choisit de décrire les mécanismes d'une machine plutôt que les sentiments humains. En fait, cette pièce est exactement ce que le titre en dit¹² : une retranscription de tous les caractères que le ruban correcteur d'une machine à écrire a décollé de la page. En un sens, le poème de Bernstein est du code qui se fait passer pour un poème : une lecture attentive fait apparaître des bouts de mots, parfois même un mot entièrement effacé. Par exemple, le mot « Bruce » en dernière ligne fait probablement référence à Bruce Andrews, coéditeur avec Bernstein de la revue L=A=N=G=U=A=G=E. Mais ces tentatives de reconstitution sont vaines : il ne nous reste que des éclats de langue, un composé d'erreurs commises sur des documents inconnus. Bernstein insiste ainsi sur la nature fragmentaire du langage. Il nous rappelle que même disloqués, tous les morphèmes sont liés à un ensemble de références et de contextes. Dans le cas présent, le texte qui en résulte est un tissu de citations, extraites d'un corpus d'écrits fantômes.

Ce poème conclut une longue lignée d'œuvres littéraires modernistes qui ont cherché à mettre en avant la matérialité du langage tout en démultipliant les niveaux de sens et d'émotion, questionnant ainsi la conception classique de l'auteur. Dans le poème *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de 1897, Stéphane Mallarmé a soumis les mots et leur disposition sur la page au hasard : il pulvérise les notions de stabilité, de contrôle de l'auteur et de prescription des modes de lecture. Les mots ne sont plus uniquement des porteurs transparents de contenu ; désormais, il faut également considérer leur matérialité. La page devient une toile où les vides entre les mots prennent autant d'importance que les lettres elles-mêmes. Le texte devient actif ; il nous invite à le performer, à employer les blancs comme des silences. D'ailleurs, l'auteur lui-même le rappelle : « le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre¹³. » Mallarmé nous invite à penser la lecture – à voix basse comme à voix haute – comme un décodage, et à concrétiser et à matérialiser les symboles inscrits sur la page (ici, des lettres).

Le lettrisme matérialiste de Mallarmé incite d'autres poètes à explorer ce champ et à se saisir des mots comme d'un matériau : on peut citer, au cours du dernier siècle, les répétitions hypnotiques en colonnes de Gertrude Stein ou les derniers *Cantos* d'Ezra Pound. Certains passages de l'épopée de Pound contiennent des mots à peine déchiffrables, issus de dizaines de langues mélangées à des annotations et des références vers des notes de bas de page inexistantes :

chih, chih !
 wo chih³ chih³
 wo⁴ wo ch'o ch'o, bavardages
 wo⁴⁻⁵ wo⁴⁻⁵ ch'o⁴⁻⁵ ch'o⁴⁻⁵
 bavardages¹⁴

En un poème sont réunis tout à la fois un poème sonore, un poème concret et un poème lyrique. Il est à la fois multilingue – des bouts de chinois se mêlent au « baratin » anglais – et sans langue. Les constellations de Pound emplissent la page comme des traits calligraphiques à prononcer à voix haute. À l'image de ces sortes de nuages de mots que l'on trouve aujourd'hui sur les pages web, c'est un langage actif, un langage qui nous exhorte à interagir, à cliquer, à surligner, à copier.

Les dix mots de cent lettres que James Joyce a disséminés dans *Finnegans Wake* sont de véritables coups d'éclats. Ce livre de six-cents pages est fait de mots composés et de néologismes, qui paraissent tous aux non-initiés comme un amas de code insensé :

bababadalgharaghtakamminaronnonnbronntonnerronnuonnthunntrobarrhounawnskawntooh
oohoordenenthurknuk

À voix haute, on croit entendre le tonnerre. Cela vaut bien sûr pour l'ensemble de *Finnegans Wake* qui, à première vue, est l'un des livres les plus déroutants jamais écrits en anglais. Mais c'est une révélation que d'entendre Joyce lire/décoder une portion de *Finnegans Wake*, en particulier son célèbre enregistrement des pages d' « Anna Livia Plurabelle ». Soudain, ce qui semble du « code » sur le papier fait sens et se rapproche de l'anglais courant. La lecture à voix haute est un acte de décodage. Pour aller plus loin, la lecture elle-même est un acte de décodage, de déchiffrement, de décryptage.

On dit souvent que le code informatique, composé de chiffres (des 1 et des 0), n'a aucune valeur littéraire ou esthétique. Et pourquoi pas ? Les poèmes de nombres étaient foison au vingtième siècle. Prenons cette retranscription d'un extrait d'une série nommée « Seven Numbers Poems » du poète anglais Neil Mills, publié en 1971 :

1,9
1,1,9
1,1,1,9
9
1,1,1,1,9
8,4
1,1,1,1,1,9
8,4
8,4

Si vous le lisez à voix haute, vous entendrez ce tas de nombres apparemment aléatoire se transformer en un magnifique et complexe poème rythmique. Mills déclare : « j'avais le sentiment que la signification qui émergeait de la lecture de la poésie résidait principalement dans l'intonation et le rythme, et seulement ensuite dans le contenu sémantique, c'est-à-dire que ce qui était important, c'était la façon dont un texte était lu, plutôt que ce qui était dit ; la voix humaine tenant lieu d'instrument de musique¹⁵. »

Le poète contemporain japonais Shigeru Matsui écrit ce qu'il appelle des « Poèmes purs », qui s'approchent au plus près du langage binaire du code informatique. Commencés début 2001 et se comptant aujourd'hui par centaines, ils sont calqués sur la grille de 20

carreaux sur 20 du papier japonais standard. Chaque « Poème pur » contient quatre cents caractères, soit des nombres de un à trois. Initialement écrits en caractères chinois (qui représentent les nombres un, deux et trois avec respectivement un, deux et trois tirets), ses poèmes utilisent désormais les chiffres romains.

1007~1103

```

III III I III I III I III III II II I II I II II III
II II III II III II II I III I III III I I III II
III III II I I III I II I II II III I III II III
II II I III III III I II III I III I III I II III II I
I I III II II III I II III II III III I I III I
III I II I III III II I II III II I II I III III II I
II III I III III II I II III III I III II I I III
I II III II I III III II III I III II III III III III
I III II I III II II III II I I III II I III II III
III II I III III II I II I III III III II I III I I II
II I III II II I III III I III II II I III II III I
I I II I III I II III II III III III I II I III I II
III III I III II III I I I II II II III I III I III I
II II III I I III III I III I I II III II III I II III
I III II I I II II I II II III III I III II III III II
III II I III III III I III I III II II III II I II I
II I III II III III I III I I III III II II I III I
I III III I I II III II III III I II II I III I III

```

Écoutez les lectures de Matsui : leur précision est totalement hypnotique.

À la lumière de ces exemples, on peut affirmer que même la simple retranscription du code d'une icône informatique possède une valeur littéraire. Voici le code du favicon de Wikipédia, ce *W* qui s'affiche dans la barre d'adresse du navigateur web au chargement d'une page :

(code du favicon)

Une lecture attentive du favicon dévoile une extraordinaire valeur littéraire et esthétique ; un déploiement rythmique, visuel et structurel proche de la musique minimaliste. La première colonne progresse par étapes logiques de 0000000 à 0000090, puis dérive furtivement de 00000a0 à 00000f0 avant de reprendre à 0000100. Des motifs apparaissent également le long des lignes horizontales, d'abord par de petites variations de 1, 0, 2, 8 ou 4 sur les quatre premières lignes, puis par des combinaisons de chiffres et de lettres dans la partie centrale, rompues enfin par plusieurs « 8888 » à l'entame de la dernière section. En louchant sur ce carré de code, on peut presque distinguer le *W* qui y est incrusté. Bien sûr, ce n'est pas de la poésie et il n'en a jamais été question. Mais cela montre que même des séries de caractères apparemment aléatoires et insignifiants regorgent de qualités

poétiques. Ce langage vise principalement à opérer le passage d'un état à un autre, du code à l'icône ; ce sont ces mêmes qualités transformatrices – agir sur le langage par le langage – qui fondent en grande partie l'écriture contemporaine.

Un groupe Flickr nommé « The Public Computer Errors Pool » collecte des centaines de photos de cas semblables à ce qui m'est arrivé dans l'avion¹⁶. Ce recueil est fascinant. On y trouve un bouton d'ascenseur qui affiche un point d'interrogation au lieu d'un chiffre, des distributeurs automatiques qui redémarrent, des messages d'erreurs sur les publicités du métro (« mémoire insuffisante ») et le bureau Windows sur les panneaux qui annoncent l'arrivée des vols dans un aéroport. Ma photo favorite montre une Madame Patate surdimensionnée dans un parc d'attraction qui tient un panneau dont l'écran est en chargement ; les lettres blanches et froides qui apparaissent sur cet écran bleu sont loin d'être un contenu adapté aux enfants. Ces photos sont comme un compte-rendu d'erreurs dans l'écriture d'interface.

Vérifiez-le vous-même : on peut facilement créer ce genre de ruptures textuelles sur son ordinateur. Prenez n'importe quel fichier MP3 - le prélude de la Suite pour violoncelle n°1 de Bach, mettons – et changez l'extension du fichier, de .mp3 en .txt. Ouvrez le document dans un éditeur de texte : vous tombez sur une masse incompréhensible de code/langage alphanumérique. Prenez alors n'importe quel texte – disons, pour rester cohérent, que l'on prend l'ensemble de la page Wikipédia de Bach – et collez-le au milieu de ce code. Enregistrez le fichier et renommez-le avec l'extension .mp3. Si vous double-cliquez pour l'ouvrir dans votre lecteur MP3, le morceau se déroule comme d'habitude, mais dès qu'il atteint le texte Wikipédia, il se met à buguer, à tousser et à cracher, le temps que le lecteur décode ce bout de texte pour revenir au prélude.

Ce genre de manipulations nous ouvre de nouvelles perspectives : de nombreuses techniques de mixage analogique (comme de découper et de recoller deux moitiés de disques vinyles ensemble, ou de rapiécer des bandes magnétiques) furent inventées avant le numérique ; mais la transformation était opérée par un langage analogue – on transformait la musique par la musique. Avec le numérique, on entre carrément dans l'ère de la manipulation textuelle, qui était jusque-là le domaine exclusif de l'« écriture » et de la « littérature¹⁷. »

On peut faire la même chose avec des images. Prenons un fichier .jpg de la célèbre gravure de Shakespeare par Droeshout, qui figure en première de couverture du Premier Folio, première compilation de ses œuvres théâtrales éditée en 1623. Passons l'extension de l'image en .txt. L'éditeur de texte fait apparaître un code confus. Insérons maintenant son quatre-vingt-treizième sonnet trois fois, à intervalle à peu près régulier, enregistrons le fichier et passons à nouveau l'extension en .jpg.

Figure 1.2 – Insertion du 93^e sonnet de Shakespeare à trois reprises dans le code source d'une image.

Lorsqu'on ouvre le fichier, l'effet du langage sur l'image est évident :

Figure 1.3 – La gravure de Droeshout originale.

Figure 1.4 – La gravure de Droeshout, après avoir inséré le texte.

Pour la première fois, nous éprouvons la capacité du langage à transformer tout médium : image, vidéo, musique ou texte ; ce qui ouvre la voie à de nouveaux modes d'écriture, en rupture avec toutes nos traditions. Les mots sont actifs, ils sont affectifs, de façon concrète. On pourrait rétorquer ce n'est pas de la littérature : au sens classique du terme, on aurait raison. Mais c'est là que les choses deviennent intéressantes : nous ne passons plus la journée à marteler des machines à écrire, mais à faire fonctionner des machines puissantes aux possibilités infinies, elles-mêmes connectées à des réseaux aux possibilités infinies. Le travail de l'écrivain en est significativement bouleversé, étendu, actualisé.

La quantité est la nouvelle qualité

L'écriture doit être redéfinie pour s'adapter à ce nouvel environnement, marqué par l'abondance textuelle. Qu'entends-je par abondance textuelle ? Une étude récente a montré qu' « en 2008, un Américain consommait 100 000 mots par jour en moyenne (en comparaison, *Guerre et Paix* de Léon Tolstoï fait environ 460 000 mots). Cela ne signifie pas que nous lisons 100 000 mots par jour, mais que 100 000 mots nous viennent à l'oreille et à l'œil en seulement 24 heures¹⁸. »

La façon dont ce genre d'études traitent les mots dans leur matérialité m'inspire beaucoup : elles ne se soucient pas de ce que les mots *signifient*, mais de combien ils *pèsent*. En fait, lorsque l'étude des médias a commencé à quantifier le langage, elles ont utilisé les mots comme métrique, et la pratique se poursuit aujourd'hui :

En 1960, l'information numérique n'existait pas. La télédiffusion était analogique, les technologies électroniques utilisaient des tubes à vides plutôt que des micro-puces, les ordinateurs existaient à peine et étaient surtout utilisés par le gouvernement et quelques grandes compagnies... Le concept d'*octets* existait à peine. Les premières analyses en économie de l'information utilisaient donc les *mots* comme baromètre de la consommation d'information.

Si on mesure l'information en nombre de mots (...) [on] estime que 4,5 millions de milliards de mots ont été « consommés » en 1980. Selon nos calculs, cette consommation a atteint 10,845 millions de milliards de mots en 2008, ce qui fait environ 100 000 mots par Américain par jour¹⁹.

Impossible, bien sûr, de savoir ce que tous ces mots veulent dire, ou s'ils sont utiles d'une façon ou d'une autre. Mais pour les écrivains et les artistes (qui ont souvent pour spécialité de trouver de la valeur à des choses que la plupart néglige) cette saturation linguistique est un tournant capital dans leur relation aux mots. Nous sommes saturés d'information depuis l'avènement des médias. Mais aujourd'hui la situation a radicalement changé : jamais l'écrivain n'avait eu à sa disposition un langage empreint d'autant de *matérialité* – de fluidité, de plasticité, de malléabilité. Auparavant, les mots étaient presque toujours emprisonnés dans une page. La grande différence aujourd'hui, c'est que le numérique disperse le langage sur tous les supports imaginables : on peut analyser un texte

tapé dans un document Microsoft Word dans une base de données, on peut lui appliquer des transformations visuelles sur Photoshop, l'animer en Flash, l'implanter sur internet pour le déformer, l'utiliser pour spammer des milliers d'adresses e-mail, ou l'importer dans un logiciel d'édition sonore pour en faire de la musique. Les possibilités sont infinies.

En 1990, le Whitney Museum avait monté une exposition intitulée *Image World*. Avec le règne absolu de la télévision, elle spéculait sur une disparition du texte dans les médias au profit d'une saturation d'images. L'hypothèse semblait plausible à cette époque, où l'on assistait simultanément à l'expansion du câble et du satellite, et à la fin de l'imprimé. Le catalogue de l'exposition dénonce le succès définitif des images et leur omniprésence :

Chaque jour (...) une personne est exposée en moyenne à 1 600 publicités (...) l'atmosphère est envahie de messages. Tous les jours, à toute heure, plus de 1 200 chaînes de télévision, qu'elles soient publiques, sur le câble ou par satellite, diffusent les informations, la météo, le trafic, la bourse, la consommation, des programmes culturels, religieux... Les émissions (comme *60 Minutes*) sont construites comme des magazines ; en retour, les journaux (comme *USA Today*) en imitent la structure. Des articles de magazines populaires fournissent des scénarios de films, qui donnent lieu à des produits dérivés, puis à des séries TV qui, à leur tour, sont adaptées en romans²⁰.

Mitchell Stephens a publié en 1998 un livre intitulé *The Rise of the Image, the Fall of the Word*, dans lequel il retrace la mort du texte, en partant de la méfiance de Platon envers l'écriture. Stephens, grand amoureux du texte imprimé, voyait l'avenir dans la vidéo : « L'image vidéo excite nos sens de façon bien plus efficace que des lignes de caractères noirs entassées sur des pages blanches²¹. » Certes, le présent lui donne raison. Mais ce qu'il ne pouvait pas imaginer, c'est que la vidéo serait entièrement formée de lignes de caractères.

Les idées de Mitchell Stephens ou des commissaires d'*Image World* sont affaiblies par le web. Il n'était alors qu'une technologie émergente ; mais il s'est rapidement développé, au point de fragiliser (voire d'annihiler) la thèse d'une domination de l'image. Même si la révolution numérique donne toujours plus d'importance à l'image et au mouvement (actionnés, on le rappelle, par le langage), nous assistons aussi à une explosion des formes textuelles : des e-mails aux billets de blogs, en passant par les SMS, les statuts de réseaux sociaux ou les fils Twitter : les mots sont plus présents que jamais.

Même Marshall McLuhan, qui a su prédire avec tant de justesse de nombreux aspects de notre monde numérique, n'a pas su l'anticiper. Il a également cru voir l'avènement du « monde de l'image ». Il pestait contre la linéarité textuelle de la technologie de Gutenberg et annonçait le retour d'une communication orale, sensuelle, tactile et multimédia, qui ferait oublier ces quelques siècles restés prisonniers de l'écriture. En ceci, il avait vu juste : au fur et à mesure qu'il croît, le web s'enrichit, il se fait plus tactile, plus interactif. Mais aujourd'hui, McLuhan serait bien obligé d'admettre que si cette diversité est possible, c'est qu'elle est opérée par un langage extrêmement ordonné, régit par des règles encore plus strictes que toutes les anciennes contraintes poétiques.

Le langage n'est pas une prison qui enfermerait les mots dans des lignes, n'en déplaît à McLuhan. Il montre un autre visage, malléable : une « pâte-mot », un langage

que l'on peut prendre dans ses mains, que l'on peut caresser, modeler, tordre. Le langage numérique révèle ainsi de nouveaux aspects de sa matérialité.

Un écosystème textuel

Si on pense les mots à la fois comme des supports sémantiques et comme des objets matériels, il reste à trouver un moyen de s'en saisir, un écosystème capable d'englober le langage dans toutes ses formes. En m'inspirant de la célèbre méditation de Joyce sur les propriétés universelles de l'eau dans l'épisode d'Ithaque d'*Ulysse*, je voudrais suggérer ce à quoi pourrait ressembler être un tel système.

Lorsque je lis ce texte de Joyce sur les multiples facettes de l'eau, je pense immédiatement aux multiples facettes du langage. Sa description de la manière dont l'eau s'accumule et de « sa variété de formes dans les loughs et baies et golfes » me rappelle le processus par lequel, avec Bit-Torrent, les données s'écoulent par petites gouttes du réseau et s'agglutinent dans mon dossier de téléchargement. Quand le téléchargement est terminé, j'obtiens un film ou un morceau de musique : les données sont compactées, elles imitent l'eau et « sa solidité dans les glaciers, icebergs, banquises. » Lorsque Joyce évoque « ses métamorphoses en vapeur, brume, nuage, pluie, grésil, neige, grêle », je pense au fichier que je charge dans un réseau de torrents : il est simultanément détruit et reconstruit.

« L'information en libre accès » : le slogan de ralliement pour la libre circulation des données entre en résonance avec cette remarque de Joyce, qui commente les propriétés démocratiques de l'eau, « sa constance envers sa nature dans la recherche de son niveau propre. » Joyce lui reconnaît un double statut économique, une portée à la fois « climatique et commerciale » ; de même, on partage, on vend, on achète les données. L'évocation de « son poids, son volume et sa densité » nous ramène à ces mots que l'on pèse et que l'on classe pour quantifier l'information et l'activité.

Lorsqu'il décrit le potentiel dramatique de l'eau, sa prédisposition à la catastrophe, « sa violence dans les tremblements de mer, les trombes d'eau, les puits artésiens, les éruptions, les torrents, les tourbillons, les ruisselets, les crues, les lames de fond, les lignes et les points de partage des eaux, les geysers, les cataractes, les remous, les maëlstroms, les inondations, les déluges, les averses », j'imagine mon disque dur saccagé par des sautes de tension, infecté par des virus ou endommagé par un aimant puissant que j'aurais placé trop près de mon ordinateur... Et je vois mes données, brouillées à jamais.

Lorsque Joyce parle décrit l'eau, ce sont les flux de données en réseaux qu'il dépeint : « ses ramifications véhiculaires dans les courants continentaux confinés dans les lacs et dans les rivières confluentes océanotropes avec leurs affluents et courant transocéaniques : le gulfstream, cours équatoriaux nord et sud ». Il en détaille aussi les avantages : « ses propriétés pour le nettoyage, pour éteindre la soif et le feu, nourrir la végétation : son infaillibilité en tant que paradigme et parangon²². »

Longtemps, les écrivains se sont acharnés à rendre leur texte « fluides ». Mais la fluidité prend un sens totalement nouveau dans cet écosystème du langage et de la donnée, inspiré de Joyce. Car les écrivains ne sont plus de simples producteurs de contenu littéraire, mais des manipulateurs d'information aux capacités organisationnelles singulières : il sont les dépositaires de cet écosystème. Peut-être iront-ils même s'atteler à des tâches

traditionnellement allouées à des programmeurs, à des concepteurs de base de données ou à des bibliothécaires, ce qui brouillerait la distinction entre archivistes, écrivains, producteurs et consommateurs.

Pour composer ce passage, Joyce a utilisé une méthode semblable à celle de Jonathan Lethem : il a procédé à une réécriture-assemblage de l'article « eau » d'une encyclopédie. Ainsi, par le simple fait de transposer le langage d'un endroit à un autre, il démontre sa fluidité. Le travail de Joyce consiste à trier les mots, à repérer les « signaux » et le « bruit », à distinguer ce qui mérite d'être gardé et ce que l'on peut jeter : il annonce ainsi l'écriture « non-créative ». Car la santé de l'écosystème dépend de notre capacité à identifier et à soupeser chaque état du langage, de la donnée, de l'information :

Si les données du XXI^{ème} siècle sont souvent éphémères, c'est justement parce qu'elles sont produites le plus facilement du monde : une machine crée des données, les utilise quelques secondes, avant que de nouvelles données ne les écrasent. Elle ne les examine même pas toutes, à l'image de ces expériences qui recueillent tellement de données brutes que les scientifiques n'en traitent qu'une infime partie. Nous n'en stockons qu'une petite portion sur un support (un disque dur, une bande ou une feuille de papier). Pourtant, même les données éphémères ont une « descendance » : de nouvelles données sont tirées des anciennes. On peut comparer les données à du pétrole et l'information à de l'essence : un pétrolier n'est utile qu'une fois qu'il est à quai, que sa cargaison est déchargée, qu'on a raffiné le pétrole et que l'essence est distribuée dans des stations services. Une donnée n'est une information que lorsqu'elle est à disposition d'éventuels consommateurs. En attendant, les données sont comme du pétrole brut : elles ont une valeur potentielle²³.

« Pourquoi jeter quelque chose qui, dans une autre situation, peut s'avérer précieux ? » Nous devenons avarés de données, en espérant qu'elles nous seront « utiles » à un moment donné. Comparez tout ce qui est stocké (accumulé, comme le dirait Joyce) sur votre disque dur avec ce que vous utilisez réellement... Sur mon ordinateur portable, j'ai des centaines d'e-books en format PDF que je peux retrouver à tout moment. Est-ce que je les utilise régulièrement ? Pas vraiment : je les stocke en pensant à un usage futur. Comme ces fichiers PDF, toutes les données stockées dans mon disque dur font partie de mon écosystème textuel local. Mon ordinateur répertorie le contenu de mon disque dur et facilite mes recherches par un système de mots-clés. Cet écosystème local est plutôt stable ; dès que de nouveaux fichiers sont générés, mon ordinateur les indexe comme *données*. Cependant, mon ordinateur ne sait pas classer l'*information* : si je recherche une scène précise d'un film sur mon disque dur, il ne pourra pas la retrouver – à moins que je n'aie aussi un script du film sur mon disque, par exemple. Bien que les films numériques soient fait de texte, l'outil de recherche de mon ordinateur ne reconnaît pas cette forme de langage, il ne fait que raser la surface de l'eau (pour reprendre les mots de Joyce).

Mon écosystème s'efforce de fonctionner harmonieusement, et tout ce qui s'y déroule est circonscrit, limité aux tâches programmées. J'ai installé un logiciel pour protéger mon ordinateur contre toute éventualité de contamination ou de déstabilisation par un virus, ce qui lui permet de fonctionner normalement.

Les choses se compliquent lorsque je connecte mon ordinateur à un réseau et que mon écosystème local se transforme soudain en un simple nœud d'un écosystème global. Pour prendre conscience des répercussions linguistiques de cet écosystème en réseau, il suffit d'envoyer et de recevoir un e-mail. Prenons le texte brut de la comptine dont Edison se servait pour tester son phonographe, « Mary Had a Little Lamb » :

Mary had a little lamb,
little lamb, little lamb,
Mary had a little lamb,
whose fleece was white as snow.
And everywhere that Mary went,
Mary went, Mary went,
And everywhere that Mary went,
the lamb was sure to go.

Si je me l'envoie par e-mail, voici ce que je reçois :

Received: from [10.10.0.28] (unverified [212.17.152.146])

by zarcom.net (SurgeMail 4.0j) with ESMTP id

58966155-1863875

for <xxx@ubu.com>; Sun, 26 Apr 2009 18:17:50 -0500

Return-Path: <xxx@ubu.com>

Mime-Version: 1.0

Message-Id: <p06210214c61a9c1ef20d@[10.10.0.28]>

Date: Mon, 27 Apr 2009 01:17:55 +0200

To: xxx@ubu.com

From: Kenneth Goldsmith <xxx@ubu.com>

Subject: Mary Had A Little Lamb

Content-Type: multipart/alternative; boundary="=====-971334617==_ma===="

X-Authenticated-User: xxx@ubu.com

X-Rcpt-To: <xxx@ubu.com>

X-IP-stats: Incoming Last 0, First 3, in=57, out=0, spam=0 ip=212.17.152.146

Status: RO

X-UIDL: 1685

```
<x-html>< !x-stuff-for-pete base="" src="" id="0" charset="">
  < !doctype html public "-//W3C//DTD W3 HTML//EN">
<html><head><style type="text/css">< !-
blockquote, dl, ul, ol, li { padding-top: 0 ; padding-bottom: 0 }
-></style><title>Mary Had A Little Lamb</title></head><body>
<div><font size="+1" color="#000000 ;">Mary had a little lamb,<br>
little lamb, little lamb,<br>
Mary had a little lamb,<br>
Whose fleece was white as snow.<br>
And everywhere that Mary went,<br>
```

```
Mary went, Mary went,<br>
and everywhere that Mary went,<br>
the lamb was sure to go.</font></div>
</body>
</html>
</x-hmtl>
```

Je n'ai pas écrit un mot de plus, et pourtant je reçois un texte bien plus complexe que le simple e-mail d'origine. La comptine que j'avais retranscrite à l'identique se retrouve enfouie dans un tas de lettres et de mots, habillée d'un langage aux formes très diverses, au point que je peine à la retrouver. Une grande partie de cet attirail est fait de mots anglais communs (status, style, head, boundary), mais on trouve également des combinaisons de mots étranges et poétiques (X-Authenticated-User, padding-bottom, SurgeMail), des balises html (
, , </div>), d'étranges séries de signe égal (=====), de longues et nombreuses suites de chiffres (58966155-1863875), des composés hybrides (<p06210214c61a9c1ef20d@[10.10.0.28]>)... Ce sont les traces textuelles laissées par le réseau et son environnement sur ma comptine, au cours de son voyage entre ma machine et les autres machines avec lesquelles elle interagit. Si l'on analysait ce paratexte, on chercherait à identifier la source des ajouts et leur effet ; on accorderait autant d'importance au texte ajouté qu'à la comptine d'origine. Ainsi, cet email montre que la mise en collaboration de mon environnement local et du réseau global peut être une méthode de création littéraire.

Il est possible de créer ou d'intégrer des écosystèmes textuels à grande échelle – des salles de chat ou Twitter par exemple – mais aussi dans l'intimité de la messagerie privée instantanée. Les mots-clés et les sujets en vogue sur les réseaux sociaux, sur lesquels fourmillent de nombreux utilisateurs, constituent également des écosystèmes textuels très ciblés.

En téléchargeant la transcription d'une conversation en messagerie instantanée, je l'arrache de son réseau d'origine et mon ordinateur l'indexe : il est intégré à mon environnement local, inerte et sécurisé. Maintenant, mettons que je charge cette même transcription sur un serveur public qui permet de le télécharger, tout en gardant une copie sur mon PC. Deux versions identiques du texte se retrouvent à deux endroits différents, et opèrent dans deux écosystèmes distincts, comme des jumeaux dont l'un reste à la maison et l'autre s'aventure dans le monde entier : chacun évolue en conséquence. Personne ne touche au fichier texte sur mon PC et il reste intact dans un dossier, tandis que l'autre est sujet à d'innombrables changements : il peut être craqué, protégé par un mot de passe, dépouillé de ses caractéristiques textuelles, converti en texte brut, remixé, incorporé à d'autres textes, traduit, partiellement effacé ou totalement supprimé, converti en son, en image, en vidéo... Si, d'une manière ou d'une autre, je retrouvais une version de ce texte, elle serait probablement encore plus méconnaissable que ma comptine transformée.

Dans une conversation par email, le processus d'édition de texte à l'œuvre forme un microclimat dans lequel les variables sont extrêmement limitées et contrôlées : les modifications sont extralinguistiques, elles sont raisonnées et traçables. Elles sont plus

nombreuses lorsqu'un fichier MP3 passe d'un utilisateur à un autre et que chacun le remixe légèrement : aucune version n'est définitive. Dans un écosystème numérique, le flux est perpétuel, la transformation est infinie, et l'œuvre achevée n'existe pas. C'est l'opposé du livre imprimé ou du vinyle pressé.

Le cycle du texte fonctionne principalement par addition, par engendrement continu de nouveau contenu. Lorsqu'un annuaire de téléchargement est rendu public, le langage est siphonné comme l'eau extraite d'un puits, il est répliqué à l'infini. À moins d'une catastrophe comme celles que mentionne Joyce, il n'y a donc pas à s'inquiéter d'un éventuel assèchement textuel. Au contraire, le marais linguistique est inépuisable, il constitue un écosystème qui s'étend en rhizome, il fait surgir du texte en continu et en variété infinie, il suscite des interactions illimitées à la fois au sein du système local et du réseau²⁴.

L'écrivain « non-crétif » est constamment en train de naviguer sur le web à la recherche d'un langage neuf. Il fait naviguer son curseur sur un nombre incalculable de pages à la rencontre des mots, encore englués dans des résidus de code et de mise en page. Il les aspire furtivement, il les transfère dans son environnement local. À l'aide de TextSoap, l'écrivain recure les mots et restaure leur virginité : il enlève les espaces superflus, il reconstitue les paragraphes éclatés, il efface les marques d'envoi par e-mail, il modifie la forme des guillemets, il extrait le texte de tout le borbier de code HTML. En un clic, le texte est nettoyé et prêt à être mobilisé pour un usage futur.

LE LANGAGE COMME MATÉRIAU

Ces dernières années ont été l'occasion de nombreux débats sur la neutralité du net, un concept qui vise à déterminer l'intérêt d'attribuer ou non une valeur aux différentes sortes de données en circulation sur les réseaux. Pour les défenseurs de la neutralité du net, toutes les données doivent être traitées sur un pied d'égalité, qu'il s'agisse d'un spam ou du discours d'un lauréat du Prix Nobel. Leur plaidoyer me fait penser aux tarifs de la poste, qui sont fonction du poids, et non de ce qui est à l'intérieur du colis : on ne peut pas faire payer plus cher l'envoi d'une robe haute couture que d'un livre de poésie pour la simple raison qu'elle a plus de valeur.

L'écriture non-créative fait échos à l'esprit des défenseurs de la neutralité du net : elle affirme que l'on peut aborder le langage par sa matérialité, en se concentrant à la fois sur ses qualités formelles et communicationnelles et en le considérant comme une substance capable de se mouvoir et de se transformer dans de multiples écosystèmes textuels et numériques. Cependant, comme les données, le langage agit à différents niveaux, alternant sans cesse entre expressivité et matérialité : nous pouvons choisir de le peser *et* nous pouvons choisir de le lire. Le langage n'a rien de stable : même dans leurs formes les plus abstraites, les lettres sont chargées de significations et de références sémantiques, sémiotiques, historiques et culturelles. Prenons la lettre *a*, qui est tout sauf neutre. En ce qui me concerne, je l'associe à *La lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne, à une très bonne note, au titre du plus grand poème de Louis Zukofsky, au roman d'Andy Warhol, etc. On comprend bien pourquoi les peintres non objectifs ont choisi d'utiliser des formes géométriques, et non des lettres lorsqu'ils ont tenté de faire disparaître l'illusion et la métaphore.

En ce moment même, j'écris de façon transparente : vous n'êtes pas censés voir de quelle manière je manie les mots, et ainsi vous pouvez suivre ce que je dis Si, par contre, JE ME METS À ECRIRE EN MAJUSCULES, alors je bascule dans le matériel ou l'oblique. Vous remarquerez d'abord l'allure du texte, puis (comprenez que les MAJUSCULES suggèrent généralement le CRI) vous remarquerez sa tonalité, puis enfin son message. Au quotidien, nous faisons rarement attention aux propriétés matérielles du langage, sauf lorsque, par exemple, nous rencontrons un bègue, ou une personne à l'accent prononcé : alors nous remarquons d'abord *comment* ils parlent, puis nous décodons ce qu'ils disent²⁵. Quand nous écoutons un opéra chanté dans une langue que nous ne comprenons pas, nous nous attachons d'abord aux propriétés formelles du langage (sa cadence, son rythme) en privilégiant le son au sens. Si l'on décide ainsi de bouleverser la transparence des mots, on peut alors les entendre comme des sons ou les voir comme des formes. Une des grandes aspirations du modernisme était de distordre le langage de cette manière. Mais la riposte qui a surgit était tout aussi puissante : accentuer la matérialité du langage, c'est interrompre le flux normé de la communication. Selon les détracteurs du modernisme, les êtres humains ont suffisamment de difficultés à se comprendre : pourquoi le rendre intentionnellement plus complexe ?

Dans la majorité des œuvres littéraires, les écrivains s'efforcent d'atteindre un équilibre entre ces deux états. On peut le comparer au curseur pour ajuster la transparence sur Photoshop : faites glisser le curseur à l'extrême droite et votre image est à 100 pourcents opaque ; à l'extrême gauche, celle-ci est à peine visible, comme un fantôme d'elle-même. En littérature, si le curseur indique une transparence extrême, la langue

devient un discours fonctionnel, à la manière de l'éditorial d'un quotidien ou de la légende d'une photographie. En faisant glisser le curseur un peu, elle devient prose : *Lo-lji-ta : le bout de la langue fait trois petits pas le long du palais pour taper, à trois reprises, contre les dents. Lo. Lji. Ta.* L'incipit de Nabokov réalise l'harmonie parfaite entre le son et le sens, le signal et le bruit, la poésie et la narration. Après cette ouverture dynamique, Nabokov glisse le curseur en direction du sens et revient à un style plus transparent, propre à raconter une histoire.

Au milieu du vingtième siècle, deux mouvements ont expérimenté le curseur à 100 pourcents d'opacité : la poésie concrète et le situationnisme. Dans l'écriture non-créative, la création d'un sens nouveau se fait par la réutilisation de textes préexistants. Pour travailler le texte ainsi, il faut d'abord donner une opacité et une matérialité aux mots. Or, ces deux mouvements considéraient la matérialité comme un but premier : les situationnistes à travers le *détournement*, les poètes concrets par l'utilisation des lettres comme de purs blocs de construction. Les situationnistes ont travaillé avec une diversité de mediums, en couchant leur vision de la ville sur toile, tandis que les poètes concrets ont choisi une approche plus traditionnelle : la publication de livres, le plus souvent. Mais en concevant la page comme un écran, les concrétistes ont anticipé la façon dont nous manipulons le langage à l'ère numérique, un demi-siècle plus tard.

Les situationnistes : descendre dans la rue

Au milieu des années 1950, un groupe d'artistes et de philosophes, regroupés autour de l'Internationale Situationniste, ont proposé trois concepts, destinés à imprégner l'ennuyeuse routine du quotidien de magie et d'excitation : la *dérive*, le *détournement*, et la *psychogéographie*. Leur idée, qui ressemble beaucoup à celle de l'écriture non-créative, n'était pas de réinventer la vie, mais de la reformuler, et de remettre les zones d'ombres en lumière. Un léger glissement de perspective pourrait apporter un regard nouveau sur un sujet épuisé : renommer une symphonie sans en altérer la musique, errer dans une ville sans objectif en tête, ou insérer de nouveaux sous-titres à un vieux film. En créant de nouvelles *situations*, ces interventions devaient être un catalyseur du changement social au moyen d'un infléchissement de la vie de tous les jours.

Si nous cartographions nos mouvements quotidiens, nous remarquerions que nous avons tendance à nous en tenir aux lieux que nous connaissons, à l'exception de quelques petits écarts. Nous nous déplaçons de la maison au travail, puis à la salle de sport, au supermarché, de nouveau à la maison, nous nous réveillons le lendemain et nous faisons exactement la même chose. Guy Debord, une des figures incontournables du situationnisme, proposait de prendre congé de ces routines, en optant pour la *dérive* ou l'*errance*, afin de renouveler l'expérience urbaine en se déplaçant dans l'espace urbain *sans* intention et en s'ouvrant ainsi au spectacle, au théâtre qu'est la ville. Selon Debord, nos espaces urbains sont des lieux d'une grande richesse (foisonnant de rencontres, d'architectures extraordinaires, d'interactions humaines complexes), mais nous sommes devenus trop apathiques pour en faire l'expérience. Comme remède, il proposait de sortir un jour ou deux, et de se *perdre* (souvent aidé par la drogue ou l'alcool) en tâtonnant dans notre ville, en compensant la régularité de l'armature urbaine par la qualité organique de l'*ignorance*, poussé par l'intuition et le désir, non par la contrainte et la nécessité. On pourrait par exemple s'introduire nuitamment dans une maison en cours de démolition, parcourir

sans arrêt Paris en auto-stop pendant une grève des transports, sous le prétexte d'aggraver la confusion en se faisant conduire n'importe où, errer sans but à travers les ossements dans des cimetières ou ceux des souterrains des catacombes qui sont interdits au public.

En recouvrant la géographie physique de notre ville de *psychogéographie* – technique qui consiste à cartographier les flux psychiques et émotionnels qui parcourent la ville plutôt que le quadrillage rationnel des rues – nous devenons plus sensibles à notre environnement : « Le brusque changement d'ambiance dans une rue, à quelques mètres près ; la division patente d'une ville en zones de climats psychiques tranchés ; la ligne de plus forte pente - sans rapport avec la dénivellation - que doivent suivre les promenades qui n'ont pas de but ; le caractère prenant ou repoussant de certains lieux²⁶. » On peut alors reconfigurer et personnaliser la géographie – le plus concret des principes auxquels nous sommes soumis – grâce à l'imagination. La psychogéographie peut prendre des formes très diverses : on peut créer un plan de ville alternative en fonction d'émotions spécifiques, comme par exemple un plan de Paris délimité non pas par arrondissement mais par les endroits où l'on a versé une larme. Ou l'on peut créer un plan psychogéographique du langage d'une ville en opérant une *dérive* d'un point A à un point B, en reportant tous les mots que nos yeux rencontrent sur les immeubles, la signalisation, les parcmètres, les prospectus, etc. On se retrouverait avec un riche trésor linguistique, rempli de directives aux multiples tonalités, composé de mots périphériques et auxquels nous n'aurions probablement jamais fait attention, à l'image des informations écrites en petits caractères sur un parcmètre.

Guy Debord raconte qu'un ami avait parcouru « la région de Hartz, en Allemagne, à l'aide d'un plan de la ville de Londres dont il avait suivi aveuglément les indications²⁷, » et avait ainsi *détourné* cette carte en lui assignant une mission pour laquelle elle n'était pas prévue ; elle fonctionnait toujours comme une carte, mais donnait des résultats imprévisibles. Inspiré par Debord, Vito Acconci a réalisé en 1969 une œuvre qu'il a intitulée *Following Piece*, dans laquelle il suivait tout simplement la première personne qu'il voyait, et marchait quelques pas derrière elle, avant qu'elle ne disparaisse dans un espace privé. Dès lors, il se mettait à suivre la première personne qu'il voyait jusqu'à ce qu'elle n'entre dans un espace privé, et ainsi de suite²⁸. En cartographiant la ville par le voyeurisme, Acconci exécutait une *dérive* debordienne, une cartographie psychogéographique, une chaîne humaine d'hypertexte.

Le *détournement* est une façon de prendre des objets, des mots, des idées, des œuvres d'arts, des médiums, etc. qui préexistent, et de les utiliser différemment, de façon à en faire des expériences entièrement nouvelles. Par exemple, Debord proposait de prendre la Symphonie Eroica de Beethoven, et de rebaptiser simplement Symphonie de Lénine. Après avoir dédié sa symphonie à Napoléon lorsqu'il était Premier Consul, Beethoven est revenu sur sa dédicace lorsque Bonaparte s'est proclamé Empereur. Dès lors, la symphonie n'était plus dédiée à personne, et Beethoven l'intitula plus génériquement « Symphonie Héroïque, pour célébrer la mémoire d'un grand homme. » Debord, y voyant une brèche parfaite pour un *détournement*, décida de combler la place laissée vide avec son grand homme à lui : Lénine. René Viénet a réalisé une série de vidéos qui modifient le sous-titrage de films de seconde zone produits à l'étranger, avec une rhétorique politique : un film porno japonais sexiste est *détourné* en un procès de l'oppression des femmes et de l'exploitation des travailleurs. Autre exemple, dans un film de kung-fu à petit budget, dans lequel le maître inculque à ses disciples les secrets des arts martiaux, les sous-titres le font enseigner aux

élèves le marxisme dans ses moindres détails ; René Viénet l'a rebaptisé *La dialectique peut-elle casser des briques ?* De toute façon, « la plupart des films ne méritent que d'être démembrés pour composer d'autres œuvres », selon Debord²⁹.

Les arts plastiques n'ont eux aussi pas échappé au *détournement*. Le peintre situationniste danois Asger Jorn a réutilisé des tableaux trouvés dans de vieux dépôts-ventes, en y peignant de nouveaux éléments. Dans un essai intitulé « Modifications, peinture détournée », il écrit :

Soyez modernes,
collectionneurs, musées.
Si vous avez des peintures anciennes,
ne désespérez pas.
Gardez vos souvenirs
mais détournez-les
pour qu'ils correspondent à votre époque.
Pourquoi rejeter l'ancien
si on peut le moderniser
avec quelques traits de pinceau ?
Ça jette de l'actualité
sur votre vieille culture.
Soyez à la page
et distingués
du même coup.
La peinture, c'est fini.
Autant donner le coup de grâce.
Détournez.
Vive la peinture.³⁰

On peut également détourner les titres des livres. Guy Debord et Gil Wolman déclaraient : « nous croyons qu'il est possible de parvenir à un instructif détournement psychogéographique du *Consuelo* de George Sand, qui pourrait être relancé, ainsi maquillé, sur le marché littéraire, dissimulé sous un titre anodin comme *Grande Banlieue*, ou lui-même détourné comme *La Patrouille Perdue*³¹. »

La culture de masse fut aussi sujette au détournement. En 1951, les situationnistes imaginaient « l'arrangement d'un billard électrique de telle sorte que les jeux de ses lumières et le parcours plus ou moins prévisible de ses billes servissent à une interprétation métagraphique-spatiale qui s'intitulerait « des sensations thermiques et des désirs des gens qui passent devant les grilles du musée de Cluny, une heure environ après le coucher du soleil en novembre. »³² » Ils remplaçaient des textes de bulles de bandes-dessinées pour leur donner une charge politique inégalée.

Debord concevait cette activité culturelle comme un premier pas vers le but ultime qui était la transformation complète du quotidien : « enfin, quand on en arrive à construire des situations, but final de toute activité, il sera loisible à tout un chacun de détourner des situations entières en en changeant délibérément telle ou telle condition déterminante. »³³ Ces situations ont parfois émergé dans les happenings du début des années 1960, et c'est dans les rues de Paris en Mai 68 qu'elles se sont totalement

épanouies, lorsque les murs de la ville furent tagués de slogans situationnistes. Le punk cite aussi le situationnisme comme une racine : Malcolm MacLaren répétait souvent que les Sex Pistols descendaient directement des théories situationnistes.

Selon Debord, la ville est un écosystème, un nœud de réseaux qui regorgent chacun d'un potentiel de rencontres et d'échanges profonds : « L'analyse écologique du caractère absolu ou relatif des coupures du tissu urbain, du rôle des microclimats, des unités élémentaires entièrement distinctes des quartiers administratifs, et surtout de l'action dominante des centres d'attraction, doit être utilisée et complétée par la méthode psychogéographique. Le terrain passionnel objectif où se meut la dérive doit être défini en même temps selon son propre déterminisme et selon ses rapports avec la morphologie sociale³⁴. »

Figure 2.1.A – Sarah Charlesworth, détail 1 des quarante-cinq images d'*April 21, 1978* (1978).

Figure 2.1 B - Sarah Charlesworth, détail 2 des quarante-cinq images d'*April 21, 1978* (1978).

Figure 2.1 C - Sarah Charlesworth, détail 3 des quarante-cinq images d'*April 21, 1978* (1978).

Notre écosystème numérique est un corollaire virtuel de l'urbanisme de Debord, et de nombreuses actions qu'il propose dans l'espace physique peuvent être mises en œuvre sur nos écrans. Aussi familier que puissent être nos déplacements urbains, notre cyber-errance tend à être tout aussi rangée : nous visitons les mêmes pages web, les mêmes blogs, les mêmes réseaux sociaux, encore et encore. Nous pourrions briser les habitudes en cliquant au hasard de lien en lien, et considérer une session sur le web comme une dérive. Nous pourrions également récupérer le code source et les images d'un grand site d'information et le peupler de textes de notre choix, comme l'a fait le poète Brian Kim Stefans en incorporant les écrits situationnistes de Raoul Vaneigem dans les contenus du site du *New York Times*³⁵.

Lorsque le partage de fichiers en pair à pair a commencé, une forme répandue de détournement de MP3, nommée « œuf de dinosaure », consistait à donner un faux nom à des chansons pour les promouvoir. Un jeune groupe inconnu pouvait renommer une de ses chansons « Like a Virgin » et la partageait sur les réseaux, en espérant que les millions de fans de Madonna la téléchargeraient et écouterait leur musique. L'« œuf de dinosaure » est un artefact culturel qui se répand sans direction, sans que son auteur ne sache qui le recevra ni comment il sera accueilli.

On trouve également des variantes du détournement situationnistes dans les arts visuels qui utilisent la suppression de texte. En 1978, l'artiste conceptuelle Sara Charlesworth a pris les unes de quarante-cinq journaux du monde entier et en a supprimé le texte à l'exception du grand titre, ne laissant que les photographies. Les journaux avec lesquels elle a travaillé affichaient une photographie du premier ministre italien, Aldo Moro, retenu en captivité par les Brigades Rouges. Le groupe terroriste avait publié cette photo pour prouver que contrairement aux nouvelles qui annonçaient sa mort, il était toujours en vie.

Pourquoi la photographie de Moro est la seule image en une d'*Il Messaggero*, alors qu'elle n'est qu'une des trois images en une du *New York Times* ? Qu'est-ce que cela nous

dit des les différences entre information locale et information internationale ? De la politique éditoriale ? Un simple geste de suppression est très révélateur de la conception visuelle et des décisions politiques et éditoriales derrière ce qui est présenté comme une information neutre et objective ; il dévoile les structures de pouvoir et la subjectivité de l'information. Ici, le déplacement du langage est un effacement, qui ne laisse voir que la structure et l'image.

Le film anticapitaliste *Food, Inc.* commence ainsi : « Au supermarché, tout ce choix et cette variété ne sont qu'une illusion. (...) La plupart des aliments transformés sont d'ingénieux sous-produits du maïs. ³⁶» On peut en dire de même de la diversité du langage qui nous entoure. En observant attentivement les mots qui envahissent notre environnement, on voit qu'ils sont majoritairement de nature prescriptive et directive, qu'il s'agisse du langage de l'autorité (panneaux de signalisation, plaques d'immatriculation) ou du langage du consumérisme (publicité, produits, affichages). L'idée que nos villes sont imprégnées d'un langage abondant et varié est une illusion qui cache une uniformité criante. Le photographe Matt Siber le montre à merveille : il supprime systématiquement toute trace de langage sur ses photographies, qui représentent des scènes ordinaires de rues et d'intérieurs – parkings, pharmacies, stations de métro, autoroutes. Il replace le texte exact (avec la même police et la même disposition) de la photographie sur un panneau blanc, qu'il expose à côté de la photographie, pour ne former qu'une seule pièce : un monde dénué de langage associé à une carte des suppressions.

L'effacement du texte nous rend attentif à son agencement, ainsi qu'à sa prévalence et à son ubiquité, auxquels nous sommes aveugles au quotidien. Nous voyons comment l'architecture façonne le langage urbain, de la même manière que les rues : les mots placés sur une feuille de papier font apparaître le spectre de l'architecture, qui imprime sa structure au langage. L'architecture, habituée à jouer les premiers rôles, est reléguée au second plan, comme une page que les mots remplissent ; sans eux, les bâtiments semblent vides et orphelins. L'examen des caractéristiques du texte recopié sur les panneaux blancs nous montre toute sa diversité dans les tonalités et l'effet d'accumulation. Nous voyons également à quel point la majeure partie du langage de la rue est fade et banale. On imagine aisément qu'en appliquant les cartes verbales de Siber à n'importe quelle façade de bâtiments dans n'importe quelle ville, on obtiendrait le même effet. Dans toutes les villes, il y a certainement un bâtiment où sont inscrits les mots : « ACHAT VENTE / PRÊTS EN CASH / PRÊTS SUR GAGE. »

Untitled #21 nous place devant le langage des marques commerciales. Du texte qui orne la voiture à celui du concessionnaire, en passant par les logos sur les chaussures du personnage, tout est commercial et participe d'un véritable paysage consumériste. Le panneau fantôme est un poème visuel, un schéma linguistique où les logos impriment les formes : une voiture fantôme, dont les formes des roues sont décrites par les logos. En regardant le panneau de texte, la forme impérative décontextualisée en devient absurde : qui, aux Etats-Unis, n'a vu aucune Ford récemment ? Pourquoi voudrions-nous y jeter un nouveau coup d'œil ? En fait, cette photographie n'a rien à voir avec Ford.

Dans l'environnement urbain plus dense présenté par *Untitled #13*, les marques et le langage publicitaire sont tout aussi fournis, bien que moins homogènes. Le panneau de texte ressemble à un agrandissement minimaliste d'un magazine de mode, où les polices élégantes sont dispersées avec style sur la page. Mais à y regarder de plus près, on trouve un croisement de tonalités et de marques qui n'aurait rien à faire dans les pages de *Vogue*. Grâce au positionnement singulier du camion de livraison, la marque de cosmétiques Bliss

entre en dialogue avec les chips Lay's. Le travail de Siber est remarquable : si l'on était tombé sur ce camion garé devant le panneau publicitaire au hasard d'une marche, nous n'aurions certainement pas vu le croisement des chips et du maquillage de cette façon. De même, le texte de l'affiche Dior est parfaitement scindé en deux par les mots inscrits sur le mât de la nacelle. Et l'annonce pour Bliss, introduite par « wise » (inopinément associée à Lay's, en dessous³⁷) est elle-même tronquée par le pli de l'affiche, qui n'est pas encore totalement collée. Deux heures plus tard, le camion de livraison parti et l'affiche entièrement posée, Siber aurait cartographié un tout autre langage. Les mots sont temporaires, amovibles et variables dans le microclimat de la publicité urbaine.

Figure 2.2 – Matt Siber, *Untitled #26*, 2004.

Figure 2.3 – Matt Siber, *Untitled #21*, 2003.

La publicité d'intérieur a sa propre psychogéographie. *Untitled #3* montre un étalage de pharmacie dont le texte a été gommé. C'est ici le packaging qui, en mettant l'accent sur la beauté naturelle, donne à l'œuvre sa structure et sa tonalité. Ce n'est pas un hasard si le texte prend la forme des tiges et des fleurs sur lesquelles il est inscrit. De fait, sur la page blanche, les mots forment un jardin linguistique que l'on pourrait facilement nommer « Le jardin thérapeutique », à l'image des mots-fleurs écrits par Mary Ellen Solt dans poème concret des années 1960 (Figure 2.6).

Les mots de Siber dérivent de la conception consumériste de l'« organique » : même les racines des fleurs font office d'étiquettes de prix. En 1985, Andy Warhol disait : « quand on y pense, les grands magasins sont un peu comme des musées³⁸. » Bien qu'on puisse douter de la sincérité de cette affirmation, elle est corroborée par la différence d'approche entre les générations, entre la douceur intègre des jardins de mots de Solt et l'abominable langage publicitaire sous serre présenté par Siber. La pharmacie de Siber rappelle les paysages consuméristes monumentaux du photographe Andreas Gursky, et en particulier son fameux *99 Cent*, ce magasin discount reflété indéfiniment et qui produit un paysage de consommation infini, une version moderne de la grande récolte, une corne d'abondance qui, à y regarder de plus près, n'est composée que de quelques marques et produits copiés en des centaines d'exemplaires sur Photoshop.

Figure 2.4 – Matt Siber, *Untitled #13*, 2003.

Les travaux de Siber et Charlesworth ont un équivalent sonore : un obscur groupe d'artistes anonymes qui se nomment eux-mêmes Language Removal Services (« Services d'enlèvement du Langage »). Leur nom décrit littéralement ce qu'ils font : ils retirent à des discours célèbres toute forme de langage. La légende raconte qu'ils ont commencé lorsqu'ils étaient monteurs de son à Hollywood, et qu'ils étaient chargés de nettoyer les paroles des stars, d'enlever tous les hum, les ah, et tous les bégaiements dans les prises effectuées dans la journée. Après le travail, ils ramassaient furtivement tous les morceaux de bandes coupés au montage et les réassemblaient en des portraits non-verbaux d'acteurs célèbres, qu'ils considéraient comme des œuvres d'art. La blague est devenue sérieuse à partir du moment où ils ont étendu leur pratique à toute forme de discours enregistrés. Ils ont commencé à faire des portraits de politiques, de sportifs et de poètes en ne laissant que les traces extralinguistiques : bredouillements, hum, euh, soupirs, éternuements, toux,

inspirations, ingurgitations. Qu'il s'agisse de Marilyn Monroe, de Malcom X ou de Noam Chomsky, l'intonation et le rythme appartiennent à leur locuteur. Les inspirations et les bégaiements de William S. Burroughs sont caractéristiques de son ton nasillard ; même ses grognements sont typiquement burroughsiens³⁹.

Figure 2.5 – Matt Siber, *Untitled #3*, 2002.

En attirant notre attention non pas sur ce qui est dit, mais sur comment on le dit, les Language Removal Services renversent notre rapport normatif au langage : la matérialité et l'opacité sont privilégiées à la transparence et à la communication. De la même manière, lorsque Matt Siber efface les mots là où l'on est habitué à les trouver, il donne à ce langage à peine visible un caractère à la fois concret et dépaysant. Les deux travaux (par le son ou par l'image) sont une source d'inspiration pour une littérature qui serait capable de remodeler, de repenser et de renverser l'utilisation standard de la langue. J'ai tenté quelque chose de similaire dans l'écriture de *Soliloquy*, qui est la retranscription exacte, sur six cent pages, de tous les mots que j'ai prononcés pendant une semaine, de mon réveil le lundi matin jusqu'au moment où je suis allé me coucher le dimanche suivant. C'était une véritable investigation : combien une personne parle-t-elle en une semaine ? Et voici le post-scriptum du livre : « si tous les mots prononcés à New York chaque jour étaient des flocons de neige, nous vivrions dans un blizzard perpétuel. » Il y eut une grande tempête de neige cette année-là, et en voyant les camions et les chasse-neige aller et venir dans Broadway, je me représentais cette masse comme du texte. Cette collecte serait quotidienne, des pelleteuses déblaieraient le texte et l'empileraient dans des camions à benne, puis il serait déversé dans l'Hudson et il dériverait comme la neige vers la mer. Cela me rappelait Rabelais, qui racontait une bataille lors d'un hiver où l'air était si froid qu'à son contact le bruit de la bataille gelait instantanément et tombait à terre, si bien qu'il ne venait jamais aux oreilles des combattants. À l'arrivée du printemps, ces sons longtemps inaudibles ont commencé à fondre de façon aléatoire, formant un vacarme où la séquence temporelle de la lutte était dénaturée. L'auteur suggérait de préserver quelques-uns des sons gelés pour un usage ultérieur, en les emballant dans un mélange d'huile et de paille⁴⁰.

Figure 2.6 – Mary Ellen Solt, « Forsythia » (1965)

L'hypothèse du mathématicien Charles Babbage, selon laquelle l'air avait une grande capacité à transporter l'information, s'est avérée juste. En 1837, il avait prédit l'existence des ondes, invisibles mais omniprésentes dans l'air : « L'air est lui-même une immense bibliothèque dans laquelle les pages sont remplies à jamais de tout ce que les hommes et les femmes ont dit ou murmuré. Là, dans leur essence mutable mais infaillible, et mêlés aux souffles du premier au dernier des mortels, sont archivés, pour toujours, les vœux non exaucés, les promesses inassouvies, qui perpétuent les mouvements unifiés des particules, le témoignage des désirs mouvants de l'homme⁴¹. »

Imaginer tout ce langage invisible qui parcourt l'air même que nous respirons, véhiculé par la télévision, la radiodiffusion terrestre, les ondes courtes, les radio satellites, les radios libres, les SMS, la transmission sans fil, la télévision satellite, les ondes téléphoniques, et ainsi de suite : voilà une vision extraordinaire. Notre atmosphère est pleine à craquer d'un langage dissimulé dans le silence. Il n'y a aucun endroit où elle est plus

chargée qu'à New York : avec sa densité démographique et architecturale, le langage y est à la fois silencieux et assourdissant. Les rues de New York sont des espaces publics du langage. De la signalisation au bavardage, le langage laisse ses traces sur quasiment toutes les surfaces : les t-shirts, les côtés des camions, les plaques d'égout, les cadrans de montre, les casquettes de baseball, les plaques d'immatriculation, les emballages alimentaires, les parcmètres, les journaux, les papiers de bonbon, les boîtes aux lettres, les bus, les posters, les panneaux d'affichage et les vélos. La densité démographique de New York donne l'illusion de l'anonymat, le sentiment que tant de gens nous entourent qu'il est impossible que quiconque écoute ce que l'on dit. Presque partout ailleurs, on discute derrière des portes closes ou à l'intérieur de voitures climatisées, mais dans les rues de New York les mots s'offrent à toutes les oreilles. L'une de mes occupations favorites consiste à marcher pendant un moment à quelques pas de deux personnes en pleine discussion, et de suivre le déroulement de leur conversation, ponctuée de feux rouges qui donnent au discours son rythme et son tempo. John Cage disait que la musique était tout autour de nous, à conditions que nous ayons les oreilles pour l'entendre. J'ajouterais en disant qu'à New York en particulier, la poésie est tout autour de nous, si nous avons les yeux pour la voir et les oreilles pour l'entendre.

La ville moderne a ajouté une nouvelle couche à la complexité du langage : le téléphone portable. La dérive (le désir de se perdre) devient ardue lorsque tout le monde a un GPS intégré dans son appareil ou, à défaut, communique sa position à tous ceux qui l'entourent : « Je marche sur la Sixième Avenue en direction du Nord, je viens de passer la 23^{ème} Rue. » Avec le téléphone portable, la distinction entre langage privé et langage public s'est effondrée. Tout langage est désormais public. Tout se passe comme si l'illusion de l'anonymat de la discussion privée en public s'était renforcée. Tout le monde est bien conscient de l'indiscrétion de l'usage du téléphone portable et la plupart le considèrent comme une impolitesse et une nuisance. Mais j'aime le penser comme une libération, un nouveau registre dans la richesse de la langue, une réinterprétation du discours public où la moitié des conversations donne lieu à une narration déstructurée, dans une ville pleine de fous qui dégueulent d'incroyables monologues. Autrefois, cette langue était réservée aux malades mentaux et aux ivrognes ; aujourd'hui, tout le monde parle dans le vide.

Le graffiti a toujours fait partie du langage de la rue, et le jeu du chat et de la souris auquel les tagueurs et les autorités prenaient part en faisait un modèle concret d'instabilité textuelle. Les rames de métro taguées dans la nuit étaient nettoyées à l'aube. Il était impératif d'être bien informé : les déplacements constants des rames imposaient d'être au bon endroit au bon moment pour voir les quelques œuvres qui survivaient. Le langage voyageait à grande vitesse, avec des allers-retours très rapides. Lorsque la ville a débarrassé les métros du graffiti, la stratégie textuelle a évolué. La peinture en spray à l'extérieur a été remplacée par la gravure à l'eau-forte sur les vitres intérieures, mais aussi par le grattage du plastique, qui laissait quelques traces fantomatiques des grandes peintures qui avaient recouvert les rames. Aujourd'hui, les extérieurs des trains sont couverts d'une nouvelle sorte de langage éphémère, cette fois-ci officielle : la publicité. La Metropolitan Transport Authority s'est inspirée de la culture du graffiti et a *détourné* sa stratégie et ses méthodes pour engager un processus rentable, l'habillage des rames par la publicité tarifée. Ce langage est généré par ordinateur et sort en autocollants géants, de la taille des wagons ; la semaine prochaine, une nouvelle série de publicités recouvrira l'extérieur des rames. Un langage éphémère, des caractères amovibles, un langage fluide,

un langage qui refuse de garder la même forme, des sentiments qui s'expriment dans un langage qui peut être transformé sur un coup de tête, au moindre changement d'état d'esprit ou d'attitude : ainsi évoluent nos environnements physiques et numériques. Les théories déconstructionnistes interrogeaient la stabilité du sens ; mais les tendances actuelles, sur le net comme dans l'espace matériel, passent un cran au-dessus : elles nous poussent à considérer les mots comme des entités physiques instables, qui façonnent (et transforment) la façon dont nous, écrivains, construisons et organisons les mots sur la page.

La poésie concrète et l'avenir de l'écran

La poésie concrète, un petit mouvement, parfois oublié, du milieu du vingtième siècle, a produit des poèmes qui ressemblaient pas à des poèmes : ils n'étaient pas versifiés, ni mêmes structurés en lignes, il n'y avait pas de mètre et à peine quelques éléments de rythme. Ils ressemblaient souvent plus à des logos d'entreprises qu'à des poèmes : des amas de lettres les unes sur les autres placées au milieu d'une page. Ces poèmes étaient plus proches des arts visuels et du graphisme avec lesquels ils étaient en effet souvent confondus. Pourtant, il arrive qu'une forme soit tellement en avance sur son temps (tellement visionnaire) qu'il faut de nombreuses années pour combler le retard. C'est ce qui est arrivé à la poésie concrète.

La poésie concrète est un mouvement international qui a commencé au début des années 1950 et a disparu de la scène poétique à la fin des années soixante. Son programme utopique consistait à créer une écriture transnationale et panlinguistique que tout le monde, quel que soit son lieu de vie ou sa langue maternelle, pourrait comprendre. On peut le voir comme un Espéranto graphique qui traduit le langage en icônes et en symboles. Comme la plupart des utopies, elle n'a jamais vu le jour ; cependant, certains de ses produits, disséminés dans les cendres de ses manifestes, anticipent notre manière de concevoir le langage aujourd'hui. Comme de nombreux autres mouvements du vingtième siècle, il avait pour objet de faire entrer la poésie dans l'ère moderne, et de la faire évoluer, pour sortir par exemple de la prose interminable d'Henry James vers une compacité inspirée des unes de journaux, comme chez Ernest Hemingway. La poésie concrète constitue un tournant en ce qu'elle entend aligner l'histoire de la littérature avec l'histoire du design et de la technologie. En appliquant l'esthétique du Bauhaus au langage, les poètes concrets ont inventé de nouvelles formes poétiques. Le point clé en était la lisibilité : comme un logo, le poème devait être instantanément reconnaissable. Il est intéressant de noter que ces ambitions reflètent les évolutions de l'informatique : l'icône graphique remplaçait la ligne de commande. De fait, les idées dont la poésie concrète se nourrissait entrent en résonance avec l'usage du langage dans notre environnement numérique contemporain.

Figure 2.7 – bpNichol, *eyes* (1966-67).

Les poèmes concrets ressemblent parfois à des troupes de lettres qui tissent une constellation. Parfois, elles se décomposent et ressemblent à des feuilles qui, bon gré mal gré, volent à travers la page. Ailleurs, les lettres forment des images (un trophée, un visage) et répondent au poème de George Herbert publié en 1633, « *Easter Wings* », dans lequel une prière, dessinée par des lignes successivement plus courtes ou plus longues, prend la forme d'une paire d'ailes.

Figure 2.8 – George Herbert, « Easter Wings » (1633).

Le contenu du poème (la fortune tantôt grande, tantôt petite, de l'humanité) s'incarne dans l'image produite par les mots, et un simple coup d'œil sur le poème permet d'en saisir le message. « Easter Wings » est une icône : elle résume des idées complexes en une image simple et facilement assimilable. Un des objectifs de la poésie concrète est de traduire l'intégralité du langage en icônes poétiques, par le même mécanisme avec lequel nous parvenons tous à comprendre la signification d'une icône d'un dossier sur un écran d'ordinateur.

La simplicité visuelle de la poésie concrète contraste avec la densité intellectuelle et historique qui la sous-tend. Ancré dans la tradition des manuscrits enluminés du Moyen-Âge et des traités religieux, le modernisme de la poésie concrète prend racine dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, dans lequel les mots, dispersés sur la page, défient la versification traditionnelle ; la page se déploie comme un espace matériel, comme une toile que l'on peut remplir de lettres. Les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire (1912-1918) ont été tout aussi influents. Les lettres renforcent graphiquement le contenu du poème : les lettres du calligramme « Il Pleut » pleuvent en lignes sur la page, comme des torrents de pluie. Plus tard, E. E. Cummings a prolongé la pratique de Mallarmé et d'Apollinaire par des empilements de mots atomisés, qui transforment la page en un espace au sein duquel la vision et la lecture s'enchevêtrent. Enfin, les idéogrammes chinois d'Ezra Pound et les néologismes combinatoires de Joyce, issus de multiples langues, ont été autant d'inspirations pour la poésie concrète dans la mise en œuvre de son programme transnational.

La musique a également joué un rôle. Les poètes concrets ont emprunté à Webern la notion de *Klangfarbenmelodie* – une technique musicale qui consiste à distribuer une ligne musicale ou une mélodie à plusieurs instruments plutôt qu'à un seul, ajoutant ainsi de la couleur (du timbre) et de la texture à la ligne mélodique globale⁴². La poésie pouvait s'appuyer sur un espace multidimensionnel, et être à la fois visuelle, musicale et verbale : ils l'ont appelée *verbivocovisuelle*.

Mais, malgré tout ce socle intellectuel, la poésie concrète a souvent été accusée de ne produire que des sortes de slogans commerciaux (comme le logo LOVE de Robert Indiana, inspiré du concrétisme) repris allègrement par la culture publicitaire sous forme d'affiches lumineuses, de t-shirts ou de babioles. Même lorsque des artistes conceptuels ont commencé à utiliser le langage comme matière première, le monde de l'art a pris ses distances. En 1969, Joseph Kosuth affirmait : « la poésie concrète fut une formalisation du matériau du poète. Et lorsque les poètes deviennent matérialistes, la poésie est en danger⁴³. » On retrouve ce genre de critiques aujourd'hui. Dans un récent ouvrage sur le langage dans les arts visuels, publié par des presses universitaires renommées, une historienne de l'art écrit :

Entendue dans son acception la plus générale comme « art du langage », la poésie est une forme qui explore autant l'esthétique, les structures et le fonctionnement du langage que son contenu spécifique. La poésie d'après-guerre, et en particulier de nombreux mouvements de poésie concrète et visuelle, a annoncé son intention d'explorer la page comme un espace typographique, et de relier la littérature contemporaine aux arts visuels. Cependant, sa

dépendance à des techniques graphiques ou picturales désuètes (à l'image des poèmes qui prennent la forme de leurs contenus) a exclu une grande partie de la poésie concrète des paradigmes des arts visuels, alors en pleine mutation, et plus largement du positionnement du langage dans la modernité.⁴⁴

Cependant, en se concentrant sur la relation entre la poésie concrète et le monde de l'art, elle oublie que la poésie concrète était moins en lien avec les arts visuels qu'avec l'écran, espace multimédia. Si elle avait lu le traité du concrétiste suisse Eugen Gomringer, écrit en 1963, elle y aurait trouvé bien plus que de simples « techniques graphiques ou picturales désuètes » : « Nos langues suivent la voie de la simplification formelle, des formes abrégées et restreintes de la langue émergent. Le contenu d'une phrase est souvent énoncé en un simple mot. Par ailleurs, les langues ont tendance à diminuer en nombre, au profit de quelques-unes, les plus globalement comprises. Le nouveau poème est donc simple et visuellement, il peut-être perçu dans son ensemble autant que dans ses parties (...) il recherche la brièveté et la concision⁴⁵. »

Quelques années plus tard, la théoricienne et poétesse concrète Mary Ellen Solt critique l'incapacité de la poésie à rester au contact du reste de la culture, dont elle a l'impression qu'elle s'échappe : « L'utilisation du langage dans la poésie traditionnelle ne suit pas le rythme des processus d'écriture en direct et des méthodes de communication rapide du monde contemporain. Les langues contemporaines suivent les tendances suivantes : (...) l'abréviation des énoncés à tous les niveaux de communication, qu'il s'agisse du grand titre, du slogan publicitaire ou bien de la formule scientifique – le message visuel rapide et concentré⁴⁶. »

L'émergence des réseaux informatiques globaux dans les années 1960 et leur utilisation intense du texte, qu'il soit brut ou informatique, a donné du poids à ces affirmations : elles restent tout aussi pertinentes aujourd'hui qu'à l'époque où elles ont été énoncées, y compris avec la quasi généralisation du phénomène de globalisation informatique. Alors que l'informatique passait de la ligne de commande à l'icône, la poésie concrète, en parallèle, affirmait que la poésie, pour rester pertinente, devait passer du couple vers/strophe à des formes condensées : la constellation, le regroupement, l'idéogramme, l'icône.

En 1958, un groupe de poètes concrets brésiliens du mouvement Noigrandes (qu'ils ont nommé ainsi d'après un mot des *Cantos* de Pound) ont élaboré une longue liste des attributs physiques que la poésie se devait d'incarner. À la lecture, on y voit se dessiner l'interface graphique du web, presque quarante ans avant l'heure : « l'espace (les « blancs ») et les techniques typographiques comme éléments substantiels de composition (...) une interpénétration organique du temps et de l'espace (...) une atomisation des mots, une typographie physiologique ; une emphase expressionniste sur l'espace (...) la vision plutôt que la praxis (...) le discours direct, l'économie et l'architecture fonctionnelle⁴⁷. »

Toute interface graphique se sert de « techniques typographiques comme éléments substantiels de composition » dans un arrangement dynamique « du temps et de l'espace ». En cliquant sur un mot, on le voit s' « atomiser » de façon « physiologique ». Sans « architecture fonctionnelle » (le code qui produit les sons et les images) le web cesserait d'exister.

Modernistes, les poètes concrets adoraient les lignes épurées, les polices sans-serif et le beau design. Puisant dans l'apport théorique des arts plastiques, ils adhéraient

complètement aux principes modernistes de Greenberg comme l'espace non-illusionniste et l'autonomie de l'œuvre d'art. En regardant quelques-uns des premiers poèmes concrets, on peut presque entendre Clement Greenberg dire : « regardez comme ces « formes s'aplatissent et s'étendent dans cette atmosphère dense et bidimensionnelle.⁴⁸ » » Malgré de nombreuses tentatives pour prouver le contraire, l'écran et l'interface sont par essence des médiums plats. Ils emploient généralement des polices sans-serif comme Helvetica pour des designs classiques. C'est pour cette même raison qu'Arial et Verdana sont devenues les polices standards pour l'écran : la pureté, la lisibilité et la clarté⁴⁹.

Le climat émotionnel des poèmes concrets est délibérément contrôlé, rationalisé et axé sur le processus : « Poésie concrète : responsabilité totale à l'égard du langage. Par le réalisme. Contre une poésie de l'expression, subjective et hédoniste. Créer des problèmes précis et les résoudre en un langage sensé. Un art général du mot. Le poème-produit : objet utile.⁵⁰ »

Contre l'expression : ces énoncés, leur envie de créer « des problèmes précis » et de les résoudre avec un « langage sensé » émergeant d'un « poème-produit » et d'un « objet utile » semblent provenir davantage d'une revue scientifique que d'un manifeste littéraire. Et c'est cette approche en quelque sorte mathématique qui donne à leur poésie sa pertinence dans le monde informatique contemporain. Des mots détachés dans un environnement détaché.

Figure 2.9 – Décio Pignatari, « Beba Coca Cola » (1962).

Éclairés par le Pop Art, les concrétistes ont pris part à la dialectique du langage et de la publicité. Dès 1962, le poème « Beba Coca Cola » de Decio Pignatari fusionnait les couleurs rouges et blanches de Coca avec un design épuré pour produire, par jeux de mots, une allitération visuelle sur les dangers de la malbouffe et de la mondialisation. En sept petites lignes et en n'utilisant que six mots, le slogan « Buvez Coca Cola » devient « bavez », « colle », « coca(ine) », « éclat » et enfin « cloaca / cloaque », un égout ou une cavité intestinale où les excréments sont produits. Ce poème est une preuve du pouvoir de l'icône, mais il participe aussi de la critique sociale, économique et politique.

L'internationalisme de la poésie concrète était une autant une célébration qu'une perspective critique. En 1965, le poète Max Bense déclarait : « la poésie concrète ne sépare pas les langues ; elle les unit ; elle les combine. C'est cet aspect de son orientation linguistique qui fait de la poésie concrète le premier mouvement poétique international⁵¹. » L'insistance de Bense sur un langage combinatoire universellement compréhensible présage des systèmes de traitement réparti permis par le net. Il s'agit d'une poétique de la pan-internationalité, qui trouve sa pleine expression dans les réseaux globaux et décentralisés, constellations dont aucune entité géographique n'est seule propriétaire du contenu.

À partir de 1968, la conception du lecteur comme destinataire passif était été remise en question. Le lecteur devait se libérer du long joug de la poésie et saisir le poème dans sa réalité structurelle et matérielle :

Les anciennes structures grammatico-syntaxiques ne sont plus suffisantes au regard des procédés avancés de pensée et de communication d'aujourd'hui. En d'autres mots, le poète concret cherche à décharger le poème de ses fardeaux multiséculaires (les idées, la référence symbolique, l'allusion, le contenu émotionnel répétitif), et de sa servitude à

d'autres disciplines comme objet à part entière. Bien sûr, ceci appelle à une profonde mutation de ce que l'on appelait autrefois le lecteur. Il doit désormais saisir le poème comme un objet et participer avec le poète à l'acte de création, car le poème communique avant tout sa structure.⁵²

C'est une relation réciproque : la poésie concrète a forgé le cadre des échanges qui se produisent sur le web, qui a, en retour, donné une seconde vie à la poésie concrète. Passés à la lumière noire grâce à l'écran, ces poèmes concrets poussiéreux, vieux d'un demi-siècle, semblent extraordinairement lumineux, originaux et contemporains aujourd'hui. Ils nous reviennent à l'esprit lorsque l'on voit des mots glisser sur des pages web extravagantes, ou lorsque dans des publicités automobiles les lettres décrivent à toute allure le mouvement de la voiture, ou encore dans les génériques d'ouverture de films où les mots explosent et se dissolvent. À l'image de la célèbre phrase de De Kooning, « Le passé ne m'influence pas. C'est moi qui l'influence⁵³, » il aura fallu le web pour que nous jugions de la finesse avec laquelle la poésie concrète a su anticiper l'accueil fervent que nous lui accordons un demi-siècle plus tard. Il manquait à la poésie concrète un environnement approprié dans lequel elle pourrait s'épanouir. Pendant de longues années, elle est restée dans les limbes, comme un genre exilé à la recherche d'un nouveau médium. Il est désormais tout trouvé.

1. ANTICIPER L'INSTABILITÉ

Brouillage : distinguer la *vision* et la *pensée*

En 1970, l'artiste conceptuel Peter Hutchinson publiait une œuvre intitulée *Dissoudre les nuages*, composée de deux parties : une proposition écrite et un document photographique et une proposition écrite. Le texte déclare : « Selon le Hathayoga, en utilisant une technique de concentration intense et grâce à l'énergie pranique, il est possible de dissoudre les nuages. J'en ai fait une tentative photographique sur ce nuage (dans le carré). Voici ce qui s'est passé. Cette pièce se déroule presque entièrement dans l'esprit⁵⁴. » L'œuvre est une parodie humoristique des pratiques new age – tous les nuages se dissolvent d'eux-mêmes et sans notre aide. Et tout le monde peut la réaliser : en écrivant ceci, je dissous des nuages dans ma tête.

L'œuvre d'Hutchinson manifeste l'un des principes fondamentaux de l'art conceptuel : la différence entre voir et penser.

Ludwig Wittgenstein a utilisé l'illusion d'optique du canard-lapin pour expliquer le concept d'instabilité visuelle. Comme toute illusion d'optique, le dessin est tour à tour celui d'un canard et celui d'un lapin. Pour le stabiliser, au moins temporairement, il nous faut nommer ce que l'on voit : « Quelqu'un qui regarde un objet ne doit pas nécessairement penser à lui. Mais celui qui a une expérience visuelle dont l'expression est une exclamation [je m'écrie : « Un lapin ! »] *pense* aussi à ce qu'il voit⁵⁵. » Avec les photographiques d'Hutchinson, nous voyons ; avec la proposition linguistique, nous devons *penser* à ce que nous voyons.

Figure 3.1 – Peter Hutchinson, « Dissoudre les nuages » (1970)

Figure 3.2 – Le canard-lapin de Wittgenstein.

Dans l'art conceptuel des années 1960 et 1970, la tension entre la matérialité et la proposition était un champ sans cesse expérimenté pour en tester les effets variables: en quoi une œuvre d'art doit-elle être visuelle ? Depuis 1968 et encore aujourd'hui, Lawrence Weiner produit une série qu'il a intitulée *Énoncés* et qui permet de réaliser une infinité d'œuvres différentes :

1. L'artiste peut construire la pièce.
2. La pièce peut être fabriquée.
3. La pièce n'a pas besoin d'être réalisée.

Une œuvre pourrait aussi bien être réalisée que rester un énoncé. Il est curieux d'observer ce qui se produit dès lors qu'une œuvre de Weiner est exécutée. Prenons une œuvre classique, écrite à cette époque. La proposition est la suivante :

*Deux minutes de pulvérisation de peinture à même le plancher avec une bombe aérosol standard.*⁵⁶

Cet énoncé a une forme propositionnelle (linguistique) ouverte. Si chacun de nous concevait une image mentale de *deux minutes de pulvérisation de peinture à même le plancher avec une bombe aérosol standard*, nous aurions certainement une idée différente de ce à quoi cela pourrait ressembler. Vous pourriez penser à une peinture rouge vif sur un plancher en bois ; je pourrais l'imaginer verte sur un sol en béton. Et nous aurions tous deux raison.

La réalisation de la pièce la plus souvent reproduite est l'image du catalogue *January 5-31, 1969*, qui est une image totalement figée sur le plan visuel, historique et circonstanciel. Son pedigree est prestigieux, puisqu'elle provient de la collection du célèbre artiste conceptuel Sol LeWitt, qui donne à cette réalisation particulière une provenance légitime et une certaine authenticité.

Cette authenticité est renforcée par la photographie en noir et blanc, chose qui n'existe presque plus et qui la dote d'une historicité. L'existence d'une véritable épreuve photographique, d'un négatif à partir duquel les copies ont été effectuées, renforce sa crédibilité. Pourtant, dans la majeure partie du vingtième siècle, on a suspecté la photographie d'être incapable d'authenticité. En 1935, Walter Benjamin écrivait que « de la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique⁵⁷. » Mais avec l'explosion de la photographie numérique, la quantité donnée par Benjamin correspond aujourd'hui à des milliards⁵⁸. Désormais, nous donnons aux photos analogiques (et en particulier aux reproductions en noir et blanc) un caractère unique et authentique.

Figure 3.3 – Lawrence Weiner, document photo de *Deux minutes de pulvérisation de peinture à même le plancher avec une bombe aérosol standard* (1968).

Sur cette photographie, le sol n'est pas un espace neutre en soi, mais un indicateur spatio-temporel : à cette époque, ce plancher original, ancien, brut et industriel, était courant

dans les lofts d'artistes au Sud de Manhattan. La notice de cette exécution (figure 3.3) indique qu'il s'agit du loft de Weiner, sur Bleecker Street. Des décennies d'embourgeoisement ont fait disparaître ces planchers au gré de la croissance des valeurs immobilières. En fait, après que Weiner ait dû quitter cet appartement à cause de la hausse des prix, l'acquéreur, tandis qu'on enlevait les anciennes lattes pour le remplacer par un nouveau parquet en bois, a fait découper l'œuvre de Weiner pour la garder intacte, et lui a envoyé en cadeau. La pièce demeure dans la réserve de Weiner à ce jour⁵⁹. Ainsi, cette photographie n'est pas que la simple exécution d'une proposition, mais une pièce connotée d'une période historique, qui évoque la nostalgie d'un Manhattan qui a depuis longtemps cessé d'exister, sous une forme empreinte d'authenticité. On pourrait mentionner ce document comme la version « classique » de l'œuvre. Dans tous les cas, il est très éloigné de la neutralité de la proposition *Deux minutes de peinture en aérosol projetée par une bombe de peinture standard directement sur le sol*. Bien que spécifique et liée à un espace-temps précis, l'œuvre de Weiner montre à quel point l'exécution d'une œuvre est restrictive par rapport à sa simple énonciation.

Est-il possible de faire une proposition qui puisse s'accomplir dans un environnement neutre et stable ? Imaginons la proposition suivante : « Un cercle rouge de cinq centimètres de diamètres, dessiné à l'ordinateur. »

Mais d'entrée de jeu le langage nous tourmente. Il y a bien une couleur que mon ordinateur nomme « rouge », mais le mot *rouge* dans l'ordinateur n'est que l'abréviation d'un texte plus conséquent. Plus précisément, « rouge » correspond à du code : un code hexadécimal (« #FF0000 »), un code RGB (« R:255, G:0, B:0 »), ou un code HSB (« H: 0, S: 0, B: 100 »). Même si vous exécutiez à l'identique cette proposition sur votre ordinateur, vous obtiendriez forcément une couleur différente de celle qui s'affiche sur mon écran, à cause des réglages, de l'ancienneté, du fabricant, etc., de votre écran. Ainsi, qu'est-ce que le rouge ? Nous voici projetés dans la version numérique d'une boucle Wittgensteinienne : « Y a-t-il à dire qu'en général les hommes s'accordent dans leurs jugements sur les couleurs ? Qu'en serait-il, s'il en allait autrement – L'un dirait rouge cette fleur qu'un autre nommerait bleue, etc., etc. – Mais quel droit aurions-nous de dire que les mots « rouge » et « bleue » utilisés par ces hommes sont *nos* « mots de couleurs » ?⁶⁰ »

Vient ensuite le problème de l'échelle et de la concrétisation : si le cercle rouge est tracé à l'ordinateur, doit-on l'imprimer ? Qu'entend-on par cinq centimètres de diamètre : cinq centimètres de diamètre sur papier ou sur l'écran ? Selon les instructions, « dessiné à l'ordinateur », je comprends qu'il faut que le cercle soit visionné à l'écran. Le problème, c'est que je n'ai pas spécifié de résolution d'écran. Je pourrais utiliser une règle numérique pour mesurer un cercle de 5 centimètres de diamètre avec une résolution de 640 x 480, mais si je passe à une résolution de 1024 x 768, alors même si la règle indiquera toujours cinq centimètres, le cercle sera bien plus petit sur mon écran.

Si je vous envoie mon cercle rouge par e-mail et que vous le visionnez sur votre ordinateur avec une résolution identique, le cercle aura quand même une taille différente, à cause des différences de largeur et de résolution entre les moniteurs. En l'affichant sur le web, les variables sont encore plus nombreuses : il ne s'agit pas seulement de concilier les différents écrans et leur résolution, mais aussi les navigateurs et leurs différentes façons d'afficher l'information. Par exemple, mon navigateur redimensionne souvent les images de façon à ce qu'elles s'ajustent à ce qu'il appelle une « page ». Il me faut cliquer sur l'image pour l'élargir à sa taille « réelle » en pixels. Et si une version imprimée permettrait de trouver

une solution stable au problème d'échelle, il reste la question des réglages de l'imprimante : selon votre stock d'encre et de papier, votre imprimante sortira sûrement un « rouge » d'un ton et d'une nuance différents du mien.

Au-delà de la question de l'instabilité de la forme, il y a celle de la déformation du sens. Si je regarde mon cercle rouge, et que je réfléchis à ce qu'il pourrait signifier, je pense à un feu rouge, à une balle, au drapeau japonais, à la planète Mars, ou au coucher du soleil. En art, je l'associe aux formes géométriques du constructivisme russe. Sur mon écran, il scintille au milieu du blanc de ma « page », et sa nature essentiellement optique me rappelle une peinture abstraite expressionniste d'Adolph Gottlieb (moins l'expression) : ici, un cercle rouge réduit à une icône géométrique.

En détournant mon regard du point rouge sur l'écran, je vois que l'image a imprimé ma rétine, à tel point que lorsque je fixe le mur blanc au-dessus de mon bureau, je perçois une image résiduelle, mais qui n'est pas absolument pas rouge : elle est verte, la couleur opposée et complémentaire du rouge. Et si j'essaie de l'examiner, elle disparaît et n'est plus que l'ombre d'elle-même. Ce que notre œil perçoit est aussi instable et fugace qu'un cercle rouge numérique, combien même on chercherait à le définir précisément.

Il n'est pas plus probant de le concevoir. Si je me détourne de mon ordinateur et pense aux mots *cercle rouge*, c'est un genre très différent de cercle rouge qui m'apparaît à l'esprit. L'image à laquelle je pense est une forme ronde au contour rouge ; l'intérieur est blanc. Et si je pense à un cercle rouge plein, sa teinte varie. En me concentrant, je vois un rouge vif. Et maintenant il tourne au marron. Dans ma tête, l'image est fluctuante, elle se transforme et ses propriétés changent. Tout comme l'illusion d'optique du canard-lapin, il semble que je n'arrive pas à la fixer. Sa taille, dans mon esprit, est également variable, du cosmique (Mars) au microscopique (un globule rouge).

Quand je tape ces deux mots, j'ai en tête toutes ces associations, et plus encore :

red circle

Je vois que ces deux mots sont constitués de dix éléments : neuf lettres et un espace. Il y a deux *r* et deux *e*, un dans chaque mot. Le *d* de red fait écho au *cl* de circle. On trouve également plusieurs exemples de résonance visuelle dans les formes des lettres : le *c* et le *e*, d'aspect similaire, reviennent deux fois. Le *cl* ressemble à la lettre *d* scindée en deux, tout comme on pourrait lire le *i* comme le *l* dont le sommet tranché flotterait au-dessus de la tige inférieure.

Les mots *cercle rouge* contiennent quatre syllabes. Je peux prononcer ces mots en accentuant soit le premier soit le second mot, et le sens en est significativement modifié : *cercle* rouge met en avant la forme plutôt que la couleur, tandis que *cercle rouge* insiste sur la couleur. Lorsque je prononce les mots *cercle rouge* à haute voix, je peux faire monter et descendre mon intonation pour chançonner ; je peux également les déclamer de façon plate et monotone. Selon ma façon de parler, la réception est totalement différente. Rien que par ma prononciation, je peux donc aussi faire appel aux propriétés sémiotiques et symboliques du drapeau japonais ou de Mars.

Pour aller plus loin, j'effectue une recherche internet avec l'expression *red circle* : elle m'emmène dans des mondes très éloignés de ce que, en tant que simple individu, je peux imaginer. Plusieurs entreprises s'appellent Red Circle : un bar nommé Red Circle à San Diego, une agence de publicité à Minneapolis, un centre de ressources sur le VIH et le SIDA

pour les hommes gay amérindiens, et une compagnie qui propose des forfaits « thé et visite historique » à San Fransisco. Deux films s'intitulent *Red Circle* : un film de 1970 réalisé par Jean-Pierre Melville, et un autre de 2011 avec Liam Neeson et Orlando Bloom. Il y a aussi un livre d'Archie comics qui s'appelle Red Circle, avec des personnages hors-Archie comics. En littérature, il y a *The Adventure of the Red Circle*, un Sherlock Holmes dans lequel le signe du cercle rouge annonce une mort certaine. Et ce n'est que la première page de résultats.

Tapés sur une recherche d'image par mots-clés, les mots *cercle rouge* nous renvoient à des éléments visuels, mais qui sont bien loin de mon simple cercle rouge initial. La première image est celle du signe d'*interdiction* universel, un cercle au trait rouge traversé par une barre oblique. La suivante est un cercle rouge tracé négligemment à la bombe de peinture sur un mur en béton, qui ressemble à une variation de l'énoncé de Weiner. Vient ensuite ce qui semble être un cercle rouge tracé sur Photoshop, qui flotte sur un ciel bleu et coupe un nuage. Puis c'est une tempête de cercles rouges : des cercles rouges picturaux, des cercles rouges expressifs qui ressemblent à du Kandinsky, une montre Swatch dont le cadran est entouré d'un cercle rouge, un cylindre en mousse rouge sur lesquels on peut poser des tubes à essai, et une image de bonsaï incluse dans un cercle rouge.

En fait, il faut s'enfoncer quelques pages plus loin avant de voir un cercle parfait et entièrement rouge : une miniature d'image qui ressemble beaucoup à mon cercle rouge. À taille réelle pourtant, à ma grande surprise, ce n'est pas du tout un cercle rouge, mais une image de tapis rouge à poils longs et à la texture grossière. Et il n'est pas parfaitement rond : sur le côté droit, quelques poils dépassent de son périmètre. Sa couleur est également différente. Globalement, ce cercle est plus pourpre que mon cercle rouge. Et ses nuances sont très diverses, plus sombres dans le coin bas gauche et plus lumineuses vers le haut. C'est clairement un « cercle rouge » très complexe et instable.

On peut néanmoins le compliquer encore plus : je télécharge le tapis sur mon ordinateur et je change l'extension du fichier de .jpg à .txt, je l'ouvre dans un éditeur de texte et j'obtiens un texte (figure 3.4).

Figure 3.4 – Image d'un cercle rouge enregistrée en .txt et ouverte dans un éditeur de texte.

Manifestement, cela ne ressemble en rien à un cercle rouge. En réalité, il n'y a pas la moindre trace ni du mot *cercle* ni du mot *rouge*, ni même d'une image d'un cercle rouge. Nous sommes retournés au langage sémantique, mais celui-ci est complètement différent de la recherche qui m'a amené à ce tapis ou au code couleur hexadécimal. Que pouvons-nous en faire ? On pourrait essayer de trouver dans ce texte des motifs qui nous aiderait à étudier la plasticité et la mutabilité de l'image lorsqu'elle est formulée en texte. Nous pourrions aussi effectuer une lecture attentive de ce texte lui-même, et commenter, par exemple, la curieuse rangée de cinquante-et-un 7 à la troisième ligne, ou la distribution aléatoire mais relativement régulière d'images de pommes sur la page. Par métaphore, on pourrait même dire que ces pommes noires et blanches symbolisent l'abstraction dans laquelle nous nous trouvons actuellement – après tout, ces pommes devraient être rouges. Si nous étions des poètes visuels ou concrets, nous pourrions récupérer tout ce texte sur un logiciel de traitement de texte, colorer les lettres en « rouge » et les aligner de façon à créer

une image ASCII d'une pomme rouge ou d'un cercle rouge. De toute façon, dès lors qu'il s'agit d'une image numérique d'une pomme, ce n'est plus une *pomme*, c'est une Apple. Fin.

Tout ceci pour souligner à quel point le jeu entre la matérialité et le concept, le mot et l'image, l'énoncé et la réalisation, la pensée et la vue, est devenu glissant et complexe. L'alternative binaire dans l'énoncé de Weiner, « l'artiste peut [ou peut ne pas] construire la pièce », illustre aujourd'hui la diversité des variables auxquelles le langage est soumis : linguistiques, picturales, numériques, contextuelles. C'est comme si un esprit avait pris possession des mots, à travers un cryptogramme en perpétuelle mutation se manifestant tantôt par l'image, tantôt par les mots, les sons ou la vidéo. L'écriture doit prendre en compte la multiplicité, la fluidité et la mobilité des états du langage, du plus conceptuel au plus matériel. Et écriture qui en serait l'imitation, le reflet, qui adopterait les mêmes modes de transformation, irait dans le bon sens.

Le média nu : Tony Curtis défroqué

Ces sortes de glissements ont lieu dans toutes les formes de média et peuvent être décrites par un phénomène que j'appelle le *média nu*. Dès lors qu'un fichier numérique est téléchargé et qu'il sort du contexte de son site web d'origine, il est libre ou nu, dépouillé des signifiants normatifs externes qui tendent à donner à une œuvre d'art autant de signification que l'œuvre elle-même. Débarrassés de toute marque ou de toutes ces notes scolaires inscrites sur les jaquettes ou les quatrièmes de couverture, n'émanant d'aucune autorité, ces objets sont nus, dévêtus. Balancés dans des systèmes de distribution en pair-à-pair, ces fichiers nus perdent même souvent leur signification historique, ils se brouillent et voyagent en flottement libre dans des sphères qu'ils n'atteindraient pas normalement, s'ils étaient parés de leurs habits conventionnels. Les marques, les logos, la mise en page et le contexte sont tous porteurs de sens, mais jetés dans l'environnement numérique, ces attributs sont déstabilisés, et le document bien vêtu se déshabille progressivement à mesure que de nouvelles variables entrent en jeu.

D'une certaine manière, toutes les formes de média traditionnelles qui se transforment avec le web sont défroquées. Prenons l'exemple d'un article sur Tony Curtis, publié dans la section Arts et Loisirs du dimanche dans le *New York Times*, entièrement habillé des conventions et de l'identité visuelle du *Times*. Tout, de la police de caractère à la citation mise en avant, en passant par la disposition de la photo, porte la marque du journal. Il y a quelque chose de confortable dans la lecture de la section Arts et Loisirs du dimanche, produite et renforcée par la présentation visuelle du quotidien. Le *New York Times* représente la stabilité par excellence.

Cependant, en visualisant ce même article sur le site web du New York Times, nous remarquons l'absence d'une grande partie de ce qui, dans la version papier traditionnelle, lui donnait sa constance. En premier lieu, il y a un gros W sans serif pour Washington, à la place du T noir avec serif de Tony. Ainsi, le lieu où l'interview s'est déroulée a l'air plus importante que le sujet de l'article. D'autres choses ont également changé, notamment la taille et le caractère de la police. Sur tous les navigateurs, la police par défaut est Times New Roman, mais en comparant le papier et l'écran, on voit bien que Times New Roman n'est pas New York Times Roman.

Figure 3.5 – New York Times, dimanche 6 octobre 2003, Arts & Loisirs, édition papier.

Figure 3.6 – Impression écran du dimanche 6 octobre 2003, Arts & Loisirs, nytimes.com

La photo de Mr. Curtis est elle aussi différente. Elle est rognée en bas et rétrécie, à l'image des détournements de journaux de Charlesworth. La bannière Starbucks (qui n'apparaît nulle part dans la version papier) fonctionne presque comme un en-tête. Je pourrais continuer, mais le propos est évident. On peut dire de la version web de l'article qu'elle est en tenue légère, dépourvue des indicateurs de provenance que possède la version papier traditionnelle.

En haut à droite de la page web, une option permet d'envoyer l'article par e-mail. Si on le fait, ce qui arrive dans notre boîte de réception est extrêmement dévêtu comparé à la page web. La ligne en haut, qui dit « Cet article du NYTimes.com vous a été envoyé par... », est le seul signe qu'il provient du *New York Times*. La police Times a disparue, remplacée – du moins sur ma boîte mail – par la police sans serif, adaptée à l'écran, Verdana, propriété de Microsoft. Il n'y a ni image, ni citation mise en évidence, ni traitement typographique, à l'exception des mots WASHINGTON et TONY CURTIS'S, écrits en majuscules. Et il serait si simple d'enlever les mots NYTimes.com... Si on le fait, ce fichier perd toute forme d'autorité, il est complètement nu. De fait, il est totalement indiscernable de n'importe quel autre texte en pièce jointe qui arrive quotidiennement dans ma boîte de réception.

Figure 3.7 – L'article envoyé à moi-même par e-mail.

Pour aller plus loin, coupons et collons le *texte* (et il s'agit bien d'un texte et plus d'un « article ») sur Microsoft Word, et appliquons-lui une fonction d'altération rudimentaire, l'option synthèse automatique, par exemple : on se retrouve avec quelques chose qui ressemble à peine à l'article d'origine, qu'il s'agisse de la version imprimée ou de la version web. Désormais, la première ligne est « SUMMARY OF ARTICLE » ; viennent ensuite sa provenance, et le grand titre. Curieusement, le mot Washington, qui paraissait si proéminent dans les versions précédentes, a disparu. Le corps de texte a également été radicalement disloqué et réduit.

Figure 3.8 – Résumé de l'article

Si j'envoyais ce texte par e-mail à un certain nombre de personnes, ou que je le faisais passer dans un programme en ligne qui déforme les textes, ce jeu du média nu pourrait se poursuivre à l'infini. C'est un jeu de téléphone arabe, en perpétuelle évolution. À mesure qu'ils s'éloignent de leur source, les fichiers médias qui flottent sur le net sont sujets à des manipulations et des transformations continues.

Des textes déstabilisés, puis recontextualisés et revêtus d'une nouvelle structure d'« autorité », donnent parfois des résultats détonants. Prenons l'exemple du programme Pornolizer (pornolize.com), qui transforme toutes les pages web en documents obscènes et salaces tout en leur conservant leur habillage officiel, arborant par exemple l'architecture du site du *New York Times*.

(Figure 3.9) Pornolizer (pornolize.com)

rouge rouge rouge rouge rouge
rouge rouge rouge rouge rouge
rouge rouge rouge rouge rouge
rouge rouge rouge rouge rouge

il n'est que veine il n'est que veine
il n'est que sang il n'est que sang
il n'est que chair

rouGE rouGe rouGE rouGE rouGe rouGE rouGE
rouGe rouGE rouGE rouGe rouGE rouGE rouGE
rouGE rouGE
rouGE rouGE rouGE rouGe rouGE

choc choc choc

ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge
ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge ROUge
ROUge ROUge ROUge ROUge⁶²

Cette pièce décrit l'intersection entre le corps et la voix, préoccupation essentielle de Chopin, devenu célèbre ensuite pour ces pièces audio provenant uniquement de sons produits par son corps. Chopin amplifiait les bruits de son système sanguin, des battements de son cœur, de son appareil digestif et ainsi de suite : ils constituaient le fondement de ses œuvres. Cette pièce plus ancienne se sert encore du langage pour décrire le corps, au lieu d'utiliser le corps lui-même.

À l'époque, « Rouge » n'a fait l'objet d'aucune sortie vinyle « officielle » par une maison de disque. Le poème est né dénudé et il l'est resté ; aucun label ne l'a distribué jusqu'à ce qu'une galerie allemande ne l'expose, vingt ans plus tard⁶³. Cependant, grâce à la notoriété de l'œuvre de Chopin, initiateur et éditeur de poésie visuelle, des enregistrements de son travail circulaient dans quelques cercles musicaux pointus de l'époque⁶⁴.

Une décennie après l'enregistrement de « Rouge », celui-ci rejaillit curieusement dans la première « Region » de *Hymnen*, composé en 1966 par Karlheinz Stockhausen : il s'agit d'un bouillon d'hymnes nationaux du monde entier. Bien que tronqué, « Rouge » constitue la base d'une courte section de spoken-word sur la variété de la couleur rouge. La voix de Chopin alterne avec des voix à l'accent allemand qui lisent un extrait de la liste des peintures de Windsor Newton. À l'écoute de cet extrait isolé et décontextualisé, il semble former une extension de la peinture sonore de Chopin. Mais coincé entre des enregistrements sur bande décomposés de « L'Internationale » et de « La Marseillaise », il prend une toute autre signification. Le poème nu est désormais revêtu des habits du gauchisme.

Vingt-et-un ans plus tard, en 1997, le groupe Stock, Hausen & Walkman (notez le nom), qui travaille à partir de samples, a replacer « Rouge » dans son contexte original pour l'utiliser comme sample dans une chanson pop ironique, « Flagging » (*flagging* signifie flasque, amenuisé, fatigué, affaissé : l'état de quelqu'un qui perd son sang). Au milieu des

voix niaises, de percussions vives, et d'enregistrements d'enfants qui récitent leurs mathématiques et que le groupe s'est appropriés, la pièce de Chopin est extirpée de l'agenda politique de Stockhausen et se rapproche ainsi de son origine corporelle. Mais ce geste la vide de son sens : en définitive, « Rouge » n'est qu'un sample parmi de nombreux autres, dans un paysage bruyant dont les sons ont été manipulés tout aussi aisément qu'ils ont été récupérés. Dans un tel paysage, aucun son ne semble avoir plus de sens qu'un autre. Dès lors, l'image corporelle et brutale du *rouge* de Chopin est revêtue de kitsch et se rapproche plus de Betty Page que d'Antonin Artaud.

Stock, Hausen & Walkman sont connus pour leur sens graphique. Ils savent créer un emballage qui ressemble à leur pratique musicale. L'emballage (ou, autrement dit, l'*habillage*) crée un contexte de valeur. Le rhabillage de « Rouge » par Stock, Hausen & Walkman remet le poème de Chopin en circulation, en tenue complète.

La fétichisation et l'habillage de l'avant-garde historique par la culture populaire a franchi un palier à la sortie du CD *Goodbye 20th Century* (1999) par le groupe de rock à succès Sonic Youth. Sur ce disque, les rockers égrènent les reprises de quelques-unes des œuvres les plus difficiles de John Cage et de George Maciunas, entre autres. Par la rencontre étrange d'une sensibilité urbaine et du marketing de masse, des milliers de fans de rock et de Sonic Youth (le genre de public du festival Lollapalooza) ont acheté le disque et ont été initiés à ce qui, jusque très récemment, était resté dans la marginalité de l'avant-garde historique.

Ce genre de démarche diffuse largement l'avant-garde et la transforme parfois en produit. Baladez-vous chez n'importe quel bon disquaire ou dans la boutique d'un musée et vous découvrirez des centaines d'artefacts de l'avant-garde historique, magnifiquement emballés afin que les consommateurs se les arrachent ; qu'il s'agisse de rééditions de musique d'avant-garde, ou de monographies élégantes et généreusement produites d'artistes ou de mouvements autrefois marginaux, comme Fluxus. Mais dès qu'on achète ces objets, on peut les employer comme du média nu et les partager en pair-à-pair. Parfois, internet permet de rétablir l'intentionnalité radicale de ces matériaux qui avaient été créés à l'origine dans une démarche antiautoritaire. Grâce aux possibilités de manipulations offertes par le médium numérique, les œuvres d'art sont exposées au remix et à la déformation à grande échelle ; ainsi, elles ne sont pas attachées à *une seule* version qui ferait autorité dans les médiums traditionnels. Les œuvres sont des travaux toujours en cours, toujours en changement ; elles s'intègrent à l'économie du don la plus répandue que l'on ait jamais connue.

Cette situation pose de nombreuses questions : de quelle façon la diversité des contextes influence-t-elle la réception culturelle de ces objets ? Qui ou qu'est-ce qui détermine la valeur commerciale ou intellectuelle d'un artefact ? Et réciproquement, de quelle manière l'artefact affecte-t-il la réputation commerciale et intellectuelle d'un artiste ? Si les artefacts sont en flux continu, à quel moment une œuvre historique est-elle considérée comme « achevée » ?

Il est un peu trop tôt pour répondre à ces questions. Pour nous qui avons été élevés au milieu des livres et des enregistrements (formes habillées et stables), il est difficile d'accepter que des artefacts culturels en flux constant soient « authentiques ». Dès lors qu'*Ulysse* est arrivé sur nos étagères, les seules nouvelles versions du livre à paraître n'étaient que des corrections de typographes et des éditions annotées, ce qui n'a fait que confirmer notre sentiment que Joyce était un génie singulier. Si l'on excepte la photocopie et

le collage, il était difficile de remixer des textes de l'envergure d'*Ulysse*. Le texte n'avait encore vécu aucun phénomène semblable au piratage et on assiste à une multiplication des sites qui diffusent librement et sans autorisation des livres, sous forme de textes que l'on peut copier ou dans lesquels on peut faire des recherches – en particulier des textes théoriques et académiques. Et avec l'émergence des liseuses numériques, capables de lire des fichiers en open source, nous allons commencer à voir davantage de remixes textuel. Il y a toujours eu des fichiers nus au format Microsoft Word ou des textes .rtf en errance sur le web, mais curieusement, l'absence de provenance et de marque décourageait les adeptes de ce genre de démarche. Aujourd'hui, les PDF produits par des presses universitaires, totalement habillés, superbement présentés et mis en circulation de façon illégale permettent de cataloguer et d'archiver plus soigneusement des textes potentiellement utiles dans notre ordinateur. Même si une version d'un texte est en circulation libre, le fait qu'elle soit signée signifie qu'elle est assez mûre pour être déconstruite⁶⁵. Dès 1938, John Cage avait compris et prédit que les textes électroniques et instables seraient des sources potentielles de remix :

La technologie est essentiellement une manière d'en faire plus avec moins d'efforts. Et c'est plutôt une bonne chose qu'une mauvaise (...) Les éditeurs, mon éditeur de musique, mon éditeur de livres, savent que les Xerox sont une vraie menace pour leur existence. Pourtant, ils continuent. Ce qu'il faut éventuellement envisager, c'est l'élimination non seulement du besoin de la publication mais aussi de sa photocopie et de se connecter par le téléphone de manière à ce que chacun puisse avoir ce qu'il veut quand il veut. Et l'effacer ; que votre exemplaire d'Homère par exemple puisse devenir un exemplaire de Shakespeare par effacement rapide et impression rapide. L'immédiateté électronique est ce vers quoi nous allons.⁶⁶

VERS UNE POÉTIQUE DE L'HYPERRÉALISME

La montée des politiques sur l'identité a permis à de nombreux exclus de s'exprimer. Et il reste du travail à accomplir : de nombreuses voix sont encore marginalisées et ignorées. Nous devons tout faire pour nous assurer que ceux qui ont quelque chose à dire aient un endroit où s'exprimer et un public pour les écouter. L'importance de ce travail ne peut être sous-estimée.

Cependant l'identité est une question glissante, et aucune approche ne peut l'englober seule. Par exemple, je ne pense pas que le « moi » est une essence ou qu'il est stable. Je suis un amalgame de nombreux éléments : les livres que j'ai lus, les films que j'ai vus, les émissions de télévision que j'ai regardées, les conversations que j'ai eues, les chansons que j'ai chantées, les amoureuses que j'ai aimées. En fait, je suis le fruit de si nombreuses personnes et de tant d'idées que j'ai l'impression de n'avoir eu que peu de pensées et d'idées originales. Penser que ce que je considère comme « mien » est « original », ce serait être aveuglément égocentrique. Parfois, je me dis que ma pensée ou mon émotion est originale ; puis, à deux heures du matin, je regarde un vieux film à la télévision que je n'ai pas vu depuis longtemps, et le personnage raconte quelque chose que je prétendais mienne. En d'autres termes, j'ai pris ses mots (qui, bien sûr, n'étaient en réalité pas du tout « ses mots »), je les ai internalisés et les ai faits miens. Cela arrive tout le temps.

Souvent, et la plupart du temps de façon inconsciente, je calque ma propre identité sur une image promue par une publicité que j'ai vue. Lorsque je j'essaye des vêtements dans une boutique, cette image publicitaire me revient et j'y intègre ma personne et ma propre image. Tout ceci par l'imagination. Je dirais qu'une énorme partie de mon identité est inspirée de la publicité. Je vis totalement dans cette culture : comment pourrais-je ignorer sa si puissante emprise ? Est-ce l'idéal ? Probablement pas. Aimerais-je être moins influencé par la puissance de la publicité et du consumérisme ? Bien sûr, mais je me raconterais des histoires si je refusais d'admettre que cela fait partie intégrante de ce que je suis, en tant que membre de cette culture.

Les personnes transgenres essaient de devenir les individus qu'ils sont, et non ceux qu'ils étaient à la naissance. Les personnes transsexuelles sont aussi constamment en train de se recomposer elles-mêmes ; toute leur vie, elles travaillent courageusement à adopter des identités neuves et fluides. Je me sens inspiré par cette conception mouvante et fluide de l'identité.

Sur internet, ces tendances circulent dans des directions multiples, où l'identité varie de l'authenticité à l'invention totale. Avec une implication bien moins importante que dans le monde physique, nous projetons une *persona* différente à chaque pression sur le clavier. En ligne, j'ai tendance à me transformer en différents personnages : sur telle salle de chat je suis une femme, sur tel blog je suis un politique conservateur, sur tel forum je suis un retraité qui joue au golf. Et je ne fais jamais taxer d'inauthentique ou d'irréel. Au contraire, on m'appelle « madame » ou « connard de droite ». Ainsi, j'en viens à supposer que la personne à laquelle je pense m'adresser sur internet n'est pas véritablement « cette personne ».

S'il est vraiment possible que mon identité soit appropriée ou qu'elle change à chaque instant (ce que je crois) il est important que mon écriture reflète ces variations perpétuelles de l'identité et de la subjectivité. Cela peut revenir à adopter des voix qui ne sont pas « les miennes », des subjectivités qui ne sont pas « les miennes », des positions

politiques qui ne sont pas « les miennes », des opinions qui ne sont pas « les miennes », des mots qui ne sont pas « les miens », parce qu'en définitive je ne pense pas pouvoir définir ce qui est mien est ce qui ne l'est pas.

Parfois, en reproduisant des textes sans aucune forme d'intervention, on peut mettre en lumière des questions politiques de manière plus profonde et plus éclairante que par la critique conventionnelle. Pour critiquer le mondialisme, par exemple, la solution de l'écriture non-créative serait de recopier et de remodeler la retranscription d'un sommet du G8 dans lequel les participants avaient refusé de reconnaître la menace du changement climatique ; elle révélerait alors bien plus que n'importe quel éditorial. Laissons le texte parler de lui-même : dans le cas du G8, leur propre stupidité les tuerait. C'est ce que j'appelle de la poésie.

Peu importe ce que l'on fait avec le langage, nous exprimerons toujours quelque chose. Comment pourrait-il en être autrement ? En fait, j'ai le sentiment qu'il est impossible de travailler avec le langage sans s'exprimer. Même si nous nous retirons et que nous laissons le matériau faire son travail, le résultat pourra nous surprendre et nous réjouir.

L'écriture non-créative est une littérature post-identité. Avec la fragmentation numérique, toute idée d'une authenticité unique ou de cohérence est depuis longtemps enterrée. Walter J. Ong soutient que l'écriture est une technologie et qu'elle est donc un acte artificiel : « Les technologies ne sont pas de simples aides extérieures, elles impliquent des transformations intérieures de la conscience, et d'autant plus lorsqu'elles affectent la parole. (...) Les technologies sont artificielles, mais – autre paradoxe – l'artificialité est naturelle aux êtres humains. La technologie, correctement intériorisée, ne dégrade pas la vie humaine : au contraire, elle l'améliore⁶⁷. » Robert Fitterman, dont le travail embrasse la question des mutations de nos identités par la force du consumérisme, postule ceci :

Peut-on exprimer la subjectivité, et même l'expérience personnelle, sans nécessairement recourir à notre expérience personnelle ? (...) Il y a clairement eu un désir d'engager notre personnalité, d'en reprendre possession. L'intégration de la subjectivité et de l'expérience personnelle m'intéresse ; je préfère simplement que ce ne soit pas les miennes. Aujourd'hui, j'ai accès à un nombre illimité d'expressions ou de phrases qui viennent des tripes, du cœur. Pourquoi écouter mon instinct, alors que je peux écouter des milliers d'instincts ? (...) Pour les écrivains des années 70 et 80, les concepts d'identités multiples et d'identités appropriées constituent une sorte de langue maternelle, une conséquence naturelle des multiples personae qui ont été conçues et ciblées par les stratèges en marketing.⁶⁸

Fitterman cite l'artiste plasticien Mike Kelley, qui inscrit également la question de l'identité dans le cadre du consumérisme : « Le glam rock a totalement compris le monde de la musique commerciale ; il acceptait cette arène de façade et ce vide, et utilisait l'image du drag queen comme symbole de son statut (...) David Bowie adopte des personnalités, s'en débarrasse sur un coup de tête, et se réinvente constamment pour le marché. Il reflète notre culture de l'obsolescence programmée. Pour la société de consommation, dit-on, la personnalité caméléon, constamment mouvante, *représente* l'émancipation⁶⁹. » L'écriture doit aller dans cette direction.

Et pourtant, qui n'est pas ému par une histoire authentique ? L'une des histoires les plus inspirantes au sujet de l'identité est probablement celle de Barack Obama. Dans un discours qu'il a donné dans le village de ses ancêtres au Kenya, à l'occasion de

l'inauguration d'une école baptisée en son honneur, il a évoqué sa fierté de ses origines, ainsi que la façon dont le Kenya avait inculqué à son grand-père des valeurs qui avaient permis à la famille Obama d'accomplir des prodiges aux Etats-Unis : « Il a grandi dans cette région. Il s'occupait des chèvres de mon grand-père et, peut-être, parfois, il se rendait dans une école semblable à l'École du Sénateur Barack Obama. Simplement, elle était peut-être plus petite, elle était encore moins fournie en équipements et en livres, les professeurs étaient encore moins bien payés, et, parfois, la famille n'avait pas assez d'argent pour suivre l'école à temps complet. Pourtant, malgré tout cela, la communauté l'a élevé et lui a donné l'opportunité d'entrer à l'école secondaire, puis d'aller à l'université en Amérique, puis d'obtenir un doctorat à Harvard⁷⁰. »

L'Amérique est remplie d'histoires tout aussi incroyables, comme celle de l'écrivain Arméno-Américain Ara Shirinyan. Il est né dans la République Socialiste Soviétique d'Arménie, alors en URSS, au sein d'une famille qui avait été dispersée dans tout le Moyen-Orient au début du génocide arménien. En 1987, sa famille a émigré aux Etats-Unis avec 1 500 \$ en poche et quelques valises. Deux jours après leur arrivée, son père a commencé à travailler en tant que bijoutier. Sa mère, de même, est devenue restauratrice de tapis anciens. Ils travaillaient sept jours sur sept et ils ont pu acheter une maison un an plus tard. Le commerce de son père a prospéré lorsqu'il a commencé à fabriquer des bijoux et à en vendre des tonnes. À sa retraite, sa boutique occupait un étage entier d'un grand immeuble dans le centre de Los Angeles. Ara, produit de l'école publique d'État, a désormais une réputation internationale et une carrière d'écrivain florissante. Il est très impliqué dans la communauté très soudée des Arméno-Américains.

C'est une histoire bouleversante. Pourquoi, alors, a-t-il choisi de *ne pas* l'aborder au moment d'écrire un livre sur les nationalités ? Dans son livre primé *Your Country Is Great*, il a pris les noms de tous les pays du monde, les a triés de A à Z, et a googlé la phrase « [nom du pays] est fabuleux » (tombant surtout sur des sites de voyage alimenté par les utilisateurs). Il a sélectionné et trié les résultats par pays, puis il a mis en vers les commentaires, chaque strophe représentant une opinion différente. Il en résulte un Baedeker international constitué du contenu et des opinions laissés par les utilisateurs. Sans source et sans signature, l'œuvre est tour à tour laide et splendide, aimable et désobligeante, sincère et trompeuse, essentielle et complètement hors sujet. En appliquant une méthodologie froide et rationnelle à ces discussions fondamentalement passionnées sur les questions d'identité, Shirinyan laisse les mots parler d'eux-mêmes, et permet au lecteur de composer avec les opinions exprimées.

Dans ce livre, l'Arménie, son pays natal, est traité de la même manière qu'Aruba, le pays qui le suit dans l'ordre alphabétique :

L'ARMÉNIE EST FABULEUSE

l'arménie est un pays fabuleux
célèbre pour sa chrétienté !

l'Arménie est fabuleuse, et Yerevan est une ville
où les gens vivent leur vie au maximum
je t'aime Yerevan,
j'aime tes rues,

tes trottoirs,

l'Arménie est fabuleuse
tout le monde devrait y retourner
au moins une fois

les nouvelles d'Arménie sont formidables –
plein de bonnes nouvelles –
il faut que je me souvienne de ne pas donner
deux fleurs à n'importe qui !

moi non plus je ne parle pas notre langue
l'Arménie est quand même fabuleuse.
J'y suis allé
et me suis fait de bons amis,
même si je n'ai pu
leur dire un mot.

Cette visite de l'Arménie est une grande réussite !
Comprendre Notre
Passé,
C'est Nous Comprendre
Nous-Mêmes.

des trottoirs et des rues rénovés, et
des immeubles qui s'élèvent à une Hauteur sans précédent
qui montent
le futur de l'Arménie est fabuleux.

Avec des étés si doux
et des hivers très froids
vous en apprendrez beaucoup
sur l'histoire de Yerevan

L'Arménie est fabuleuse
Je l'aime beaucoup, mais je ne pense pas
que ça soit pour moi.⁷¹

ARUBA EST FABULEUSE

aruba est fabuleuse
ses plages son magnifiques
et les gens sont merveilleux

Aruba est extraordinaire pour plonger
et voir la vie sous-marine

avec une visibilité jusqu'à 30m.
Vous verrez des éponges,
des raies manta qui glissent, des tortues de mer, des homards,
Le service de taxi d'Aruba est très bon,
mais nous aimons partir où on veut
et dès qu'on veut,
donc la location est bien pour nous.

Aruba est fabuleuse pour ses points de vue, ses boutiques,
et la diversité des sports aquatiques.
Tu devrais prévoir de louer une voiture
pour explorer l'île.

Aruba est fabuleuse,
pas une goutte de pluie
à peine un nuage et pourtant
on n'a jamais trop chaud

Aruba est fabuleuse,
c'est là que je suis allé
pour ma lune-de-miel l'an dernier.
J'adore !
Il y a plein d'endroit où séjourner.
Le Marriott est charmant,
le Wyndham est charmant.

Aruba est fabuleuse pour les célibataires,
les couples et les familles. Probablement
les meilleurs mini-golfs
du monde sont à Aruba

Aruba est fabuleuse pour une lune-de-miel
pour les raisons suivantes :

1. Pas d'ouragan
2. Un temps prévisible
3. Des milliers de choses à faire

Aruba est fabuleuse.
Si tu sors tôt,
il faut que tu ailles plonger au tuba.
Ils ont un bus festif
pour les inconditionnels du bar⁷²

Qu'est-ce que ce texte nous dit de l'Arménie ou d'Aruba ? Pas grand-chose. Shirinyan renonce au récit personnel pour décrire un phénomène plus large : l'engourdissement du langage par la mondialisation. En éliminant l'écart entre le « monde réel » et le World Wide

Web, son livre pose la question : Qu'est-ce qui est local ? Qu'est-ce qui est national ? Qu'est-ce qui est multiculturel ? Plutôt que d'adopter les conceptions contemporaines du langage qui considèrent le langage comme un moyen de différenciation, Shirinyan démontre de manière convaincante sa propension au nivellement, à l'écrasement du sens en une bouillie faite de platitudes, à une époque où tout est fabuleux et où finalement rien n'est fabuleux. C'est fabuleux que j'y sois allé : le tourisme global comme autorité.

La sélection minutieuse et la juxtaposition de phrases qu'opère Shirinyan fait de ce travail un exemple typique de la manière dont un auteur peut, avec l'aide de la technologie, bâtir une pratique d'écriture post-identité qui puisse interroger le lecteur sur l'identité de l'auteur : a-t-il un quelconque lien avec la personne qui a écrit le texte ? Et pourtant, l'auteur ne recule pas devant l'emploi de la première personne, utilisée de façon stratégique, généreuse, mais sans spécificité ; il en résulte une œuvre à la fois vigoureusement nationaliste et étonnamment fade.

Dans son livre *Mon Catalogue*, l'artiste français Claude Closky prend un parti différent, mais tout aussi détaché : il établit une liste l'ensemble des objets qu'il possède, accompagnée des extraits exacts des catalogues ou des publicités qui en faisaient la promotion. Pour cette œuvre, il a simplement remplacé la tournure directive par la tournure subjective : « vous » et « le vôtre » deviennent « je » et « le mien ».

Voici un extrait :

Mon réfrigérateur

Le volume utile de mon réfrigérateur est bien supérieur aux capacités habituelles, et me permet de stocker mes produits frais et surgelés. Le compartiment à viande à température réglable et le bac à légumes avec contrôle d'humidité m'assurent une parfaite conservation de mes aliments. Outre le froid ventilé, il me fabrique et me distribue des glaçons ainsi que de l'eau fraîche. De plus, mon réfrigérateur est équipé d'une façade anti-salissure qui me facilite son entretien.

Mon gel purifiant

Pour matifier peu à peu l'aspect luisant de ma peau, resserrer mes pores dilatés et assainir mes comédons, j'ai une solution : nettoyer chaque soir mon visage avec mon gel purifiant au zinc associé à un actif régulateur de sébum qui élimine, sans me décaper, les impuretés accumulées pendant la journée. Ma peau ne brille plus. Le pouvoir apaisant du zinc, renforcé par un agent hydratant, adoucit et ressource les zones sèches de mon visage. Ma peau ne tire plus.

Mes lunettes intégrales

J'apprivoise les rayons du soleil avec mes lunettes intégrales. Véritables boucliers contre les rayons nocifs et les lumières trop vives, je peux aussi les porter sur des lunettes de vue, qu'elles entourent parfaitement. Je bénéficie de la vision panoramique de leur verre enveloppant anti-chocs en Lexan. Filtrant les ultraviolets de tous les côtés, elles me protègent les yeux du soleil, mais aussi du vent, du sable, des poussières. Suprême raffinement, une barrette de mousse vient épouser mon front, m'assurant confort et parfait

maintien. Très légères, j'ai du plaisir à les porter en toutes circonstances. Avec leur cordon amovible, je les apprécie également lors de la pratique de mes sports favoris.⁷³

Closky crée le langage surchargé d'un consommateur dément, une forme contemporaine d'autoportrait dans laquelle l'auteur ne se définit pas seulement par ce qu'il possède, mais où il se laisse délibérément posséder par ses possessions. En refusant toute approche éditoriale, morale ou sentimentale, Closky se pose en consommateur suprême, en *über*-consommateur. Inutile de le persuader, il est déjà vendu. Si je vous dis que je vais non seulement acheter tout ce que vous essayez de me vendre, mais que je vais les serrer dans mes bras jusqu'à m'étrangler, à quoi sert votre argumentaire ? Closky a un train d'avance sur les marchands, il offre ainsi un antidote linguistique au capitalisme consumériste.

Dans *S/Z*, Roland Barthes mobilise le structuralisme pour déconstruire méticuleusement la nouvelle d'Honoré de Balzac, *Sarrasine*. Il y montre comment les signes de classe sont exprimés par certaines descriptions, au premier abord innocentes, de fêtes, de meubles ou de jardins. Ce livre donne les outils pour démêler ces codes sociaux dans n'importe quelle œuvre d'art. Mais ce que l'écriture non-créative propose est à l'inverse du projet de Barthes : c'est une situation dans laquelle ces codes habituellement cachés constituent le cœur, voire la totalité de l'œuvre. Comme la publicité, la musique, le cinéma ou les arts visuels, le discours littéraire est passé au niveau supérieur.

Que faire d'une œuvre comme « D'abord, mon Motorola » d'Alexandra Nemerov, qui est une liste de tous les objets de marque qu'elle a touchés au cours d'une journée, classés par ordre chronologique, de son réveil à son coucher ? Le poème commence ainsi :

D'abord, mon Motorola
Puis mon Frette
Puis mon Sonia Rykiel
Puis ma Bvulgari
Puis mon Asprey
Puis ma Cartier
Puis mon Kohler
Puis mon Brightsmile
Puis ma Cetaphil
Puis mon Braun
Puis mon Brightsmile
Puis mon Kohler
Puis ma Cetaphil
Puis mon Bliss
Puis mon Apple
Puis mes Kashi
Puis mon Maytag
Puis mon Silk
Puis mon Pom
Et enfin :

Puis mon Ralph Lauren
Puis ma La Perla

Puis mon H&M
Puis mon Anthropology
Puis mon Motorola
Puis mon Asprey
Puis ma Cartier
Puis mon Frette
Puis mon Sonia Rykiel
Et pour finir, mon Motorola⁷⁴

Nemerov ne situe pas ces marques selon l'appréciation qu'elle en a, au contraire de Closky qui déclare « gaiement » qu'il « aime » son réfrigérateur à humidité contrôlée. Il n'y a rien d'autre ici que des marques. Nemerov est un code, une coquille, un pur robot-consommateur. En appliquant le fameux slogan de Barbara Kruger, « J'achète donc je suis », elle a l'audace de créer un nouveau genre d'autoportrait : une démographie complice dont rêverait tout commerçant.

En 2007, le *Time Magazine* se demandait si les 200 millions de dollars donnés par Ruth Lilly, héritière de l'industrie pharmaceutique, à la Poetry Foundation pouvaient réellement modifier la façon dont la poésie est reçue par le public : « Les 200 millions de dollars ne vont rien changer ; rien, pas même l'argent, ne peut pousser les gens à apprécier quelque chose contre leur volonté. Ce dont la poésie a vraiment besoin, c'est d'un écrivain qui puisse lui apporter ce qu'Andy Warhol a apporté aux arts visuels d'avant-garde : la rendre sexy, cool et accessible sans qu'elle devienne stupide ou condescendante. Le jour où cet écrivain existera, la transformation culturelle sera rapide et relativement facile⁷⁵. » Cette affirmation pose quelques problèmes. En choisissant Warhol, l'auteur semble espérer un retour à un moment culturel spécifique, qui a permis à Warhol de devenir Warhol : les années soixante, une époque que nous ne sommes pas près de revivre. Mais ce défi m'interpelle : pourquoi la poésie n'a-t-elle pas eu son Andy Warhol ?

On aurait pu penser que des poètes pro-consumérisme aient profité des années fracassantes de l'administration George W. Bush pour sortir du bois. Mais non. Sous Bush, les poètes lauréats de la Maison Blanche – comme Billy Collins, qui a écrit sur la pêche sur le Susquehanna en juillet (bien que le poème raconte justement qu'il n'y pêche *pas*), ou Ted Kooser et ses descriptions pastorales de fauteuils à bascule en septembre, ou encore Donald Hall et ses images rurales et nostalgiques d'hommes avec leurs charrettes – étaient bien loin de qui obsédait la plupart des Américains (et la majorité du monde) : acheter des choses. Tout compte fait, il n'y a rien de surprenant à ce que l'administration Bush récompense des poètes qui continuent de s'attacher à une poésie nostalgique, sans se rendre compte qu'ils ne produisent qu'un simulacre du temps où les poètes décrivaient sincèrement les « vraies » valeurs américaines.

Le monde de la poésie n'a pas encore trouvé sa version du Pop Art – et le Pop Art a plus de cinquante ans. Malgré les nombreuses écritures alternatives (poésie concrète, poésie L=A=N=G=U=A=G=E, fiction innovante à l'image du Fiction Collective 2), l'imaginaire populaire associe encore *grosso modo* l'écriture à son versant traditionnel, clair, narratif. C'est ce qui l'empêche encore de vivre un grand bouleversement comme celui du Pop Art. Et lorsque par exemple l'école de New York caressait doucement le consumérisme et utilisait la pop comme une porte d'entrée vers la subjectivité (O'Hara : « Prendre un Coca

avec toi/ c'est encore plus sympa que d'aller à San Sebastian, Irú, Hendaye, Biarritz, Bayonne⁷⁶ »), elle restait bien loin de la froide objectivité, des termes prophétiques et nus de Warhol : « Un Coca est un Coca, aucune somme d'argent au monde ne peut vous procurer un meilleur Coca que celui du clochard au coin de la rue. Tous les Coca sont pareils, et tous les Coca sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clochard le sait, et vous le savez⁷⁷. »

Le numéro de juillet/août 2009 de *Poetry Magazine*, publié par la Poetry Foundation, commence par un court poème de Tony Hoagland intitulé « At the Galleria Shopping Mall ». Celui-ci nous met en garde contre les dangers du consumérisme :

Juste après le présentoir des chaussettes et sous-vêtements pastels pour bébé,
il y a des téléphones fabriqués en Chine à 49 dollars.

l'une d'entre-elle chante les nouvelles d'une guerre lointaine
l'autre compare la poitrine d'Hollywood

à la taille de la poitrine d'une actrice de Bollywood.
Et ma nièce Lucinda est là,

neuf ans, une vraie fille du Texas,
qui a adopté l'allure d'une blonde au bon pedigree

Et qui déclare que son sport favori est le shopping.

Aujourd'hui elle embarque pour son voyage,

elle balance une carte de crédit comme une faux
à travers les champs de marchandises dorées.

Aujourd'hui elle cesse de regarder les visages,
et se met à examiner les étiquettes des sacs à main ;

Alors allons-y. Laissons-la tremper dans l'abondance éclatante
puis être sortie et essorée, encore et encore.

Et regardons.
Comme les dieux dans les histoires d'autrefois

que l'on rend mortels, lauriers, corbeaux
Pour leur apprendre la leçon,

ainsi sommes-nous devenus Américains
Pour apprendre ce qu'est la solitude.⁷⁸

La pauvre Lucinda est assimilée au plus vieil adage littéraire qui soit (tout ce qui brille n'est pas d'or), et elle y perd son humanité : « Aujourd'hui elle cesse de regarder les visages

/ et se met à examiner les étiquettes des sacs à main. » Le seul moyen pour elle d'apprendre sa leçon est celle que nous, les anciens/les dieux, avons utilisé : ce n'est qu'après avoir succombé à la tentation que nous pouvions nous rendre compte de la vanité de nos désirs. Ah, la jeunesse ! La dernière strophe de ce poème télescopique est plus générale ; comme une pause pour nous donner le temps, comme culture, comme nation, de comprendre à quel point ces choses nous ont aliénés, isolés et déshumanisés. Ce poème a une leçon spécifique à nous donner ; il nous transmet des valeurs véritables, sincères ; il pointe un doigt avisé sur la vanité de la jeunesse.

Par ces instantanés (les chaussettes pour bébés couleurs pastel, les sous-vêtements, les téléphones fabriqués en Chine), Hoagland tente d'exprimer sous forme abrégée ce que Rem Koolhaas appelle le « Junkspace » : cette sorte d'architecture provisoire qui a produit nos centres commerciaux, nos casinos, nos aéroports, etc. Mais toute tentative de préciser ou de définir le Junkspace est contre la nature du Junkspace : « Parce qu'on ne peut pas le prendre à pleines mains, on ne peut pas se souvenir du *Junkspace*. Il est flamboyant mais pas enregistrable, comme un économiseur d'écran ; son refus de se figer lui garantit une amnésie instantanée. Le *Junkspace* ne prétend pas créer de la perfection, mais seulement de l'intérêt. (...) Les marques, dans le *Junkspace*, remplissent le même rôle que les trous noirs dans l'univers : des substances dans lesquelles la signification disparaît⁷⁹. » Comme un peintre du dimanche installé devant l'entrée en mezzanine des Galeries Lafayette et qui essaierait de décrire l'expérience des centres commerciaux à la peinture à l'huile, Hoagland se trompe d'approche et de matériaux : la belle image ne prend pas dans cet espace sans substance.

Il y a, dans le même numéro de *Poetry*, un poème de Robert Fitterman intitulé « Directory » ; il est simplement constitué de la liste des magasins d'un centre commercial anonyme, mis en boucle avec un travail sur la forme, le mètre et les sonorités. Koolhaas affirme que le Junkspace est un labyrinthe de réflexions : « il favorise la désorientation par n'importe quel moyen (miroir, surfaces lisses, écho)⁸⁰. » L'annuaire de Fitterman prétend être aussi abrutissant, aussi mort, aussi stupide que l'expérience physique du centre-commercial. Il provoque volontairement une désorientation linguistique, il *reflète* plutôt qu'il *exprime* :

Macy's
Circuit City
Payless Shoes
Sears
Kay Jewelers
GNC
LensCrafters
Coach
H & M
RadioShack
Gymboree

The Body Shop
Eddie Bauer
Crabtree & Evelyn

Gymboree
Foot Locker

Land's End
GNC
Lens Crafters
Coach Famous Footwear
H & M

Lens Crafters
Foot Locker
GNC Macy's
Crabtree & Evelyn
H & M
Cinnabon
Kay Jewelers
Land's End

Hickory Farms
GNC
The Body Shop
Eddie Bauer
Payless Shoes
Circuit City
Kay Jewelers
Gymboree

The Body Shop
Hickory Farms
Coach
Macy's
GNC
Circuit City
Sears

H & M
Kay Jewelers
Land's End
LensCrafters
Eddie Bauer
Cinnabon

RadioShack
GNC
Sears
Crabtree & Evelyn⁸¹

Cette liste rappelle la description que Koolhaas donne du Junkspace de l'aéroport de Dallas/Fort Worth (DFW) : « DFW est composé de seulement trois éléments, répétés *ad infinitum*, et rien d'autre : un genre de poutre, un genre de brique et un genre de tuile, le tout enduit dans la même couleur – bleu pétrole ? rouille ? tabac ? (...) Son système de débarquement est le début, apparemment anodin, d'un voyage au cœur du néant sans mélange, hormis l'animation réalisée par Pizza Hut et Dairy Queen...⁸² » La répétition indifférenciée que propose Fitterman nous place devant un flot abrutissant de noms de marques, immédiatement reconnaissables : elle fait écho à la nature du capitalisme global. C'est comme si Radioshack et Circuit City étaient interchangeables – et ne le sont-ils pas, finalement ? Ce poème produit le même effet que l'arrière-plan devant lesquels les Pierrafeu courent : le même arbre et la même montagne défilent à l'infini derrière les personnages, et ainsi H&M, Kay's Jewelers et The Body Shop ne cessent de se répéter. Cette liste étourdissante de magasins nous aliène et nous rend aussi déments que la nièce de Hoagland est supposée l'être. Le lecteur qui la parcourt des yeux a immédiatement le sentiment d'être dans un centre commercial. Par un moyen très simple et sans avoir à recourir au sermon, Fitterman a de fait réussi à retranscrire l'expérience du centre commercial de façon plus réaliste et plus convaincante que Hoagland. La morale du poème, c'est le poème.

Donald Hall, ancien poète lauréat de la Maison Blanche, décrit un tout autre marché dans son poème « L'homme à la charrette » :

Au mois d'octobre de cette année
il compte les pommes de terre extraites de la terre brune
il compte les graines, compte
la part stockée dans la cave,
et pose les autres sacs dans la charrette.

Il emballe la laine tondue en avril, le miel
en rayons, le lin, le cuir
des peaux de cerf tannées,
et le vinaigre dans un fût
fabriqué à la main au feu de la forge.

Il marche aux côtés de son bœuf, dix jours
jusqu'au marché de Portsmouth, où il vend des pommes de terre,
et le sac qui les contenait,
des graines de lin, des balais en bouleau, du sirop d'érable, des plumes
d'oie, de la laine.

Quand la charrette est vide il vend la charrette.
Quand la charrette est vendue il vend le bœuf,
le harnais et le joug, puis il rentre
à la maison, les poches lourdes
des pièces qui paieront le sel et les taxes annuelles,

et chez lui, dans le froid de novembre, il est auprès du feu
et coud un nouvel harnais
pour le bœuf de l'an prochain, dans la grange
et il sculpte le joug, et scie des planches
pour reconstruire la charrette.⁸³

À l'opposé de la nièce de Hoagland qui, à ce stade de sa vie, ne produit rien et n'est capable que de consommer aveuglément, à l'opposé du consumérisme objectivé par Fitterman, Hall nous présente une image idéalisée et nostalgique qui rappelle les lithographies de Currier et Ives. C'était une époque où les *hommes* étaient honnêtes et travaillaient honnêtement ; où non seulement l'homme cultivait, récoltait, emballait et transportait les dons de la nature, mais les vendait également. D'octobre à novembre, il travaillait dur, se dépouillait et se rassasiait en même temps pour la prochaine saison, en harmonie avec le cycle de la nature.

Dans une critique des *Selected Poems* de Hall parue dans le *Washington Post*, Billy Collins écrivait : « Hall est depuis longtemps placé dans la tradition frostienne de la poésie rurale, spontanée. Son recours à un langage simple et concret et l'enchaînement pragmatique de phrases déclaratives donne à ses poèmes une certaine constance et un timbre sincère. Cette simplicité parvient à éveiller le lecteur dès les premières lignes.⁸⁴ » En réponse, je dirais que la « simplicité » de Fitterman exprime des vérités bien plus ancrées dans le quotidien de la plupart des gens que les sentiments emprunts de moralité de Hoagland ou que les vignettes rurales et rustiques de Donald Hall. Et, en cela, je les considère comme vraiment *populistes* : quoi de plus facile à comprendre qu'une liste de magasins d'un centre commercial, qui reflète les allers-retour que la plupart des américains effectuent quotidiennement pour profiter de ces centres commerciaux qui s'étalent à perte de vue ?

L'avant-garde est souvent accusée d'être élitiste : elle travaillerait entre les murs de sa tour d'ivoire pour le seul intérêt des quelques initiés, hors de portée du reste du public. Et il est vrai que beaucoup d'œuvres « complexes », pensées comme populistes, ont en fait été rejetées par le public visé qui les trouvait indéchiffrables ou pire, hors de propos. Mais l'écriture non-créative est vraiment populiste. Puisque l'écriture non-créative de Fitterman affiche ses intentions dès le début et explique en quoi elle consiste avant même de commencer la lecture, il est impossible de *ne pas* la comprendre. Mais c'est alors qu'émerge la vraie question : *pourquoi* ? Et cette interrogation nous détourne de l'objet pour entrer dans le domaine de la spéculation. À cet instant, on pourrait très bien se débarrasser du livre et poursuivre par une discussion, ce que l'écriture-non-créative encourage : le livre comme plate-forme de réflexion. Plutôt que de nous adresser à une communauté de lecteurs, nous accueillons une communauté de *penseurs*. En nous débarrassant du fardeau de la lecture (et par-là même du lectorat) nous pouvons commencer à envisager l'écriture non-créative comme un corpus littéraire que tout le monde pourrait comprendre. Si vous comprenez le concept (et les concepts sont simples), peu importe votre situation géographique, vos revenus, votre niveau d'éducation ou votre position sociale, vous pouvez vous lancer dans cette littérature. Elle est ouverte à tous.

Ce mode d'écriture non-créative propose une poétique du *réalisme* qui fait écho à l'élan documentaire de la série des Rougon-Macquart : sous prétexte de romans à deux sous, Zola avait pour projet de décrire de manière exhaustive la vie française sous le Second Empire. Du fermier au prêtre en passant par le marché ou le grand magasin, Zola

affirmait que son œuvre dépassait la simple fiction ; il se voulait « strictement naturaliste, physiologiste strictement⁸⁵ », revendication plus proche de de Certeau que de Balzac. Inspirée de Zola, cette nouvelle écriture est un réalisme au-delà du réalisme : elle est hyperréaliste – un photoréalisme littéraire.

Il est communément admis que l'on ne peut enseigner l'avant-garde qu'à un niveau d'études élevé. Mais Craig Dworkin, professeur à l'Université d'Utah, a un autre avis sur la question. Selon lui, on peut apprécier un texte comme *Tendres boutons* de Gertrude Stein à tous les niveaux, même sans rien connaître des mythes grecs, des allusions littéraires, de l'histoire royale britannique, de la rhétorique et sans même avoir un bon vocabulaire. On connaît tous les mots, et ils sont là⁸⁶. Christian Bök, poète et professeur, dit de ses étudiants qu'ils rejettent des œuvres comme *Tendres boutons* d'abord parce qu'ils n'aiment pas ce langage familier rendu complexe ; au contraire de leur éducation, dont la raison d'être serait de transcrire ce qui est étrange en un langage compréhensible (et non l'inverse). En classe, il s'évertue à montrer à ses étudiants les merveilles de cette énigme qu'est Stein. Il explique notamment que lorsque Stein prend un objet familier, comme une boîte d'épingles, et qu'elle la décrit comme « pleine de points » (ce que nous trouvons « décevant »), elle évoque de façon très simple mais subtile le caractère épineux d'un objet tout aussi « vain » que la poésie elle-même⁸⁷.

Par une approche autoréflexive du langage commun, l'écriture non-créative se saisit d'une politique de l'emprunt, à la fois innée et héritée : l'écriture conceptuelle se garde bien de dicter les significations morales ou politiques des mots qui ne sont pas les siens. C'est par la méthode ou par la machine qui produit le poème que le poète décide de l'agenda politique mis en œuvre et qu'il pose des questions politiques ou morales. L'écrivaine Vanessa Place publie des documents juridiques en tant qu'œuvres littéraires : souvent infects, ceux-ci posent des questions d'éthique. Elle n'en modifie pas un seul morceau, elle les transfère simplement du cadre juridique vers le monde littéraire : elle les met ainsi à disposition du lecteur, pour dépasser le jugement moral.

Il y a un soupçon du *Bartleby* de Melville dans le travail de Vanessa Place. Signal de la quiétude et du silence dans cette étude de notaire frénétique, le calme de Bartleby et son respect d'une éthique personnelle révèle la vacuité de la routine travailleuse qui l'entoure. Comme un trou noir, il aspire tout le monde et finit par provoquer une implosion totale. Place est avocate et, comme Bartleby, son travail consiste le plus souvent à rédiger des mémoires judiciaires pour les procédures d'appel. Ce travail de copie et de révision transforme des vies complexes et des actes douteux en langage « neutre » pour les présenter devant la cour. C'est son travail de tous les jours. Le soir, elle s'approprie les documents qu'elle écrit durant ce travail : ils sont transformés en poésie. Et, comme presque toute littérature, ils sont remplis de drame, de pathos, d'horreur et d'humanité. Mais, à l'opposé de presque toute la production littéraire, elle n'en a pas écrit un mot. Quoique... C'est là que ça devient intéressant. Elle les a écrit et, en même temps, elle se les est complètement appropriés. Elle les sauve du triste monde des archives judiciaires et de la bureaucratie et, en changeant simplement le mode de publication, elle les transforme en une littérature captivante.

Place représente des délinquants sexuels pauvres dans les procédures d'appel, ce qui n'est pas un travail facile. Comme elle le dit, « tous mes clients sont des criminels reconnus coupables d'agression sexuelle et sont en détention au moment où je récupère leur dossier. En raison de mon expérience/expertise, je suis souvent en charge de clients

multirécidivistes et condamnés à des centaines d'années de prison, ou bien plusieurs fois à perpétuité. Je représente principalement des violeurs ou des agresseurs d'enfants, bien que j'aie également représenté quelques proxénètes et des prédateurs sexuels violents (ceux qui, après avoir exécuté leur peine, ont été interné contre leur gré dans des hôpitaux publics : je fais appel de leur internement)⁸⁸. »

Après qu'elle ait publié deux bons romans expérimentaux (dont l'un est composé d'une seule phrase de 130 pages) qui ont eu un certain succès, ses dernières productions littéraires consistent en la republication des exposés des faits issus d'affaires dont elle a la charge. Un mémoire judiciaire pour une procédure d'appel est divisé en trois parties : l'exposé de l'affaire, qui récapitule l'histoire procédurale du dossier ; un exposé des faits, qui présente, sous une forme narrative, la déposition du crime tel qu'il a été décrit au cours du procès ; l'argumentaire, qui contient les allégations d'erreur et (pour la défense) les arguments en faveur d'un renversement du jugement. Pour sa production littéraire, Place n'utilise que l'exposé des faits – la partie la plus objective et la plus narrative du mémoire.

Place n'apporte aucune modification au document original, si ce n'est qu'elle efface toute information personnelle sur les témoins ou les victimes afin de protéger leur identité. En représentant ces exposés comme de la littérature, elle ne viole aucune norme éthique officielle ni aucun code de conduite professionnelle : tous ses documents sont publics et n'importe qui peut les retrouver et les lire. Elle semble tout de même déroger à une sorte de règle tacite dans sa profession en mettant à nu le langage juridique pour le critiquer, à la manière de *Bartleby*. Place explique : « tous mes clients sont légalement coupables. La plupart sont moralement coupables. Étant leur avocate, je suis peut-être moralement coupable, bien que je ne sois pas légalement coupable⁸⁹. » Déplacé du contexte du droit vers celui de l'art, Dépouillé de toute sa portée juridique, le langage juridique se présente à nous sous un tout autre aspect. Les questions posées par ce renversement constituent le point central du travail de Place.

Le langage n'est jamais neutre, jamais stable, et il n'est jamais vraiment objectif ; l'exposé des faits est ainsi un argumentaire déguisé en documentation factuelle. Même les règles de basiques de rédaction d'un exposé des faits rendent compte de ce biais : « Dans l'exposé des Faits (...) nous ne sommes pas autorisés à argumenter de façon explicite. Que fait-on donc ? Nous argumentons implicitement. Qu'est-ce qu'un argument implicite ? Tout comme un argument explicite est un argument qui dit explicitement « parce que » en réponse au « pourquoi ? », un argument implicite est un argument qui ne dit pas explicitement « parce que » en réponse au « pourquoi ? ». Un argument implicite arrange ou souligne les faits de façon à mener le destinataire vers la conclusion désirée⁹⁰. » Dans son travail, Place utilise intentionnellement l'argumentaire implicite ; dans son art, elle expose ce sophisme.

Parmi les quatre-cents pages de ces *Statements of Facts* (qui comprend les exposés de vingt-cinq affaires) on trouve l'horrible récit de Chavelo, qui a agressé sa nièce Sara. Sur dix pages, le texte se fraie un passage entre des descriptions évocatrices de scènes sexuelles, des impasses psychologiques et des luttes déchirantes pour les surmonter. Malgré les notes numérotées qui réfèrent à la transcription du clerk (dans laquelle tout ce qui a été dit à la cour est consigné) et qui interrompent continuellement le flux du texte, une écriture narrative apparaît, dans un langage courant. En voici un extrait :

Un jour, la mère de Sara a remarqué que les sous-vêtements de Sara étaient mouillés et sentaient le sperme. Elle a questionné Sara à ce propos, mais Sara lui a répondu qu'elle ne savait pas comment c'était arrivé ici et elle s'est éloignée. Sa mère a donc mis les sous-vêtements de Sara dans le linge sale et s'est dit qu'elle ne penserait plus à « ce malheur qui se déroule. »

La dernière fois que l'appelant a touché Sara, c'était dans sa maison. (RT 1303) Les parties intimes de Sara lui faisaient mal lorsque l'appelant la touchait : c'était comme si quelque chose « s'y enfonçait. » Elle avait également mal plus tard, lorsqu'elle allait à la salle de bain. (RT 1302) Sara est allée chez le docteur car ses parties intimes la dérangent, « Comme lorsqu'on met de l'alcool sur une coupure, mais encore un peu plus mal que ça. » (3) La mère de Sara a remarqué des boursouflures « comme les boursouflures que l'on a quand on s'accroche à la cage à écureuil. » Les boursouflures la démangeaient. Le docteur a demandé à Sara ce qui s'était passé, mais Sara ne voulait pas le dire. Le docteur a donné à Sara des comprimés à prendre tous les jours pendant un mois, et les boursouflures ont disparu. Elles sont revenues ; Sara a dû prendre les médicaments de nouveau. Encore une fois, les boursouflures ont disparues, puis elles sont revenues à nouveau. Sara est retournée chez le docteur, et a vu le Dr. Kaufman. (RT 1306-1309, 1311-1313, 1318, 2197)

(3) Sara s'est plainte auprès de sa mère de douleurs pendant l'urination ; sa mère lui a fait boire de la tisane pendant trois jours. Puisque les douleurs ne diminuaient pas, sa mère a inspecté son vagin, elle a vu une boursouffure et a emmené Sara chez le docteur. (RT 2196-2197, 2218-2221) Sara n'avait jamais eu de boursouflures au vagin auparavant. (RT 2199)⁹¹

Pour remodeler ces documents en œuvres littéraires, Place commence par retirer le sérif requis par la profession (« les petites épauettes du pouvoir » comme elle les appelle) : elle colore ainsi le document d'une autre teinte que celle des salles d'audience. Mais mis à part ça, l'exposé est identique à l'original et tout reste intact, des notes de bas de page aux notes du clerc. Place décrit sa double casquette d'avocate et d'écrivaine non-créative de la façon suivante : « Mon travail, c'est le « traitement » d'informations. C'est le travail de toute rhétorique, de tout langage. »

Place adopte un double point de vue (la vraie vie *et* l'art) et brouille nos certitudes sur l'art et l'éthique. *Exposé des faits* risque d'heurter les sensibilités par son caractère macabre et sensationnel. Mais en s'attardant sur le contenu, on passe à côté du concept : l'œuvre tire son véritable sens de sa matrice, de l'appareil social, moral, politique et éthique qui l'entoure. Et lorsqu'on assiste à une lecture de Place, on réalise que ce contenu ignoble n'est que la partie émergée de l'iceberg. C'est à travers les sentiments qu'elle exerce sur l'auditeur que l'on comprend l'importance de son travail.

Évidemment, il est difficile d'écouter ses lectures. Récemment, je suis resté assis quarante-cinq minutes à écouter un extrait d'*Exposé des faits*. Sur scène, Place revêt la même tenue que devant un juge, elle lit à voix basse et sur un ton monotone : elle contrebalance le caractère houleux de la thématique par une élocution froide et mécanique. À l'entendre, on est d'abord choqué et frappé d'horreur. Comment les gens peuvent-ils être aussi immonde ? Mais on continue d'écouter. Difficile de s'arrêter. La narration nous entraîne et on se retrouve à suivre l'accumulation des péripéties : l'examen de la victime par

le médecin, la lente et douloureuse confession de la victime qui décrit les actes criminels qu'elle a subis... Avant le climax, lorsque l'appelant est finalement arrêté et qu'il semble qu'en fin de compte justice soit faite. Au bout d'un certain moment, on se croirait devant un film hollywoodien, chargé de tragédies et de rédemptions.

Andy Warhol disait que « à force de voir et de revoir une image atroce, celle-ci n'a plus aucun effet sur nous⁹² », et plus la lecture de Place avançait, plus j'étais immunisé contre les horreurs qu'elle racontait. Tel un détective, je commençais à dissocier mes réactions émotives des faits, en me frottant le menton, en tentant de débusquer les failles de sa logique argumentative sans me contenter de juger les péripéties. Comme les collègues de Bartleby, je finissais par me rallier à la narration de Place. Inconsciemment, j'étais passé du statut d'auditeur passif à celui de juré actif. En fait, à mon insu, elle avait renversé ma position de récepteur. Je ne voulais pas objectiver mon expérience et pourtant je l'ai fait. Selon la même logique qu'en salle d'audience, Place s'est servi d'un mode de coercition passif pour dicter le changement en moi, lecteur/auditeur, comme elle le fait quotidiennement face aux jurés. Je faisais l'expérience du système judiciaire ; à mon grand désarroi, j'étais pris dans son piège. Cette litanie de crimes m'avait court-circuité. Comme le dit Place : « Je considère l'information (même la plus dérangement) comme du compost linguistique. Il y en a trop pour qu'on puisse l'intégrer, trop de mots, qu'ils soient chargés de sens ou non. C'est trop lourd à porter, c'est pourquoi nous ne le faisons pas. Et pourtant, je demande aux lecteurs de témoigner, ou de choisir de ne pas le faire. Dans tous les cas, ils sont complices. Il n'y a pas de témoin impartial. Il n'y a pas de spectateur innocent. Il n'y en a pas, dès lors que la lecture a commencé. Pas même après qu'ils aient arrêté d'écouter.⁹³ »

Le poète objectiviste Charles Reznikoff a commencé dans les années 1930 une épopée intitulée *Témoignage. Les Etats-Unis (1885-1915)*. Elle consiste en des centaines de témoignages de tribunaux versifiés⁹⁴. Il s'agit de courts textes, chacun racontant une histoire :

Amelia avait à peine quatorze ans et sortait tout juste de l'orphelinat ; c'était son premier emploi – à l'atelier de reliure, oui m'sieur, oui m'dame, oh oui, elle avait tellement envie de bien faire.

Debout devant la table, ses cheveux blonds flottant sur les épaules, elle « faisait les tas » pour les piqûrières, Mary et Sadie.

(« faire les tas », c'est compter les livres et les empiler pour qu'on les emporte).

Il y avait vingt brocheuses, entraînées par un arbre qui passait sous la table ;

à mesure que les piqûrières faisaient passer les livres dans la machine,

elles les jetaient sur la table. Les livres s'entassaient

(la contremaître avait dit tu fais attention que rien ne tombe par terre) ;

et Amelia se baissa pour ramasser les livres –

trois ou quatre avaient glissé à terre

entre les planches clouées aux pieds de la table.

Elle eut l'impression qu'on lui tirait doucement les cheveux ;

leva la main et sentit l'arbre qui tournait à toute vitesse

et ses cheveux qui s'enroulaient autour, encore et encore,

puis l'arbre lui arrache le cuir chevelu

et le sang lui inonda la figure et le haut du corps.⁹⁵

L'histoire de Reznikoff ressemble à une chanson folk, à une récitation blues ou à un récit de Dickens : métaphoriquement, elle entonne un rite de passage intemporel. Ce court passage est riche de métaphores sexuelles : l'adolescente pubère aux longs « cheveux blonds flottant sur les épaules », « oh oui, elle avait tellement envie de bien faire » sont travail qui consiste à « faire les tas. » Le dénouement fatal a lieu lorsqu'elle sent « l'arbre qui tournait à toute vitesse », sa défloration symbolique, submergée par le flux du sang qui « lui inonda la figure et le haut du corps. » Ce jeu complexe d'Eros et de Thanatos, poétique et nuancé, prend forme dans une versification et des enjambements précis. Le texte est d'une économie remarquable : il dépeint un monde entier en quelques lignes, il frappe de façon furtive et émotionnelle.

Inversement, Place ne fait pas dans la métaphore. Il n'y a rien de subtil dans ce qu'elle fait, suivant la devise de Beckett : « honni soit qui symbole y voit. » Les histoires de Reznikoff sont terrifiantes, mais elles ne font qu'une strophe ou deux, et l'on passe rapidement à la courte tragédie suivante. Contrairement à l'assaut prolongé de Place, Reznikoff nous permet de garder notre objectivité intacte : nous ne sommes que des lecteurs qui assistent, à distance, en sécurité, à une tragédie. Mais à aucun moment nous nous voyons obligés de modifier notre statut de lecteur ou d'auditeur, contrairement à ce que Place nous force à faire. L'œuvre de Reznikoff a l'odeur de l'ancien temps, et il est plutôt simple de se séparer de son contenu, alors que les histoires sordides de Place ont lieu tous les jours. En fait, le poème de Reznikoff correspond très bien à l'*objectivisme* par lequel on le qualifie : il garde le lecteur à l'écart de l'histoire, ce que Place refuse. Son travail est une poésie du réalisme : il est si réel que ç'en est presque insupportable.

L'œuvre de Place est chargée de questionnements ; elle rappelle notamment une légende des années Warhol, lorsqu'en 1964, il suscitait la controverse en présentant pour la première fois ses boîtes Brillo à New York, dans la Stable Gallery. Pendant le vernissage, un homme ivre et en colère s'est approché de Warhol pour lui exprimer son dégoût face à ce qu'il considérait comme une misérable farce. Il accusait Andy de plagier le travail de quelqu'un d'autre. Il s'avère que cet homme, James Harvey, était un peintre raté, quoiqu'honnête, de la seconde génération des expressionnistes abstraits, qui était designer graphique pour Brillo : il avait dessiné le prototype de la boîte en 1961. Il se sentait doublement lésé par Warhol : dans son travail, certes, mais plus généralement parce que le Pop Art de Warhol rendait obsolète sa pratique de l'expressionnisme abstrait. Place complique l'histoire déjà compliquée de Warhol en jouant à la fois le rôle de la victime et du vainqueur : en *détournant* son travail aliéné au profit d'une pratique épanouissante et provocatrice, elle se montre plus rusée qu'elle-même.

Je me souviens d'un repas de vacances avec mon cousin avocat, curieux, brillant, mais lassé de son travail. Il se plaignait de l'ampleur de la besogne, qui consistait à écrire sans cesse, jour après jour, des documents juridiques insipides. Pour l'interpeller, je lui ai dit : « et si tu concevais ce que tu fais toute la journée comme de l'art ? » Ces documents, replacés dans un nouveau cadre, ne seraient pas si éloignés de beaucoup d'œuvres d'art conceptuel que j'ai pu voir. C'est une partie intégrante de la pratique de certains artistes comme Christo, qui utilise tous les documents légaux qu'il a dû classer pour installer une clôture sur des kilomètres dans la Californie sauvage, par exemple. L'art et la littérature conceptuels ont une certaine fascination pour la documentation et pour l'autoritarisme austère du jargon juridique. « Tu pourrais poursuivre cette tradition », lui suggérais-je.

J'aurais pu lui parler de Vanessa Place. Mais mon cousin, bien qu'intrigué, ne m'a pas entendu ; quelques années plus tard, il continue de s'ennuyer.

POURQUOI L'APPROPRIATION ?

Le plus grand livre d'écriture non-créative a déjà été écrit. De 1927 à 1940, Walter Benjamin a opéré la synthèse de nombreuses idées sur lesquelles il avait déjà travaillé au cours de sa carrière, dans une œuvre singulière finalement nommée *Le Livre des Passages*. Beaucoup ont pu dire que ce livre n'est rien de plus que des centaines de pages de notes pour un travail sous-tendu par une pensée cohérente mais resté inachevé, et qu'il ne s'agit que d'un amas d'ébauches et de fragments. Mais d'autres affirment que ce millier de pages constitue un travail révolutionnaire d'appropriation et de citation, si radical dans sa forme indigeste que son approche est unique dans l'histoire de la littérature. L'effort est colossal : la majorité du livre n'a pas été écrite par Benjamin lui-même : il a simplement copié des textes d'autres auteurs qu'il a trouvés dans des rayons de bibliothèques, et certains passages s'étendent sur plusieurs pages. Cependant, il a respecté les conventions : chaque entrée est citée convenablement, et la « voix » de Benjamin s'insère en notes brillantes et en commentaire des textes copiés.

Malgré la torsion et la pulvérisation du langage auxquelles le vingtième siècle s'est adonné et malgré les centaines de formes nouvelles proposées pour la fiction ou la poésie, personne n'a eu l'idée de s'emparer des mots d'un autre auteur et de les présenter comme les siens. Borges a bien imaginé le personnage de Pierre Ménard, mais même Menard n'a pas recopié – simplement, il s'est retrouvé à écrire le même livre que Cervantes avant d'en avoir connaissance. C'est une pure coïncidence, un coup de génie fantastique combiné à un tragique décalage temporel.

Le geste de Benjamin pose beaucoup de questions sur le statut d'auteur et la façon de concevoir la littérature : que ce soit conscient ou non, tout matériau culturel n'est-il pas en partage, les nouvelles œuvres ne se construisent-elles pas à partir des précédentes ? Les écrivains n'ont-ils pas pratiqué l'appropriation depuis la nuit des temps ? Que penser de ces pratiques bien assimilées que sont le collage et le pastiche ? N'étaient-elles pas utilisées avant ? Et si oui, est-ce nécessaire de le faire encore ? Quelle est la différence entre l'appropriation et le collage ?

Pour tenter de répondre à ces questions, il est bon de se pencher sur les arts visuels : au vingtième siècle, les pratiques d'appropriation y ont été expérimentées et assimilées, particulièrement à travers les démarches de Duchamp et de Picasso, qui réagissaient aux mutations de la production industrielle et des technologies subséquentes, en particulier la photographie. Pour comprendre, on peut comparer Picasso à une bougie et Duchamp à un miroir. La lumière de la bougie nous attire vers sa lueur chaleureuse et nous envoûte par sa beauté. La réflectivité froide du miroir nous détourne de l'objet et nous renvoie à notre propre image.

Dans sa *Nature morte à la chaise cannée* (1911-12), Picasso a incorporé un morceau de toile cirée industrielle sur laquelle est imprimée l'image d'un cannage de chaise, et une véritable corde, enroulée autour de la peinture, fait office de cadre. Entre autres, on remarque également les lettres J, O, U, qui font probablement référence au mot *journal*. Ces éléments s'entremêlent à des formes humaines ou d'objets, tous peints dans les bruns, les gris et les blancs typiques du style cubiste. Ce tableau de Picasso est un exemple de ce qu'un peintre produit habituellement : comme un oiseau qui fait son nid, il collecte et assemble des éléments discrets pour créer un ensemble harmonieux. Le fait que les éléments ne sont pas faits à la main ne trouble en aucun cas la composition ; ils renforcent

plutôt sa force. Picasso a fait montre de sa maîtrise de méthodes et de techniques multiples et nous sommes, à juste titre, impressionnés par son talent. Comme une bougie, la *Nature morte à la chaise cannée* est une peinture qui nous attire vers sa composition ; absorbés par cette image, on pourrait très bien passer un long moment à se délecter de sa lueur chaleureuse.

Figure 5.1 – Pablo Picasso, *Nature morte à la chaise cannée* (1911-12).

La *Fontaine* de Duchamp, produite seulement quelques années plus tard, en 1917, est un urinoir retourné, signé et mis sur un piédestal. Ici, à l'inverse de Picasso, Duchamp s'approprie un objet entier : ainsi, il dé-familiarise et ôte toute fonction à cet urinoir industriel. Contrairement à la méthode constructive de Picasso, Duchamp n'a pas utilisé le collage pour créer une composition harmonieuse ou captivante ; il a plutôt rejeté les considérations esthétiques pour créer un objet qui ne requiert pas tant des *spectateurs* que des *penseurs* ; personne n'a jamais écarquillé les yeux devant l'urinoir de Duchamp pour admirer la qualité de l'application du vernis. Duchamp invoque plutôt le miroir, il crée un objet à la fois répulsif et réfléchissant qui nous force à nous à regarder dans d'autres directions. Celles-ci ont été abondamment documentées. De façon générale, on peut dire que l'action de Duchamp est générative – elle engendre tout un univers d'idées – tandis que celle de Picasso est absorbante, elle nous retient auprès de l'objet et nos propres pensées.

Figure 5.2 – Marcel Duchamp, *Fontaine* (1917).

En littérature, on peut faire une comparaison similaire entre la méthodologie constructive des *Cantos* d'Ezra Pound et le processus du *Livre des passages* de Walter Benjamin, qui le rapproche du scribe. Les collages et les assemblages des *Cantos* rassemblent des milliers de lignes tirées de multiples sources (littéraires et non-littéraires) ; le langage de Pound les fédère en un ensemble uni. Comme un passionné d'histoire, il collecte des tas de petites traces de chaque ère et les classe à la recherche des perles rares qui lui permettront de construire son épopée ; le son, la vue et le sens s'unissent, figés dans une poésie chatoyante. Tout semble provenir d'ailleurs, mais chaque élément a été sélectionné suivant un goût affirmé et cultivé ; le génie de Pound réside dans cette synthèse des matériaux trouvés en un tout cohérent. Dans cet ensemble flottant, on trouve entre autres des notes spontanées, des grilles de tarifs, des débris de langage, une typographie irrégulière et un espacement étrange, des extraits de correspondance, des jargons obscurs, des morceaux de dialogue, une douzaine de langues et de nombreuses notes de bas de page non référencées, tous enchevêtrés dans l'œuvre d'une vie. Écrites sans système ni contrainte, ces divagations décousues sont remarquablement sensuelles. Il en résulte un édifice extrêmement bien bâti, assemblé par un maître artisan. On peut dire que la pratique de Pound, comme celle de Picasso, est synthétique ; elle nous attire, nous dévoile petit à petit ses mystères, afin que nous savourions sa beauté pure. Les idées et les ambitions de Pound (qu'elles soient sociales ou politiques, sans parler d'esthétique) ne sont pas univoques, mais celles-ci sont si finement synthétisées et filtrées par l'auteur qu'elles sont inséparables de son superbe mouvement créateur.

Benjamin, d'un autre côté, s'inspire du cinéma et crée un montage littéraire, une juxtaposition en rafales de « petites images fugitives⁹⁶. » Avec ses quelques 850 sources

écrasées les unes contre les autres, Benjamin ne cherche absolument pas l'unification, si ce n'est l'organisation approximative de ces citations en catégories. Le spécialiste Richard Sieburth a montré que « parmi les deux-cent cinquante mille mots contenus dans [cette] édition, au moins 75 pourcents sont des transcriptions directes de textes⁹⁷. » Au contraire de Pound, il n'y a aucune volonté de fondre les fragments en un tout ; c'est plutôt une accumulation de langage, dont la plupart n'appartient pas à Benjamin. Plutôt que d'admirer la capacité de synthèse de l'auteur, nous sommes invités à réfléchir au raffinement de ses choix, de ses goûts. C'est ce qu'il choisit de copier qui fait la réussite de son travail. Son utilisation insistante d'éléments fragmentaires fait que le texte est autre chose qu'une destination finale ; à l'instar de Duchamp, nous sommes écartés de l'objet par le pouvoir du miroir.

Les méthodes d'écritures de Pound et de Benjamin sont toutes deux fondées sur l'appropriation de fragments de langage qu'ils n'ont pas produits eux-mêmes, mais elles manifestent de deux approches différentes de l'appropriation textuelle. Pound adopte une méthode plus intuitive, plus improvisée pour tisser des fragments textuels en un ensemble uni. Souvent, il faut une intervention forte de Pound (l'affinement, la manipulation, l'édition de ces mots trouvés) pour que tout s'emboîte parfaitement. L'approche de Benjamin est davantage pré-ordonnée : l'appareil qui fabrique l'œuvre est programmé à l'avance, et pour accomplir le travail il ne s'agit que de remplir ces catégories avec les bons mots, suivant l'ordre dans lequel ils ont été trouvés. Bien qu'il soit impossible de déterminer la méthodologie exacte de Benjamin, les spécialistes s'accordent pour dire que le *Livre des Passages* est une gerbe de notes destinées à un grand projet inachevé, qu'il avait prévu de nommer *Paris, capitale du dix-neuvième siècle*. Et il est vrai qu'on retrouve des chapitres et des esquisses correspondant à un tel livre, qui cuisinent les notes en un essai logique, argumenté ; mais la lecture du travail final écarte cette possibilité. Comme l'explique la spécialiste de Benjamin, Susan Buck-Morss : « Toute tentative d'englober le *Passagenwerk* dans un seul cadre narratif est vaine. Les fragments plongent l'interprète dans un abîme de significations, et le tiennent sous la menace d'une impasse épistémologique qui rivalise avec la mélancolie des allégoristes baroques (...) Dire que le *Passagen-Werk* n'a pas de structure narrative et qu'on peut librement regrouper les fragments ne signifie absolument pas qu'il n'a pas de structure conceptuelle, comme si le sens du livre était totalement soumis au caprice du lecteur. Comme l'a dit Benjamin, une représentation de la confusion n'est pas nécessairement une représentation confuse⁹⁸. » On peut lire le livre (ou le lire mal, selon la façon dont on le conçoit) comme une œuvre indépendante. C'est un livre fait de refus et de détrit, qui écrit l'histoire prêtant attention aux marges et aux périphéries plutôt qu'au centre : des morceaux d'articles de journaux, des passages obscurs d'histoires oubliées, des sensations éphémères, les conditions météorologiques, des tracts politiques, des publicités, des bons mots littéraires, des vers épars, des récits de rêves, des descriptions architecturales, d'obscures théories de la connaissance, et des centaines d'autres sujets décalés.

Benjamin a construit ce livre en parcourant un corpus de textes sur Paris au dix-neuvième siècle. Il a tout simplement recopié des passages qui avaient attiré son attention sur des fiches, qu'il a ensuite classées en catégories générales. Préfigurant l'instabilité du langage à la fin du vingtième siècle, le livre n'a pas de forme fixe. Benjamin n'a cessé de recombinaison ses fiches de notes et de les transférer d'un dossier à un autre. Finalement, réalisant qu'aucun passage ne pouvait être définitivement enfermé dans une

catégorie, il a croisé de nombreuses entrées, et ses notations se sont retrouvées dans l'édition imprimée, faisant du Livre des Passages une œuvre proto-hypertextuelle colossale. L'impression du livre étant inévitable, les mots ont été forcés de se stabiliser, l'éditeur les ayant à jamais attachés à des entités fixes sur la page. On n'a jamais pu comprendre quelle version finale Benjamin souhaitait donner à ce travail ; au ainsi, la postérité a figé ses mots à sa place, sous la forme d'un tome de mille pages. Mais c'est ce mystère (était-ce la forme qu'il souhaitait donner à l'œuvre de sa vie ?) qui donne au livre tant d'énergie, tant de vie et de jeu, une soixantaine d'années après qu'il ait été écrit. Dans le demi-siècle suivant, toutes sortes d'expérimentations sur des pages non reliées ont eu lieu. Aujourd'hui, dans des endroits comme Printed Matter ou des expositions de livres d'artistes, il n'est pas rare de trouver des livres composés entièrement de feuilles libres que l'acheteur peut arranger comme il veut. Le catalogue de la rétrospective de John Cage, *Rolywholyover* est fait ainsi : une cinquantaine de petits textes fugitifs sur des pages empilées, sans ordre hiérarchique. Ce livre incarne les opérations de hasard de Cage : c'est un livre instable, un livre sans fin, un work in progress.

Même dans sa forme finale, il est agréable de parcourir *Le livre des Passages* et de sauter de page en page, comme du lèche-vitrine : on marque une brève pause pour admirer un étalage qui attire notre regard, sans ressentir le besoin d'entrer dans le magasin.

Par exemple, si on ouvre le chapitre *G [Expositions, publicité, Grandville]* au hasard, on peut tomber sur une citation de Marx sur les prix et les marchandises, puis il y a, quelques pages plus loin, une description d'un casino vu sous l'emprise du haschisch ; on avance de deux pages et on se retrouve devant une citation de Blanqui, « Une riche mort, c'est un gouffre fermé ». Rapidement, on passe à une autre vitrine. Le livre ayant pour sujet évident les arcades de Paris (une première incarnation du centre-commercial) Benjamin encourage le lecteur à se comporter en consommateur qui se laisse séduire par le langage comme par toute autre marchandise. C'est ce bazar total et cette abondance qui rendent le livre impossible à finir ; il est si riche et si dense que toute lecture induit l'amnésie : on n'est plus tout à fait certain d'avoir lu ou non un passage donné. C'est véritablement un texte sans fin. Ce qui lie le travail (et qui, dans le même temps, nous perd définitivement), c'est le fait que de nombreuses entrées effectuent des renvois vers d'autres entrées, mais le plus souvent vers une impasse. Par exemple, une citation sur la publicité et le Jugendstil est augmentée d'un renvoi vers « Conscience Onirique », un chapitre inexistant. L'égaré et l'errance font partie intégrante de l'expérience de lecture de ce livre tel qu'il nous est parvenu dans sa forme finalisée, peu importe qu'il soit « achevé » ou non. Par exemple, si l'on veut suivre le « lien hypertexte » de Benjamin, on devra choisir entre deux chapitres qui contiennent le mot *rêve* : *K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique, Jung]* ou *L [Maison de rêve, musée, pavillon thermal]*. On aura beau parcourir chacun de ces deux chapitres, on sera bien en peine de trouver la moindre référence directe à la publicité et au Jugendstil. Il y a de fortes chances qu'on se sente plutôt perdu, comme un flâneur, errant à travers ces chapitres fascinants, captivants et, de toute évidence, infinis.

En de nombreux points, la manière de lire *Le livre des Passages* dévoile la façon dont nous avons appris à utiliser le web : nos déplacements par hypertextes, notre navigation dans cette immensité ; elle indique comment nous sommes devenus des flâneurs virtuels, surfant distraitement d'un endroit à l'autre ; comment nous avons appris à gérer et à recueillir l'information, sans éprouver le besoin de lire le web de façon linéaire, etc.

Les *Passages* étant publiés en format livre plutôt qu'en liasses de fiches de notes volatiles, l'œuvre de Benjamin est figée, ce qui permet de l'étudier ; Benjamin appelait cet état une constellation : « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. (...) au contraire, (...) l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation⁹⁹. » Suivant le décès de Benjamin en 1940, son ami Georges Bataille, archiviste et bibliothécaire à la Bibliothèque Nationale, a camouflé ses fiches de notes non publiées au fond d'une archive, où elles sont restées cachées et en sécurité encore des années après la guerre. Ce n'est que dans les années 1980 que le manuscrit fut conçu, après des années de reconstitution d'une forme fixe, ou constellation. On peut considérer que le web a une structure similaire, en constellation. Mettons que vous lisiez un quotidien en ligne. La page se charge en une constellation de données tirées d'une multitude de serveurs à travers le web : des serveurs publicitaires, des serveurs d'images, des flux RSS, des bases de données, des feuilles de style, des templates, et ainsi de suite. Tous ces serveurs inclus dans la page sont eux-mêmes connectés à une multitude d'autres serveurs web, qui actualisent leur contenu. Il est possible que la page du quotidien que vous lisez en ligne intègre un flux de l'AFP, qui est actualisé de façon dynamique par divers serveurs afin de vous livrer les dernières informations. Si l'un ou plusieurs de ces serveurs tombe en panne, une bonne partie de la page à laquelle vous tentez d'accéder ne se chargera pas. C'est un vrai miracle que cela fonctionne. Toute page web est une constellation qui apparaît en un éclair – et peut très bien disparaître aussi vite. Rafraîchissez la page d'accueil du site du *New York Times*, par exemple, et elle aura une allure différente de ce qu'elle avait ne serait-ce que quelques secondes auparavant.

La page web, sorte de constellation, est ce que Benjamin appelle une « image dialectique », un espace où le passé et le présent se rencontrent momentanément pour créer une image (dans ce cas, l'image de la page web). Il postule également que « l'endroit où on rencontre [l'image dialectique] est le langage¹⁰⁰. » Lorsqu'on écrit un livre, on le construit de manière dialectique, de façon semblable à une page web, en rassemblant des savoirs multiples (personnels, historiques, spéculatifs, etc.) en une constellation qui trouve sa forme fixe dans le livre. Et puisqu'il est constitué de code alphanumérique, on peut considérer le web (et ses textes, ses images, ses vidéos, ses sons numériques) comme une gigantesque image dialectique benjaminienne.

Le *Livre des Passages* est une feuille de route littéraire pour l'appropriation, reprise au vingtième siècle par des auteurs comme Brion Gysin, William Burroughs ou encore Kathy Acker, entre autres ; mais elle ouvre également la voie aux formes plus radicales d'appropriation textuelle auxquelles on assiste aujourd'hui. Contrairement aux incursions révolutionnaires de Benjamin dans le domaine de l'appropriation, le vingtième siècle ne s'est emparé et n'a travaillé que la partie, et non le tout, et s'est tourné vers des morceaux de plus en plus réduits de langage. Les *Passages* n'incluent encore que des fragments (bien que souvent longs) et non des textes entiers : jamais Benjamin n'a copié la totalité du livre d'un autre auteur en affirmant qu'il était le sien. Et, en dépit de cet amour déclaré pour la copie, le livre est tout même la marque d'une forte intervention de l'auteur et d'un « génie original ». Je me demande ainsi si ce livre peut réellement être qualifié d'appropriation, ou s'il n'est qu'une autre variante du modernisme fragmenté.

Les choses se compliquent lorsque l'on tente de déterminer exactement ce qu'est l'appropriation littéraire. On peut essayer d'utiliser le travail d'appropriation de mon livre *Day* (2003) comme exemple-test. Je voulais savoir si je pouvais créer une œuvre littéraire en

intervenant le moins possible, en redistribuant le texte d'une entité à une autre (d'un quotidien à un livre). Resitué dans un livre, le journal aurait-il des propriétés littéraires que l'on ne peut déceler dans notre lecture quotidienne ?

La recette de mon appropriation semble assez simple et directe : « Le vendredi 1^{er} septembre 2000, j'ai commencé à retaper le *New York Times* du jour, mot pour mot, lettre pour lettre, du coin en haut à gauche et coin en bas à droite, page par page. » Mon but était d'être aussi peu créatif que possible, soit une des contraintes les plus difficiles qu'un artiste peut trouver, particulièrement sur un projet de cette ampleur ; à chaque frappe sur le clavier vient la tentation de trafiquer, de couper-coller, de déformer ce langage prosaïque. Mais agir ainsi signerait l'échec de l'exercice. J'ai donc tout simplement parcouru la totalité du quotidien et retapé précisément ce que je voyais. J'ai retapé chaque signe alphanumérique, chaque lettre, chaque mot, où qu'il se trouve : sur une publicité, des programmes TV, sur des plaques d'immatriculation dans une publicité pour une voiture, dans les petites annonces, etc. Les cours de bourses seuls prenaient deux cents pages.

Ça paraît simple, hein ? Pourtant, afin de seulement m'« approprier » le quotidien et de le transformer en œuvre littéraire, j'ai du faire face à des dizaines de décisions d'auteur. Les premières sont apparues au moment de décoller le texte de la page du quotidien pour le saisir sur mon ordinateur. Que faire de la police, des tailles de police, de la mise en forme ? Si je retire les images (tout en prenant les textes inclus dans les images, comme les chiffres de la plaque d'immatriculation dans la publicité pour voiture), je dois tout de même garder les légendes. À quel moment les sauts de lignes se produisent-ils ? Est-ce que je reste fidèle aux colonnes fines, ou est-ce que je laisse couler chaque article sur un long paragraphe ? Que faire des intertitres : à quel moment faire les sauts de ligne ? Et quand dois-je sortir d'une page ? Je sais qu'en règle générale je dois partir du coin en haut à gauche pour aller vers le coin en bas à droite, mais où vais-je lorsque qu'à la fin d'une colonne j'atteins la mention « suite page 26 » ? Est-ce que je vais à la page 26 pour finir l'article, ou est-ce que je commence un autre article en passant à la colonne adjacente ? Et, lorsque je réalise ces sauts, dois-je ajouter un autre saut de ligne, ou faire s'écouler le texte en continu ? Comment traité-je les publicités, qui contiennent souvent des morceaux de textes bigarrés, utilisant des styles et des polices différents ? Où se produisent les sauts de lignes sur une publicité où les mots flottent sur la page ? Et que faire des programmes TV, des statistiques sportives, des petites annonces ? Pour poursuivre, je dois me construire une machine. Je dois répondre à chaque question et établir un certain nombre de règles que je dois suivre alors à la lettre.

Et une fois que le texte est entré dans mon ordinateur, quelle police choisir pour le reconfigurer, et quel commentaire vais-je faire sur la relation entre mon livre et le *New York Times* ? Le choix le plus évident serait d'utiliser la police « Times New Roman ». Mais en faisant cela, je prêterai à la publication originale plus de crédibilité que je ne le souhaite, et mon livre ressemblerait plus à une réplique du quotidien qu'à un simulacre. Il serait peut-être mieux de m'écarter entièrement du journal en utilisant une police sans serif comme Verdana. Mais si j'utilise Verdana, police conçue spécifiquement pour l'écran et sous licence Microsoft, est-ce que cela ne risque pas de trop engager mon livre dans la bataille papier/numérique ? Et pourquoi donnerais-je à Microsoft un appui supplémentaire alors qu'ils n'en manquent pas ? (J'ai fini par choisir Garamond, une police avec serif qui fait allusion au *Times*, mais qui n'est pas Times New Roman.)

Il y a ensuite des dizaines de décisions paratextuelles : quelle taille aura le livre, et quel impact cela aura sur la réception du livre ? Je sais que je veux qu'il soit gros, qu'il reflète la massivité du quotidien, mais si je choisis un grand format, il risque de se rapprocher du journal original, ce qui contrarierai ma volonté de représenter le quotidien comme un objet littéraire. Inversement, s'il est trop petit, comme le *Petit Livre rouge* du Président Mao par exemple, il serait considéré comme une jolie petite nouveauté que l'on peut trouver devant les caisses de la Fnac. (J'ai fini par lui donner la taille et l'épaisseur exactes de l'édition brochée du *Livre des Passages* par Harvard.)

Sur quel type de papier imprimer le livre ? Si je l'imprime sur un papier trop raffiné, il risque d'être assimilé à un livre d'artiste luxueux, que seules quelques personnes peuvent s'offrir. Étant donné que le projet était fondé sur la réinterprétation et la redistribution d'un produit des médias de masse, je souhaitais que quiconque souhaite avoir le livre puisse l'acheter à un prix raisonnable. Mais si je l'imprime sur du papier journal, il ferait trop allusion au papier actuel, au risque de n'être qu'un fac-similé. (J'ai fini par choisir un papier blanc ordinaire.)

À quoi ressemblera la page de couverture ? Dois-je utiliser une image du numéro du jour ? Ou bien la réplique de la une ? Non. Ce serait trop littéral, trop illustratif. Je voulais quelque chose qui signifierait le quotidien, et non pas qui le répliquerait. (Finalement, je n'ai pas inclus d'image sur la couverture, simplement un fond bleu foncé, le mot « Day » dans une police sans serif blanche et mon nom en dessous dans une police avec serif, imprimé en bleu ciel.)

À quel prix le livre sera-t-il vendu ? Les livres d'artistes en édition limitées valent des milliers de dollars. Je savais que je ne voulais pas suivre cette voie. En fin de compte, j'ai décidé de le publier sous la forme d'un livre de 836 pages, en 750 exemplaires, vendus à 20\$.¹⁰¹

Une fois que ses décisions formelles sont prises, il reste à examiner certaines questions éthiques. Si je m'« approprie » vraiment ce travail, alors je doit copier/écrire chaque mot du journal avec fidélité. Même si je suis tenté de modifier les propos d'un politique ou d'un critique de cinéma qui m'est antipathique, je ne peux pas le faire sans fragmenter ce « tout » absolu que je suis censé m'approprier. Cette simple appropriation n'est donc pas si simple. Il y a eu autant de décisions à prendre, autant de dilemmes moraux, autant de partis pris linguistiques et de questions philosophiques que pour une œuvre originale ou un travail de collage.

Et je proclame pourtant l'« insignifiance » de mon travail, son caractère non « nourricier », son manque de créativité et d'originalité, alors que c'est clairement le contraire qui est vrai. En vérité, je ne fais qu'amener la littérature à des tendances que le monde de l'art a suivi il y a quelques décennies. Mes détracteurs pourraient avoir tout à fait raison d'affirmer que je ne suis pas si radical, que ces objets portent encore mon nom, et que mes choix sont orientés par la volonté de faire valoir mon génie. Je m'investis beaucoup pour un projet dans lequel mon ego est censé ne pas intervenir... Un blogueur célèbre l'a pertinemment remarqué : « Aujourd'hui, le projet artistique de Kenneth Goldsmith est la projection de Kenneth Goldsmith¹⁰². »

Mais au vingtième siècle le monde de l'art a connu de nombreuses démarches similaires : au cours des dernières décennies, des artistes comme Elaine Sturtevant, Louise Lawler, Mike Bidlo ou Richard Pettibon ont recréé les œuvres d'autres artistes pour les présenter comme les leurs, et leur démarche a depuis longtemps été intégrée aux pratiques

artistiques considérées comme légitimes. Quelles nouvelles voies les jeunes écrivains peuvent-ils trouver, en s'appuyant sur les technologies et des modes de distribution contemporains ? Nous avons peut-être eu un aperçu des grandes batailles du futur lorsque trois auteurs anonymes ont édité la tristement célèbre *Issue 1*, une anthologie de 3785 pages, publiée sans aucune autorisation, « écrite » par 3164 poètes dont les poèmes ne sont en fait pas attribués aux poètes qui les ont écrits. En lieu et place, les poèmes ont été générés par ordinateur, en associant au hasard un poème à chaque auteur. Stylistiquement, cela ne fait aucun sens : un poète classique est associé à un poème radicalement disjonctif écrit par un programme informatique, et vice-versa. Les créateurs d'*Issue 1* avaient l'intention de provoquer, entre autres. Pourrait-on constituer la plus grande anthologie de poésie jamais réalisée sans que personne le sache, et la distribuer dans le monde entier du jour au lendemain ? Ce geste causerait-il instantanément un scandale littéraire ? Est-ce toujours important que les poètes écrivent encore leurs propres poèmes, ou est-ce que les faire écrire par un ordinateur suffit ? Pourquoi avoir choisi précisément ces 3164 poètes et pas les milliers d'autres poètes contemporains de langue anglaise ? Que signifie le fait d'en faire partie ? Que signifie le fait d'en être exclu ? Qui est derrière ça ? Pourquoi l'ont-ils fait ? Avec son programme très conceptuel et son rejet des méthodes traditionnelles de création, de distribution et de mise en valeur de l'auteur, *Issue 1* a de nombreux enjeux en commun avec l'écriture « non-créative ».

Cependant, ce n'est pas la stylistique qui a fait sourciller les contributeurs, mais c'est plutôt la mécanique de l'anthologie (sa distribution et sa manifestation) qui les a agacés. L'œuvre a été compilée dans un énorme fichier PDF et déposée à une heure tardive sur un serveur média. De nombreux auteurs ont découvert leur présence le lendemain matin, en voyant que l'Alerte Google qu'ils avaient créée pour leur nom les informait qu'ils avaient été inclus dans une nouvelle anthologie majeure. En cliquant sur le lien, ils sont tombés sur cette anthologie, après quoi, l'ayant téléchargée, ils ont découvert que leur nom était associé à un poème qu'ils n'avaient pas écrit. Au sein de la communauté, les réactions se sont répandues comme une traînée de poudre : pourquoi suis-je dans cette anthologie ? Pourquoi n'y suis-je pas ? Pourquoi mon nom est-il assorti à ce poème ? Qui est le responsable de cette action ? Une moitié des « contributeurs » était ravi d'être incluse et l'autre était outrée. Plusieurs poètes intégrés à l'anthologie ont déclaré qu'ils incluraient le poème qui leur était attribué dans leur prochain recueil. S'exprimant au nom des auteurs mécontents de voir leur réputation, leur génie et leur authenticité souillés, le blogueur et poète Ron Silliman a écrit : « *Issue 1* est ce que j'appelle un acte anarcho-flarf de vandalisme (...) Vous jouez avec le répertoire d'autres auteurs à vos risques et périls. » Il poursuit en citant un procès à la suite duquel un groupe d'auteurs dont il faisait partie avait été indemnisé pour violation du copyright, dans les années soixante-dix, insinuant qu'il serait bon que les auteurs spoliés par *Issue 1* en fassent de même. S'adressant aux créateurs d'*Issue 1*, Silliman déclare d'un ton menaçant : « Tout comme je n'ai évidemment pas écrit le texte associé à mon nom à la page 1849 (...) Je ne pense pas non plus que vous ayez écrit votre ouvrage¹⁰³. »

Et cependant, Silliman a-t-il réellement écrit son propre travail ? Comme pour beaucoup de poètes, la réponse est à la fois oui et non. Sur les quarante dernières années, Silliman a ancré sa pratique dans une recherche de remise en question de l'idée que la voix de l'auteur serait stable et authentique. Ses poèmes sont composés de fragments de langage, de phrases éparses et d'observations dont le lecteur peine à deviner les sources.

Silliman emploie souvent le « je », mais il est difficile de savoir si c'est vraiment lui qui parle. Un de ces premiers poèmes, « Berkeley », est un défi explicite à la singularité de l'auteur. Dans une interview de 1985, il explique que « dans « Berkeley », où chaque ligne est une phrase qui commence par le mot « je », il se produit quelque chose de très similaire. La plupart des phrases sont des matériaux collectés, et très peu d'entre elles proviennent d'une seule source, et elles sont ordonnées de façon à éviter autant que possible tout exposé narratif ou normatif. Pourtant, par simple juxtaposition, ces « je » répétés dessinent un personnage, une présence sensible qui n'est en vérité rien de plus qu'une caractéristique grammaticale abstraite. (...) Et cette présence, en retour, affecte la façon dont chaque phrase est lue ou comprise, qui peut être totalement différente sa signification dans son contexte original. ¹⁰⁴» Bob Perelman, en commentaire de « Berkeley », réitère la thèse de Silliman : « Les poèmes des débuts à l'instar « Berkeley » (...) semblent précisément anéantir toute lecture qui produirait un sujet cohérent. Ces poèmes consistent en une centaine de phrases à la première sentence, dont l'aspect mécanique (chacune commence par « je ») les rend impossible à unifier : « Je veux me racheter / Je pourrais te tuer / Je n'en ai vraiment aucune idée / Je devrais plutôt dire que ce n'est pas un masque / Je m'en souviendrai la prochaine fois / Je ne veux pas te connaître / Je suis nu / Je devais prendre le risque / J'ai bien regardé / Je me fiche de ce que tu en fais / Je suis à l'extérieur du soleil / J'avais toujours ce qui m'appartenait / Je resterai ici jusqu'à ma mort / J'étais d'autant plus convaincu / Je l'ai jeté dans les toilettes / Je me suis écroulé dans ma chair / J'ai oublié l'endroit, monsieur. »¹⁰⁵ » Pour un poète qui a beaucoup travaillé à démanteler l'idée de l'auteur immuable, sa réaction à *Issue 1* est vraiment déconcertante. *Issue 1* n'est-il pas la prolongation logique de la pensée de Silliman ?

Puisqu'il n'y avait pas grand-chose à dire des poèmes (au regard de tout ce que la démarche entraînait, le sujet semblait plutôt hors sujet) nous étions contraints de réfléchir à l'appareil conceptuel mis en place par ces auteurs anonymes. En un geste, ils avaient redirigé l'attention *du contenu au contexte*, indiquant ainsi ce que ce pourrait signifier être poète à l'ère numérique. À toute époque (qu'elle soit numérique ou analogue), le statut du poète place sa pratique en dehors des cadres économiques, ce qui permet en théorie au genre de prendre des risques que des projets lucratifs ne peuvent assumer. Après que la poésie ait donné lieu à des expérimentations linguistiques des plus aventureuses au cours du dernier siècle, elle est désormais sur le point d'élargir l'expérimentation aux concepts d'auteur, de publication et de distribution ; les provocations d'*Issue 1* le prouvent.

L'appropriation est au centre de toutes ces problématiques. L'agitation du vingtième siècle autour de la notion d'authenticité de l'auteur semble bien fade comparé à ce qui se passe actuellement. L'appropriation concerne non seulement les textes, mais cela se combine à une appropriation des noms et des réputations, associés au hasard à des poèmes qui n'ont pas été écrits par les auteurs auxquels ils sont reliés. C'est la plus grande anthologie de poésie jamais produite ; à partir d'un blog, elle a été diffusée à des milliers de lecteurs en un week-end, puis commentée sur d'autres blogs et, dès lors, dans les flux de commentaires de ces blogs.

La bougie s'est éteinte, et nous nous retrouvons dans une galerie des glaces. De fait, le web est devenu le miroir de l'ego d'un auteur à la fois absent et très présent. Si Benjamin a ouvert la voie à l'appropriation, si mes travaux analogiques ont étendu son projet en empruntant des textes à l'échelle du livre, des projets comme *Issue 1* transposent le débat à l'ère numérique, élargissent la portée et l'échelle du champ de l'appropriation et portent un

coup terrible au statut traditionnel de l'auteur. Disqualifier ce geste comme un simple « acte de vandalisme anarcho-flarf », c'est être sourd à son signal d'alarme, qui annonce que l'environnement numérique a totalement transformé le terrain de jeu littéraire, à la fois en termes de contenu et de rôle de l'auteur. À une époque où la quantité de langage croît de façon exponentielle de même que l'accès aux outils de gestion, de manipulation et de remodelage des textes, l'appropriation est destinée à compléter la palette de l'auteur, une manière acceptable (et acceptée) de bâtir une œuvre littéraire, y compris pour des écrivains davantage ancrés dans la tradition. Accusé de « plagiat » dans son roman *La carte et le territoire*, qualifié de « travail de génie » par le quotidien *Libération*, Michel Houellebecq, auteur de best-sellers, se défendait ainsi : « si ils pensent sérieusement [que c'est du plagiat] (...), c'est qu'ils n'ont pas la première notion de ce qu'est la littérature. (...) Ça fait partie de ma méthode (...) Cette tentative de brouillage documents/fiction, beaucoup de gens l'ont fait. J'ai surtout été influencé par [Georges] Perec et [Jorge Luis] Borges. (...) J'espère que ça participe à la beauté de mes livres, d'employer ce genre de matériau¹⁰⁶. »

1. **PROCÉDÉS INFAILLIBLES**

Ce que l'écriture peut apprendre des arts visuels

Les arts visuels ont depuis longtemps intégré la non-créativité au champ des pratiques créatives. Depuis les readymades de Marcel Duchamp, le vingtième siècle a été inondé d'œuvres d'arts défiant la suprématie de l'artiste et la croyance en la nécessaire paternité d'une œuvre. Les tendances lancées par Duchamp ont été particulièrement poussées à l'extrême pendant les années 1960 avec l'avènement de l'art conceptuel : d'immenses artistes comme Dan Flavin, Lawrence Weiner, Yoko Ono ou Joseph Kosuth ont produit un corpus d'œuvres souvent éphémères ou à caractère propositionnel. L'œuvre produite était souvent secondaire par rapport à la façon dont elle était produite.

Les écrivains ont beaucoup à apprendre de ces artistes et de la façon dont ils sont parvenus à éradiquer les conceptions traditionnelles du génie, du travail et du procédé. Ces idées semblent particulièrement pertinentes dans l'environnement numérique actuel, puisqu'une grande partie de l'art conceptuel s'appuyait sur un langage systématique et logique. Comme chez les poètes concrets et les situationnistes, il y a un lien direct avec l'utilisation du langage comme matériau. En fait, de nombreux artistes conceptuels ont utilisé les mots comme matériau primaire sous forme de propositions et/ou comme un moyen d'expression dans le monde des galeries.

Les écrivains ont également beaucoup à apprendre des prémices de l'art conceptuel. Plus personne ne s'offusque de parcourir une galerie et de ne voir que quelques lignes tracées sur un mur suivant une recette (Sol LeWitt), ou d'entrer dans une salle de projection ou une galerie diffusant un film qui montre un homme en train de dormir pendant huit heures (*Sleep* d'Andy Warhol, 1963), mais dans les pages d'un livre, des actes semblables, annoncés comme de l'écriture, provoquent des cris d'alarme et des exclamations : « Ce n'est pas de la littérature ! » Dans les années 1960, le public des galeries a rapidement appris (dans le cas des films de Warhol, par exemple) à ne pas les regarder, mais à réfléchir, à écrire, à les discuter sans se sentir obligé de les regarder en entier. De même, beaucoup ont compris qu'il était futile d'attendre des dessins de LeWitt qu'ils aient une charge émotionnelle, sachant pertinemment qu'ils n'en auraient pas. Au lieu de cela, ils ont appris à se poser d'autres questions et à reconnaître que des expressions mécaniques peuvent être tout aussi

belles et émouvantes – mais d'une autre façon. La plupart des résistances à ces démarches artistiques se sont rapidement effondrées et Warhol comme Lewitt sont devenus des artistes canonisés et même ultra-populaires.

Alors que l'histoire de l'art conceptuel est largement connue, ses connections et ses entrelacements avec l'écriture contemporaine et la culture numérique le sont beaucoup moins. Ce qui suit est un examen des pratiques de Sol LeWitt et d'Andy Warhol en ce qu'elles peuvent être applicables à l'écriture non-créative. Tous deux cherchent à libérer l'artiste du fardeau du « génie », mais chacun le fait d'une façon différente : LeWitt par les mathématiques et les systèmes, Warhol par la contraction, la falsification et l'ambiguïté.

Une de mes descriptions favorites de la procrastination se loge dans un portrait de John Ashbery, écrit pour le *New Yorker* en 2005 :

Il est déjà tard, cinq heures ou cinq heures et demi. John Ashbery est assis devant sa machine à écrire, mais il n'écrit pas. Il prend sa tasse de thé et avale deux petites gorgées, car il est encore chaud. Il repose la tasse. Il est censé écrire un peu de poésie aujourd'hui. Il s'est levé assez tard ce matin et depuis il n'a fait que glander. Il a bu du café. Il a lu le journal. Il a pioché dans quelques livres : une biographie de Proust qu'il a achetée il y a cinq ans mais qu'il vient juste de commencer car tout à coup l'envie lui en a pris, un roman de Jean Rhys qu'il a récemment déniché dans une librairie d'occasion – il n'est pas un lecteur méthodique. Il s'est mis devant la télévision et a regardé la moitié d'une émission stupide. Il n'a pas eu le courage de sortir de son appartement – dehors, l'air était lourd et nauséabond, même pour un été new-yorkais. Il ressentait une anxiété vague mais continue liée au fait qu'il n'avait pas encore commencé à écrire et qu'il n'avait aucune idée. Son esprit papillonnait. Il a pensé à une peinture de Jean Helion qu'il a vue récemment dans une exposition. Il s'est demandé s'il allait commander son dîner à ce nouveau restaurant indien sur la neuvième Avenue qu'il aime bien. (Il ne sortira pas. Il a soixante-dix huit ans. Il sort rarement ces derniers temps.) En allant à la salle de bain, il s'est rendu compte qu'il avait besoin d'une nouvelle coupe de cheveux. Il a téléphoné à un ami poète qui est malade. À cinq heures, cependant, il devenait évident qu'il ne restait plus qu'une heure environ avant que la journée de travail ne s'achève ; il a donc mis un CD dans sa chaîne stéréo et s'est assis à son bureau. Il remarque une tache minuscule au mur à laquelle il n'avait jamais fait attention. Une fois qu'il aura commencé, cela ne lui prendra que trente ou quarante minutes pour produire un petit texte, mais commencer, c'est toute la difficulté.¹⁰⁷

Pas d'inquiétude, M. Ashbery : il y a plein de gens qui peuvent vous aider. Des dizaines de livres proposent des remèdes pour des personnes comme vous. Vous pourriez par exemple changer de vêtements (« pour vraiment prendre un nouveau départ, John ») ; ou bien essayer quelques étirements ; c'est une bonne habitude que de se lever pour boire un verre d'eau toutes les vingt minutes ; vous devriez essayer l'écriture libre – relaxer son esprit et le laisser couler ; vous pourriez aussi essayer d'écrire « mal » ; il serait bon « de se déconnecter d'internet » ; cela vous aiderait aussi peut-être de vous lever de votre bureau et de faire une petite tâche ménagère. Mais il y a une solution que vous trouverez dans absolument tous les livres sur le syndrome de la page blanche : *écrire cinq mots. Cinq mots au hasard*. Suivez ce conseil, M. Ashbery, et vous ne serez plus jamais devant une page blanche.

L'ironie, c'est qu'au siècle dernier, deux œuvres d'art ont effectivement réalisé cette dernière suggestion : en 1930, Gertrude Stein a écrit un poème d'une phrase qui était simplement : « Cinq mots sur une ligne » ; en 1965, Joseph Kosuth a réalisé la pièce de Stein en écrivant en lettres capitales FIVE WORDS IN RED NEON, bien évidemment en néon rouge. Stein et Kosuth donnent l'impression que c'est très facile. Avec ces travaux, on se demande bien comment on pourrait encore souffrir du syndrome de la page blanche.

Et pourtant, le poète Kwame Danes raconte que « dans une émission de NPR il y a quelques années, Derek Walcott avouait qu'il ressentait l'angoisse de la page blanche – l'angoisse de celui qui se demande s'il pourra de nouveau écrire un poème réussi. L'interviewer avait fait remarquer d'un rire sceptique que même un lauréat du prix Nobel pouvait donc ressentir cette angoisse. Walcott avait insisté : « Tous ceux [c'est-à-dire tous les poètes] qui vous disent le contraire mentent. »¹⁰⁸ »

Je n'en suis pas si sûr. On n'entend pas tellement parler de cette peur de la page blanche dans le mode de l'art contemporain. Certains seront peut-être surpris (ceux-là même qui se cramponnent aux vieilles conceptions de « l'originalité »), mais c'est une tradition bien rodée que d'adopter des méthodes mécaniques, de prendre appui sur des processus pour prendre des décisions. À commencer par Duchamp, qui utilisait le monde comme son magasin artistique. Si vous commencez avec une bonne recette, ajoutez les bons ingrédients, suivez les instructions et vous arriverez forcément à une bonne œuvre d'art. Dans les années 1960, en particulier, des dizaines d'artistes ont troqué la sueur contre la procédure, expiant ainsi l'épreuve que constitue la création. Je pense notamment au sculpteur Jonathan Borofsky au milieu des années 1960, dans un moment de profonde lassitude pendant ses études supérieures. Assis seul dans son studio de Yale, il a simplement commencé à compter, puis il a continué pendant plusieurs semaines jusqu'à ce que les nombres sortent de sa tête vers sa bouche, puis sur la page, jusqu'à ce qu'ils se forment en trois dimensions et que des univers figuratifs déments naissent de ce comptage.

Cela peut avoir des conséquences profondes pour l'écriture : imaginons que les écrivains adoptent ces méthodes de travail et qu'ils ne connaissent plus le syndrome de la page blanche. C'est ce qu'a fait Sol LeWitt lorsqu'il a écrit les *Alinéas sur l'art conceptuel* (1967) et les *Phrases sur l'art conceptuel* (1969), deux manifestes remarquables pour une génération plus intéressée par les idées que par les objets. Ses idées étaient si bonnes qu'une fois qu'il les avait adoptées, il les a suivis sans jamais se retourner ; ses productions, en vertu d'une série de contraintes auto-imposées, ont été fructueuses pendant plusieurs décennies et dans toutes les directions possibles. Plus jamais LeWitt n'a souffert de blocage. Si on observe attentivement sa pensée et sa méthodologie, on y trouvera un modèle total de ce que peut être l'écriture non-créative, des principes à la distribution et la réception, en passant par l'exécution. À condition de remplacer les questionnements visuels de LeWitt par des problématiques littéraires, on peut adopter les « Alinéas » et les « Phrases » comme plans-guides de l'écriture non-créative.

Dans ces documents, LeWitt encourage un art fondé sur la recette. De même qu'on achète les ingrédients avant de cuisiner un repas, il explique que toutes les décisions doivent être prises au préalable et que l'exécution même de l'œuvre n'est qu'une simple tâche, une action qui ne doit pas demander trop de réflexion, d'improvisation, ni même de véritable émotion. Il estime que l'art ne doit pas être fondé sur le talent : tout le monde doit pouvoir réaliser l'œuvre. En fait, dans sa carrière, LeWitt n'a jamais produit ses œuvres lui-même ; il engageait à sa place des équipes de dessinateurs et de fabricants pour exécuter son travail.

La démarche rappelle les ateliers des peintres de la Renaissance et leurs écoles de disciples. L'idée lui est venue en travaillant dans un cabinet d'architecte, lorsqu'il a pris conscience qu' « un architecte ne part pas avec une pelle pour creuser les fondations et placer chaque brique¹⁰⁹ » ; il concevait les idées et externalisait la réalisation.

En cela il est proche de Marcel Duchamp, qui affirmait s'être arrêté de faire de l'art pour devenir un *respirateur*. Duchamp disait : « J'aime mieux vivre, respirer, que travailler. (...) Donc, si vous voulez, mon art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante¹¹⁰. » (Bien sûr, Duchamp n'a jamais cessé de faire de l'art ; il a simplement travaillé des décennies en secret. Et c'est cette sorte de contradiction entre ce qui est affirmé et ce qui se produit réellement qui lie véritablement LeWitt à Duchamp, comme nous le verrons plus tard.) Imaginez des écrivains feignant le silence ou faisant écrire leurs livres par d'autres personnes à la manière d'Andy Warhol.

Je suis intrigué par l'idée que l'écriture puisse ne pas être fondée sur le talent, au sens conventionnel du terme. John Cage, connu pour l'utilisation du hasard dans ses œuvres à travers le lancer de dés suivant la méthode du Yi Jing ou par des programmes de randomisation informatique, a souvent été interrogé sur les raisons de ces méthodes de composition. Tout le monde ne pouvait-il pas faire pareil ? Cage répondait : « oui, mais personne ne l'a fait. » Et si nous suivions la trace de LeWitt et que nous imaginions une recette qui serait une invitation, ouverte à tous, à réaliser l'œuvre ? Je pourrais prendre un de mes livres (*Day* par exemple) et concevoir une recette : « retaper un numéro du *New York Times* du début à la fin, en traversant chaque page de gauche à droite. Retaper chaque lettre sur le papier, sans faire de distinction entre le contenu éditorial et la publicité. » Vos choix (le chemin que vous suivez à travers le journal, la manière dont faites les sautes de lignes, etc.) seraient certainement différents des miens et produiraient une œuvre complètement différente.

LeWitt s'appuie sur l'idée de Duchamp selon laquelle l'art n'est pas nécessairement visuel ; il va plus loin en affirmant qu'une œuvre d'art doit être faite avec le minimum de décisions, de choix, de fantaisie. Il suggère qu'il est préférable que l'artiste fasse délibérément des choix *inintéressants*, de façon à ce que le spectateur ne perde pas de vue les concepts qui sous-tendent l'œuvre ; c'est une posture proche des idées de l'écriture non-créative. Et parfois ce n'est pas le produit final qui doit être considéré comme l'œuvre d'art ; il se peut que tous les documents en arrière-plan qui expliquent la méthode de conception et d'exécution soient finalement plus intéressants que l'œuvre elle-même. On peut alors rassembler ces documents et les présenter à la place de ce qui était destiné à être l'œuvre d'art. LeWitt demande à l'artiste de ne plus s'inquiéter d'être toujours original et intelligent ; il lui explique que les questions esthétiques peuvent être résolues de façon mathématique et rationnelle. Si vous êtes à court d'idées, faites comme la dance music, placez simplement les éléments de façon équidistante, ce qui donnera à l'œuvre un rythme prédéterminé et hypnotique. Vous ne pouvez pas vous rater. En définitive, il nous avertit : ne vous laissez pas aveugler par les nouveaux matériaux et les nouvelles technologies, car les nouveaux matériaux n'engendrent pas nécessairement de nouvelles idées ; aujourd'hui, dans une période obsédée par la technologie, c'est un écueil auquel les artistes et les écrivains doivent encore faire face.

Néanmoins, entre l'intention affichée de LeWitt et les résultats splendides qui ont marqué sa carrière, quelque chose pose problème. Lorsque j'observe les dessins muraux de LeWitt, et

en dépit de leur fondement conceptuel, j'y vois des œuvres d'arts parmi les plus belles et les plus éclatantes jamais réalisées. Comment une rhétorique et un procédé si stériles peuvent-ils produire des résultats si parfaits, si sensuels ? Lorsque LeWitt disait que l'œuvre finale pouvait très bien être rebutante, il ne pouvait assurément pas penser à son propre travail. Il se produit quelque chose ici qui me fait me demander si LeWitt ne nous fait pas marcher. Pour autant que je puisse voir, c'est un génie singulier qui possède un sens extrêmement raffiné du visuel, un perfectionniste aux productions parfaitement confectionnées et finolées, qui recherche un effet visuel, intellectuel et émotionnel maximal. Il est possible que nous puissions résoudre cette contradiction en observant plus attentivement son procédé de création. D'abord, toutes les œuvres de LeWitt sont dictées par des recettes courtes et simples.

En voici une de 1969 :

Sur un mur, à l'aide d'un crayon dur, des lignes parallèles espacées d'environ 0,3 cm et longues d'environ 30 cm sont tracées pendant une minute. Sous cette rangée de lignes, une autre rangée de lignes est tracée pendant dix minutes. Sous cette rangée de lignes une autre rangée de lignes est tracée pendant une heure.¹¹¹

et une autre de 1970 :

Sur un mur (lisse et blanc si possible) un dessinateur trace 500 lignes jaunes, 500 lignes grises, 500 lignes rouges, 500 lignes bleues, dans une aire d'1 mètre carré. Toutes les lignes doivent avoir une longueur comprise entre 10 cm 20 cm.¹¹²

LeWitt n'a jamais exécuté lui-même ces pièces ; il les a conçus puis les a fait réaliser par quelqu'un d'autre. Cependant, pourquoi un artiste conceptuel aurait-il besoin de réaliser quoi que ce soit, en particulier s'il a une aversion pour le visuel ? Ne se contredit-il pas lui-même lorsqu'il affirme « Pour l'artiste conceptuel, il s'agira autant que possible de perfectionner l'accent mis sur la matérialité, ou de l'employer de manière paradoxale (de le convertir en idée)¹¹³ » ? Pourquoi ne pas les présenter simplement comme des idées, comme l'a fait Yoko Ono ?

TABLEAU TEMPS

Réalisez un tableau où la couleur n'apparaît que sous une certaine lumière à un certain moment de la journée. Réalisez-le en très peu de temps.

Été 1961¹¹⁴

Nous n'avons aucune preuve que le tableau temps d'Ono ait jamais été exécuté. Et, s'il l'a été, les variables conditionnant son succès sont évasives, sinon indéterminées et subjectives. Le lieu où cette pièce doit être exécutée n'est pas vraiment clair. On peut supposer que, puisqu'elle fait référence à « un certain moment de la journée », la pièce doit être réalisée à l'extérieur. En partant de ce principe, comment savoir à quoi « une certaine

lumière » fait référence, puisque la lumière change perpétuellement au cours de la journée ? Comment savoir à quel moment correspond « un certain moment » ? En outre, que signifie un « très court instant » : une seconde ? Cinq minutes ? Court par rapport à quoi ? Aux vingt-quatre heures de la journée ? À la durée d'une existence ? À l'inverse, si l'on tente de réaliser la peinture en intérieur, quel type de lumière correspond à cette « certaine lumière » ? Une lumière incandescente ? Fluorescente ? Une lumière de bougie ? De la lumière noire ? Et si enfin nous parvenons, d'une manière ou d'une autre, à trouver les bonnes variables, comment savoir si nous avons obtenu la bonne couleur ? Il y a également des implications mystiques : si nous parvenons à résoudre convenablement ces questions, comme Indiana Jones lorsqu'il arrive à déplacer la pierre qui bloque l'accès à une cave secrète, nous pourrions nous aussi être récompensés par une vision cosmique.

LeWitt est en accord avec Ono. L'art peut n'avoir d'existence que dans l'esprit. Il déclare : « Les idées à elles seules peuvent être des œuvres d'art ; elles font partie d'une chaîne de développement susceptible de trouver une forme. Toutes les idées n'ont pas besoin d'être matérialisées¹¹⁵. » Il insiste pourtant sur le fait qu'elles peuvent en définitive être matérialisées ; chose qu'Ono n'a jamais dite, puisqu'elle n'a jamais précisé si ces œuvres étaient de la littérature, de l'art conceptuel, des recettes ou de l'art visuel, ni si elles devaient être réalisées ou bien demeurer des concepts. À l'inverse, LeWitt est devenu célèbre pour avoir réalisé au cours de sa carrière ses propres instructions, leur conférant une grande visibilité ; il se justifie en expliquant que « le plan existe en tant qu'idée mais il a besoin d'être traduit dans sa forme optimale. Les idées de dessins muraux seules contredisent l'idée de dessin mural¹¹⁶. » La contradiction, LeWitt semble l'accepter pleinement, malgré sa posture et sa tendance à l'hyperbole. Ses *Phrases sur l'art conceptuel* commencent par cette déclaration New Age : « Les artistes conceptuels sont mystiques plutôt que rationalistes. Ils parviennent à des conclusions que la logique ne peut atteindre¹¹⁷. » Son discours fait parfois penser à Mad Hatter : « les pensées irrationnelles peuvent être suivies à la lettre et logiquement¹¹⁸. »

Ses instructions aussi sont parfois aussi vagues et évasives que celles d'Ono. Prenons par exemple cette recette pour dessin mural de 1971, qui fut exécutée au Guggenheim Museum :

Des lignes, ni trop courtes, ni trop droites, se croisant et se touchant, tracées au hasard à l'aide de quatre couleurs (jaune, noir, rouge, bleu), couvrant toute la surface du mur avec une densité maximum.¹¹⁹

Quelqu'un a dû interpréter et exécuter ce dessin, et je suis content que ce ne soit pas moi. Que signifie « ni trop courtes, ni trop droites » ? Que signifie « au hasard » ? Il y a quelques années, lorsque je refaisais ma salle de bain pendant l'été, j'ai demandé à l'entrepreneur que les couleurs des carreaux soient disposées au hasard. Je pensais qu'il les placerait à son gré de façon à ce que l'ensemble paraisse avoir été fait au hasard. Tous les soirs, en rentrant du travail, je jetais un coup d'œil à la salle de bain et je me demandais pourquoi les travaux avançaient si lentement. Un jour, en m'y arrêtant à l'heure du déjeuner pour comprendre la raison de ce retard, j'ai vu Joe assis en train de lancer les dés pour décider des teintes et s'assurer que chaque carreau soit placé absolument au hasard.

Autre problème : comment atteindre une « densité maximum » ? Je pourrais l'interpréter comme le fait que le moindre petit bout de mur doit être rempli au moment où on

considère que la pièce est achevée. Cela me semble un travail insurmontable et, si l'on ajoute le fait qu'il doit être exécuté au hasard, je pourrais passer le reste de ma vie à le faire.

Par ailleurs, mettons que j'ai passé dix ans à réaliser le dessin selon ce qui me semble être la bonne méthode : et s'il n'est pas « réussi » ? Et si mon travail ne plait pas à LeWitt ? Que faire si mes lignes « pas trop courtes » sont trop longues et que mes lignes « pas trop droites » sont trop ondulées ? Comme dans un rêve sisyphéen, me ferait-il tout recommencer ?

Par chance, nous disposons d'informations issues des notes prises par le dessinateur David Schulman pendant qu'il exécutait le dessin en question :

[Des lignes, ni trop courtes, ni trop droites, se croisant et se touchant, tracées au hasard, à l'aide de quatre couleurs (jaune, noir, rouge, bleu) couvrant toute la surface du mur avec une densité maximum.]

Commencé le 26 janvier, sans aucune idée du temps que cela prendrait d'atteindre le point de densité maximum (une indication très ambiguë pour le coup). J'étais payé 3,00\$ de l'heure, j'essayais de faire en sorte que mes besoins financiers n'aient pas trop d'impact sur mon temps de travail. (...) J'étais épuisé après trois jours de travail, mais pas le moindre signe de densité. N'ayant qu'un seul porte-mine, même l'énergie dépensée pour changer de mine me fatiguait, par accumulation. (...) Je me suis forcé à tracer les lignes plus vite, tout en faisant le plus possible attention à ce qu'elles soient disposées au hasard, qu'elles ne soient ni trop courtes, ni trop droites, qu'elles se croisent et se touchent. J'ai décidé d'utiliser une couleur à la fois et de l'utiliser jusqu'à ce que j'atteigne un point qui me semblait être le quart de la « Densité Maximum. » (...) Les signaux d'inconfort devenaient une horloge inconsciente qui déterminait quand je devais m'arrêter et m'écarter du dessin. Remonter la rampe pour regarder le dessin à distance me permettait de me soulager momentanément de la tension physique du dessin. À distance, chaque couleur semblait fourmiller, comme si elle traçait lentement sa route sur une portion du mur. (...) D'une certaine façon, le dessin était paradoxal. La densité et la disposition régulières des lignes entraînaient un effort très méthodique. Une fois que les problèmes particuliers de chaque ligne étaient déterminés, toute pensée sur la façon dont les nouvelles lignes devaient être dessinées par rapport aux lignes précédemment tracées s'effaçait progressivement jusqu'à ce que je n'aie plus conscience des lignes que j'étais en train de tracer. En dessinant, je me suis rendu compte que le relâchement de mon corps n'était qu'un moyen parmi d'autres d'atteindre un haut degré de concentration. Je pouvais aussi me laisser aller à ce dessin ennuyeux. En un sens, le fait de garder mon corps totalement actif de façon presque involontaire détendait complètement mon esprit. Dès lors que mon esprit était relâché, mes pensées s'écoulaient à un rythme plus doux et plus rapide.¹²⁰

Bien que Schulman réponde à certaines de nos questions, son interprétation est encore confuse. Lui non plus ne sait pas ce que signifie la densité et il est très vague sur ce que « ni trop long, ni trop droit » veut dire ou ce qu'est exactement « au hasard ». Et à la fin il ne parle plus de la réalisation d'une œuvre d'art ; il divague sur la distinction corps/esprit. Tout ceci devient étrangement spirituel et ressemble plus à du yoga qu'à de l'art conceptuel.

C'est curieux comme l'œuvre commence à se faire d'elle-même, à répondre aux questions de Schulman en suivant ses propres règles et consignes. LeWitt a prescrit (et presque prédit) cet état : « Le dessinateur et le mur entament un dialogue. Le dessinateur

commence à s'ennuyer mais ensuite, à travers cette activité vide de sens, il trouve la paix ou la détresse¹²¹. » Comment pouvait-il le savoir ? A cet instant, il se rapproche beaucoup des spéculations mystiques d'Ono.

John Cage, qui a explicitement adopté l'attitude mystique du Bouddhisme Zen vis-à-vis de son travail, a décrit quelque chose de similaire : « si quelque chose est ennuyeux au bout de deux minutes, il faut l'essayer pendant quatre minutes. Si c'est encore ennuyeux, il faut l'essayer pendant huit, seize, trente-deux minutes et ainsi de suite. Finalement, on découvrira que ce n'est pas ennuyeux du tout, mais très intéressant¹²² » ; selon Cage, cela apaisait les plus perplexes des musiciens qui étaient embauchés pour jouer sa musique. En un sens, un musicien sous contrat ressemble à un fabricant comme David Schulman, un dessinateur anonyme payé pour exécuter une œuvre d'art au nom d'un autre. Contrairement à un romancier qui, à l'exception des relations avec son éditeur, travaille dans une situation de création solitaire, la musique jouée par des orchestres, des groupes, les performances en direct, etc. et l'art visuel parfois (comme dans le cas de LeWitt) sont le résultat d'un contrat social. Si le travailleur s'estime lésé il peut saboter la réalisation de l'œuvre, ce qui est souvent arrivé à Cage.

On trouve de nombreuses histoires dans lesquelles John Cage a quitté des séances de répétition en claquant la porte, furieux contre des musiciens de l'orchestre sous contrat qui refusaient de prendre sa musique au sérieux. Cage, comme LeWitt, donnait aux musiciens de grandes marges de manœuvres dans ses partitions et ne fournissait que de vagues instructions, mais il était souvent frustré par les résultats. Par exemple, il est arrivé qu'au milieu d'un morceau abstrait composé à partir d'opérations de hasard, un tromboniste intercale quelques notes de « Camptown Races », ce qui a fait profondément irrité Cage. Évoquant un incident semblable à New York, il a déclaré : « Devant une musique comme celle que je leur avais donné à jouer, ils l'ont tout bonnement sabotée. (...) Le Philharmonique de New York est un mauvais orchestre. Ils sont comme une bande de gangsters. Ils n'ont même pas honte – lorsque j'ai quitté la scène après l'un des concerts, un musicien qui avait mal joué m'a serré la main, m'a sourit et m'a dit : « Revenez dans dix ans, on vous traitera mieux. » Ils détournent les choses de la musique, et de toute attitude professionnelle envers la musique, pour en faire une sorte d'événement social qui n'est pas beau¹²³. »

Pour Cage, la musique était un terrain idéal pour pratiquer une politique utopiste : un orchestre (une unité sociale qui lui semblait aussi réglementée et contrôlée que l'armée) pouvait avoir la liberté de *ne pas* agir comme une unité, mais de permettre à chacun de ses membres d'être un individu dans le corps social. En ébranlant la structure de l'orchestre (l'une des institutions les plus établies et codifiées de la culture occidentale) il pensait que, en théorie, l'ensemble de la culture occidentale pourrait fonctionner en un système qu'il nommait « l'anarchie joyeuse. » Cage disait : « La raison pour laquelle nous savons qu'il peut y avoir une transformation sociale non violente vient du fait que nous savons qu'il y a eu une transformation non violente de l'art¹²⁴. »

LeWitt s'est donné beaucoup de peine pour éviter les situations embarrassantes qu'a connues Cage face aux orchestres établis. (Il travaillait avec un nombre réduit de travailleurs, au contraire de Cage, qui s'occupait parfois d'orchestres de 120 musiciens. Par ailleurs, les dessinateurs, qu'il a formés pour certains, étaient généralement enthousiastes vis-à-vis du projet et partageaient l'envie de former de nouveaux dessinateurs qui, à leur tour, en formeraient d'autre – à la manière des écoles de la Renaissance, pour traverser les

générations¹²⁵.) Pour ce faire, en 1971, soit l'année même où Schulman a travaillé sur le dessin au Guggenheim, il a rédigé un contrat détaillé qui lève toute ambiguïté en ce qui concerne les relations sociales et professionnelles entre l'artiste et le dessinateur, et qui confère à ce dernier une grande liberté :

L'artiste conçoit et élabore le plan du dessin mural. Celui-ci est réalisé par des dessinateurs (l'artiste peut être son propre dessinateur) ; le plan (écrit, oral ou dessiné) est interprété par le dessinateur.

Des décisions sont prises par le dessinateur, à l'intérieur du plan, en tant que parties du plan. Chaque individu étant unique, les mêmes instructions seront comprises différemment et mises en œuvre différemment.

L'artiste doit autoriser diverses interprétations de son plan. Le dessinateur perçoit le plan de l'artiste, puis le réorganise selon son expérience et sa compréhension propres.

Les contributions du dessinateur ne sont pas anticipées par l'artiste, même quand lui, l'artiste, est le dessinateur. Même si un seul dessinateur suivait deux fois le même plan, cela donnerait deux œuvres d'art différentes.

Personne ne peut faire deux fois la même chose.

L'artiste et le dessinateur deviennent collaborateurs dans la fabrication de l'art.

Chaque personne trace une ligne différemment et chaque personne comprend les mots différemment.

Ni les lignes ni les mots ne sont des idées, ce sont les moyens par lesquels les idées sont transmises.

Le dessin mural est l'art de l'artiste aussi longtemps que le plan n'est pas transgressé. S'il l'est, alors le dessinateur devient l'artiste et le dessin devient son œuvre d'art, mais cet art sera une parodie du concept original.

Le dessinateur peut commettre des erreurs en suivant le plan sans compromettre celui-ci. Tous les dessins muraux contiennent des erreurs, elles font partie de l'œuvre.¹²⁶

Bien que LeWitt ait affirmé que l'artiste et le dessinateur étaient collaborateurs de l'œuvre, aucun de ses collaborateurs n'était nommé (et ils ne le sont toujours pas) ; tout le contraire de la générosité du sculpteur et poète concret Écossais Ian Hamilton Finlay, qui n'a jamais réalisé une œuvre d'art sans que le nom de son fabricant n'apparaisse dans son titre : *A Rock Rose (avec Richard Demarco)* ou *Kite Estuary Mode (avec Ian Gardner)* par exemple.

LeWitt avait une idée remarquablement laxiste et novatrice du droit d'auteur : jusqu'au milieu des années 80, il permettait à tout le monde de copier ses œuvres librement, du moment qu'ils suivaient la recette à la lettre ; il le prenait pour un compliment. En cela, il préfigure les mots de l'auteur de science-fiction Cory Doctorow, qui met gratuitement à disposition ses livres sur internet et sur papier. Il explique : « Être assez reconnu pour être piraté est un couronnement. Je préfère jouer mon avenir sur une littérature à laquelle les gens s'intéressent assez pour la voler que de consacrer ma vie à une forme qui n'a plus sa place dans le médium prédominant de notre siècle¹²⁷. » Contrairement au matériau numérique, qui peut être dupliqué à l'infini sans aucune perte de qualité, LeWitt a du faire face à un grand nombre de mauvaises copies faites par des dessinateurs peu doués ; il est finalement revenu sur ses paroles et a renoncé à son idée utopique selon laquelle « quiconque a un crayon, une main et des instructions verbales claires » pouvait faire des

copies de ses dessins¹²⁸. Par ce retournement, LeWitt montre à quel point il est difficile de faire un art conceptuel de qualité ; pour lui, la solution résidait dans un équilibre subtil entre la pertinence de la pensée et la précision de l'exécution. Le dosage peut être différent chez d'autres artistes.

Il a posé le poing sur la table et a inversé la tendance : les œuvres qui ont suivi sont meilleures. Il est évident que « la qualité des dessins de LeWitt s'est améliorée à mesure que ses dessinateurs se sont spécialisés dans des techniques particulières et sont devenus des « guerriers samouraï » de leur art. Aujourd'hui, un LeWitt habilement exécuté éclipe la qualité de ce que l'artiste lui-même avait l'habitude de produire¹²⁹. » Au début des années quatre-vingt, LeWitt a quitté New York pour l'Italie. Là-bas, côtoyant les fresques de la Renaissance italienne, il a profondément transformé son travail : soudain, il est devenu extrêmement sensuel, organique, enjoué. Les lignes et les mesures austères ont laissé place à des œuvres colorées et fantasques qui semblaient tenir plus des motifs décoratifs des années 1970 que des recettes et des procédures de l'art conceptuel. Pourtant, ces œuvres étaient créées à partir de méthodes identiques à celles des premiers travaux, mais il choisissait des ingrédients différents. Ainsi, tandis que les premiers travaux n'autorisaient que les quatre couleurs primaires et suivaient une géométrie stricte, les œuvres plus récentes pouvaient être psychédéliques et utiliser des vert pomme ou des oranges fluorescents en motifs ondulés. Souvent, leur goût criard semblait incongru sur les murs blancs des musées. « Lorsqu'on lui demande d'expliquer le changement qu'il avait opéré dans les années 1980 (l'ajout du lavis, qui l'avait ouvert à de nouvelles couleurs, ainsi que les courbes et les formes libres) Mr. LeWitt répondait : « Pourquoi pas ? »¹³⁰ »

Pour un œil non avisé, ces travaux trahissaient complètement tout ce qu'il avait défendu jusqu'alors. Fantasques, ouvertement optiques, ils semblaient manquer de rigueur formelle. Mais un examen plus attentif montre qu'ils s'appuient toujours autant sur des recettes. Ces pièces de 1998 ont pour instructions :

Dessin Mural 853 : Un mur encadré et divisé verticalement en deux parties par une bande noire plate. Partie de gauche : un carré divisé en deux par une ligne courbe. Gauche : rouge éclatant ; droite : vert éclatant. Partie de droite ; un carré divisé en deux par une ligne courbe. Haut : bleu éclatant ; bas : orange éclatant.

Dessin Mural 852 : Un mur divisé du coin en haut à gauche au coin en bas à droite par une ligne courbe ; gauche : jaune éclatant ; droite : violet éclatant.

Mais c'est, selon moi, ce qui fait sa beauté. Voilà des œuvres qu'on ne peut pas rater, peu importe ce que l'on en fait. Exécutées à la perfection selon les plans, elles sont donc réussies, indépendamment de leur aspect non LeWittien.

Il y a beaucoup de choses à retenir de LeWitt : l'idée d'un art sans auteur, la danse, socialement éclairée, entre l'auteur et le fabricant, la démythification de l'élan romantique, l'utilité d'une rhétorique bien ficelée et d'une logique précise – sans parler de la liberté que tout cela apporte, de l'élégance des formes et des structures primaires qui battent en brèche l'angoisse de la page blanche, le triomphe du bon goût, l'acceptation de la contradiction. Mais une chose parmi toutes se détache. Nous nous efforçons toujours de nous exprimer, mais LeWitt nous fait comprendre à quel point il est impossible de *ne pas* nous exprimer. Peut-être les auteurs s'acharment-ils trop et qu'ils tombent dans une grande impasse

lorsqu'ils dire quelque chose d'original, de nouveau, d'important, de profond. LeWitt nous permet de sortir de nos blocages. Si l'on construit la machine parfaite et qu'on la met en marche, l'œuvre se crée toute seule. Et les résultats reflèteront la qualité de la machine : construisez une machine mal conçue et mal exécutée, vous obtiendrez des résultats médiocres ; construisez une machine hermétique, bien confectionnée, méticuleusement conçue, et les résultats ne pourront qu'être bons. LeWitt nous incite à renverser notre approche conventionnelle de l'art, souvent focalisée sur le résultat final ; de cette manière, il renverse également la notion classique de génie et nous montre le potentiel et le pouvoir du « génie non-original. »

Andy Warhol est peut-être la figure la plus importante de l'écriture non-créative. Toute l'œuvre de Warhol est fondée sur l'idée de non-créativité, de la production mécanique et apparemment sans effort de peintures aux films impossibles à regarder où absolument rien ne se passe. En termes de production littéraire aussi, Warhol a dépassé les bornes, en faisant écrire ses livres par d'autres, tout en étant inscrit comme auteur sur leurs couvertures. Il a inventé de nouveaux genres littéraires : *a: a novel* est une simple retranscription de dizaines de cassettes, dans laquelle les fautes de frappe, les hésitations et les bégaiements ont été conservés tels quels. Les mots de son *Journal*, un énorme pavé, ont été dictés par téléphone à une assistante qui les a retranscrits, suivant les moindres mouvements, souvent mondains, de sa personne. Pour reprendre les termes de Perloff, Andy Warhol était un génie non-original, capable de créer une œuvre profondément originale en isolant, recadrant, recyclant, régurgitant et en reproduisant sans cesse des idées et des images qui n'étaient pas les siennes mais qui, pourtant, devenaient totalement Warholiennes dès lors qu'il avait terminé son travail. Warhol avait compris qu'en maîtrisant la manipulation de l'information (les médias, sa propre image, sa clique de superstars, entre autres), il pouvait maîtriser la culture. Il nous rappelle qu'on peut être à l'origine d'un *mème* viral et être en même temps à l'origine de l'événement qui l'a déclenché. Les démarches de *re* (comme le reblogging ou le retweeting) sont devenus des rites culturels de prestige, par eux-mêmes et en eux-mêmes. Le tri et le filtrage (le déplacement de l'information) sont devenus des éléments du capital culturel. Filtrer, c'est montrer son goût. Et le bon goût l'emporte : La sensibilité exquise de Warhol, conjuguée à un goût bien réglé, a repositionné le centre de la production artistique, du créateur vers le médiateur.

Dans une interview télévisée de 1966, Warhol répond à contrecœur à des questions lancées par un interlocuteur hors-champ, agressif et sceptique. Pendant l'interview, Warhol, bouche pincée, est assis sur un tabouret devant un portrait argenté d'Elvis. La caméra zoome fréquemment sur le visage de Warhol, encadré par des lunettes de soleil cassées ; ses doigts couvrent sa bouche, ce qui le fait marmonner des réponses hésitantes, à peine audibles :

WARHOL : Je veux dire, vous pouvez juste me dire les mots et je pourrai juste les répéter parce je ne peux pas, euh... je ne peux pas (...) Je me sens si vide aujourd'hui. Je ne peux penser à rien. Dites-moi juste les mots et ils sortiront de ma bouche.

Q : Non, ne vous inquiétez pas, parce que ...

WARHOL : ... non, non ... je pense que ce serait bien.

Q : Vous allez vous détendre au bout d'un moment.

WARHOL : Eh bien, non. Ce n'est pas ça. C'est juste que je ne peux pas, euhhh... Je suis enrhumé et je ne peux, euh, penser à rien. Ce serait très gentil si vous me disiez une phrase et je pourrais juste la répéter.

Q : Bien, laissez-moi juste vous poser une question à laquelle vous pouvez répondre...

WARHOL : Non, non. Mais vous répétez aussi les réponses.¹³¹

Quelques années plus tôt, dans une interview de 1963, Warhol demande : « Mais pourquoi devrais-je être original ? Pourquoi ne puis-je pas être non original ? » Il ne voit pas l'utilité de créer quoi que ce soit de nouveau : « J'aime juste voir les choses utilisées et réutilisées. » En écho aux questionnements d'alors sur la suppression de la frontière entre l'art et la vie, il dit : « Il se trouve tout simplement que j'aime les choses ordinaires. Quand je les peints, je n'essaie pas de les rendre extraordinaire. J'essaie juste de les peindre de façon ordinaire-ordinaire. (...) C'est pourquoi j'ai recours à la sérigraphie, au pochoir et à d'autres types de reproduction automatique. Et pourtant des éléments humains s'y insinuent ! (...) Je suis anti-erreur. C'est trop humain. Je suis pour un art mécanique (...) Si quelqu'un imitait mon art, je ne pourrai pas l'identifier. »

Warhol lui-même était une série de contradictions : il pouvait à peine parler, mais ses paroles sont devenues des truismes culturels ; il était vulgaire (très commercial) et noble (créateur d'un art parmi les plus difficiles et les plus exigeants du vingtième siècle), gentil et cruel, profane mais religieux (il se rendait à l'église tous les dimanches), un homme apparemment ennuyeux qui s'entourait des hommes et des femmes les plus excitants. On pourrait continuer la liste à l'infini.

Son œuvre incarne en quelque sorte les mêmes tensions éthiques et morales que l'écriture de Vanessa Place : que se passe-t-il lorsque qu'un artiste repose de façon programmatique sa pratique sur la tromperie, la malhonnêteté, le mensonge, la fraude, l'imposture, l'usurpation d'identité, le plagiat, la manipulation du marché, la guerre psychologique et l'abus consensuel ? Lorsque l'humanisme est jeté par la fenêtre et que la machine prime sur la chair et l'os ? Lorsqu'une pratique s'oppose catégoriquement à l'émotion et privilégie le style à la substance, l'insipidité au génie, le procédé mécanique au toucher, l'ennui au divertissement, la surface à la profondeur ? Lorsqu'un art a pour but l'aliénation, lorsqu'il se déconnecte volontairement de ce à quoi nous attribuons habituellement une valeur culturelle et sociale ?

Warhol a adopté une moralité flexible, presque impossible à concevoir en théorie comme en pratique. Il a passé sa carrière à tester la morale dans son art et dans sa vie, et les conséquences étaient souvent dévastatrices. Dans le monde de Warhol l'heureux dénouement n'existait pas ; le voyage était rapide et glamour, mais il menait toujours à la ruine. À l'exception notable de Lou Reed, peu de résidents de la Factory ont eu une vie ou une carrière solide après ce moment. Pour plusieurs d'entre eux, les conséquences ont été mortelles. Wayne Koestenbaum, dans sa biographie de Warhol, remarque que « la plupart des personnes que j'ai interviewées, qui connaissaient Warhol ou ont travaillé avec lui, semblaient affectées voire traumatisées par l'expérience. Ou bien je présume qu'elles étaient déjà affectées avant de connaître Warhol. Mais il avait une façon de jeter la lumière sur la ruine – de la rendre spectaculaire, visible, audible. Il ne blessait pas sciemment les gens, mais sa présence devenait le proscenium d'un théâtre traumatique¹³². » Warhol préparait le terrain pour détruire systématiquement et publiquement des personnes, en convaincant ses jeunes gens un peu perdus qu'ils étaient des « superstars », en les filmant

en train d'être eux-mêmes (parler, prendre de la drogue, faire l'amour) et en les emmenant en fin de journée à des fêtes en ville dans lesquelles c'étaient au final le nom et la carrière de Warhol qui bénéficiaient de leurs illusions. Après la tentative d'assassinat contre Warhol, la porte de la Factory, toujours ouverte auparavant, s'est refermée, et de nombreuses ex-superstars ne faisaient plus partie de la clique. Pour son comportement et sa capacité à donner et à prendre à la fois, on surnommait Warhol « Drella » – un mélange de Dracula et de Cendrillon.

C'est un aspect très connu de Warhol, le récit d'un naufrage auquel nous sommes tous familiers. Mais il y a une autre façon de le voir. Je suggère d'utiliser cet exemple d'ambiguïté et de contradiction comme une expérience des pratiques artistiques dans le but de tester les limites de la morale et de l'éthique de façon positive. Si nous parvenons à séparer l'homme de son œuvre, nous verrons que la dialectique négative de Warhol était en fait un moyen de proposer un libre terrain de jeu aux confins du confort artistique. L'art comme espace où l'on est libre de dire : « et si...? » L'art comme l'un des seuls espaces disponibles dans notre culture pour tenter de telles expériences.

Nous entrons de nouveau dans un territoire de contradictions : comment séparer la vie de Warhol de son art, ou d'ailleurs plus généralement la vie et l'art de tout artiste ? Pour comprendre et répondre à cette question, je pense qu'il est utile de convoquer un peu de théorie, à partir de l'essai fondamental de Roland Barthes, « La mort de l'auteur ». Dans ce texte, il fait la distinction entre la littérature et l'autobiographie, en expliquant par exemple que « si nous découvrons, après avoir admiré un ensemble de livres louant le courage et la fidélité morale, que l'homme qui les a écrits était un lâche et un pervers, cela n'aurait pas le moindre effet sur leur qualité littéraire. Nous regretterions peut-être cette hypocrisie, mais nous serions incapable de retenir notre admiration pour son talent d'écrivain¹³³. » Barthes mentionne l'idée d'une œuvre sans auteur comme du *texte* plutôt que de la *littérature*.

Le postulat barthésien est démontré de façon extrêmement puissante par le vaste corpus d'œuvres littéraires produit par Warhol. Prenons par exemple le *Journal*, qui est resté quatre mois dans la liste des best-sellers du *New York Times*. D'une certaine façon, il est difficile d'imaginer récit plus ennuyeux : plus de huit cent pages d'extraits du journal d'Andy retraçant chaque centime dépensé en taxis et chaque appel téléphonique qu'il a effectué. La notion d'autobiographie imprègne faussement le livre : sur la couverture originale, le *Boston Globe* s'exclame : « l'autoportrait ultime. » L'accumulation des moindres détails insignifiants rappelle la *Vie de Samuel Johnson* de Boswell, à l'exception du fait que le livre se présente comme une autobiographie. Prenons l'entrée du lundi 2 août 1982 :

Mark Ginsburg devait amener la fille d'Indira Gandhi au bureau. Il a appelé. Ina a appelé. Bob a appelé pour dire combien c'était important. J'ai séché mon cours de gym. En fait, ce n'était que la belle-fille, qui est italienne, qui n'a même pas l'air indienne.

Allé au 25 de la 39^e Rue Est chez Michael Vollbracht (taxi \$4,50). Tombé sur Mary McFadden en entrant. Je lui ai dit qu'elle était belle sans maquillage et elle m'a répondu qu'elle n'en avait jamais porté autant. Je lui ai dit que ça ne se voyait pas par rapport aux autres personnes maquillées. Giorgio Sant'Angelo était là. La nourriture était vraiment chic mais je n'ai rien pris.

Allé à la réception de Diane von Furstenburg pour le lancement de sa nouvelle ligne de cosmétiques (taxi \$4). Tous les garçons à la réception étaient les mêmes qu'à Fire Island. C'était amusant de voir Diane vendre son parfum. Mais ses vêtements sont si laids.

On dirait du plastique. Elle en a fait porter par toutes les filles à la mode. Barbara Allen était là et les vêtements ne lui allaient pas du tout. J'ai eu une idée pour une nouvelle décoration – des grandes boîtes de couleur que vous pouvez mettre dans une pièce et les bouger ce qui permet de changer les couleurs de votre décor.¹³⁴

Quelle vie ! Warhol interrompt son exercice pour rencontrer des personnalités publiques importantes. Puis il part rencontrer Vollbracht (un designer de Geoffrey Beene), il croise au même moment une styliste et il traîne encore un peu avec une autre styliste. Puis c'est une fête d'une autre styliste, remplie cette fois de fabuleux homosexuels de Fire Island et de mannequins magnifiques. Il snobe des personnes riches et est inspiré par le design intérieur.

Est-ce vraiment une autobiographie ? Non. C'est une fiction fantastique fortement éditée, basée sur la vie de Warhol. Où est l'auteur ? C'est Warhol qui dicte et façonne cette image irréaliste ; pas de déplacements à l'épicerie ou au pressing, pas d'embouteillages, pas d'introspection, pas de doute, pas de friction. La vie de Warhol, telle qu'il la décrit, est un tourbillon de glamour. Mais lorsque tout est glamour, rien ne l'est. C'est un glamour spécifiquement Warholien : plat, monotone, où les personnes et les aventures sont interchangeable. Les personnages et les décors sont des jetables : ce qui est important, c'est d'en mettre plein la vue. C'est une autobiographie fictive, sans aucun complexe, ce qui est bien sûr le cas de toutes les autobiographies. Warhol a rapporté méticuleusement la version éditée de sa vie, tous les matins au cours de ses vingt dernières années, en appelant sa secrétaire/nègre Pat Hackett pour lui raconter ce qui lui était arrivé le jour précédent. Les coups de téléphones quotidiens ont commencé de façon assez innocente comme une mise en consigne des frais personnels d'Andy pour tenir les services des impôts à distance, mais se sont rapidement étendus à un enregistrement complet de sa vie. Hackett a agi comme la gardienne et l'éditrice du livre, devenant tout autant l'auteur et le fabricant de la vie de Warhol que Boswell pour la vie Johnson. En fait, elle a réduit le manuscrit original de vingt mille pages en un livre, en choisissant ce qui lui semblait « des morceaux choisis, les plus représentatifs d'Andy¹³⁵. » Hackett a impitoyablement édité le matériel : « Si Andy s'était rendu à cinq réceptions le même jour, je n'en ai parfois rapporté qu'une seule. J'ai appliqué le même principe aux noms : pour donner de la fluidité au journal et éviter de le faire ressembler au bottin mondain (...) j'en ai ôté un bon nombre. Là où Andy mentionnait dix personnes, j'ai parfois choisi de n'en inclure que trois avec lesquelles il avait discuté ou qu'il avait décrites avec le plus de détails. Ces omissions ne sont pas signalées dans le texte car cela aurait eu pour effet de distraire et de ralentir le lecteur¹³⁶. »

Mais la lecture n'est-elle pas déjà suffisamment ralentie ? Hackett a tort de penser que le lecteur « lit » vraiment le *Journal* de bout en bout. Pour ingérer le livre, il faut le lire en diagonale, et même cette lecture est éreintante au bout d'un moment à cause de l'énorme quantité d'informations triviales. De fait, pour nous libérer de ce fardeau qu'est la lecture intégrale du livre, les éditions plus récentes contiennent un index des noms et des lieux pour faciliter l'*ego-surfing* pour les membres du club – et pour que ceux qui ont le nez collé à la vitre soient encore plus envieux. Ce n'est pas un livre à lire mais un livre à référencer. Warhol en aurait été ravi. Il déclarait : « je ne lis pas beaucoup sur moi, de toute façon. Je regarde juste les photos des articles, ce qu'on raconte sur moi n'a pas d'importance ; je regarde juste la texture des mots¹³⁷. »

Warhol, qui affirmait ne pas lire, a naturellement publié un livre que beaucoup considèrent comme illisible : *a: a novel*. Pour une œuvre littéraire, elle porte bien toutes les marques de Warhol : des procédés mécaniques, des caractères hors-enregistrement (erreurs d'orthographe) et beaucoup de problématiques modernistes et d'attention aux détails du quotidien. S'il y a une histoire, elle est tellement enfouie dans la transcription littérale et dans l'inconsistance typographique que le ratio signal/bruit rend toute lecture conventionnelle presque impossible, ce qui était bien sûr l'intention de Warhol. Au début des années soixante, il a conquis le monde du film expérimental avec une tactique similaire. La grande tendance était dans les plans courts et la coupe franche, mais Warhol faisait le contraire : il plantait la caméra sur un trépied et la laissait tourner, tourner... et tourner... Il n'y avait ni mouvement de caméra ni montage. Lorsqu'on l'interrogeait sur la lenteur de ses films, il disait qu'avancer ne l'intéressait pas et qu'il préférait revenir aux tous débuts du cinéma, lorsque que la caméra était fixée à un trépied et qu'elle enregistrait tout ce qui se passait devant elle. En voyant ses bouts d'essais de 3 minutes, on ne peut qu'être persuadé par le point de vue de Warhol : ces portraits sont parmi les plus saisissants et les plus splendides jamais réalisés. *Sleep*, six heures de sommeil d'un homme et *Empire*, un plan fixe de huit heures de l'Empire State Building, sont des portraits temporels incroyables. Même si ses premiers films consistent souvent en une seule longue image et que ses romans sont plus comme une série de brèves coupes franches, l'effet attendu sur le spectateur et sur le lecteur est exactement le même : que l'ennui et l'impatience mènent à la distraction et à l'introspection. L'absence de récit permet à l'esprit de s'éloigner de l'œuvre, ce qui était le moyen pour Warhol d'écarter le spectateur de l'art et de le rapprocher de la vie.

a se voulait être un portrait enregistré sur vingt-quatre heures de la superstar de la Factory Ondine, mais est finalement composé de plus de cent personnages enregistrés sur une période de deux ans. Chaque section du livre a une disposition typographique différente, résultant des idiosyncrasies des différents dactylos qui ont travaillé sur les bandes. Warhol a décidé de les laisser telles qu'il les avait reçues et de conserver toutes les fautes de frappe ou d'orthographe. Ce que *a* est devenu se rapproche d'une sorte de *vérité* littéraire qui est un texte multi-auteur, chargé de la subjectivité formelle de plusieurs transcripateurs et qui questionne radicalement l'idée de l'auteur comme génie singulier. Comme dans toutes les productions de Warhol, son rôle est celui du conceptualiste ou, selon le point de vue, du patron d'usine qui s'assure que ses travailleurs exécutent ses concepts avec assez de latitude pour donner l'impression qu'ils sont impliqués dans la production, alors qu'en réalité ils ne le sont pas.

Ses autres livres (*Ma philosophie de A à B et vice-versa*, *Popisme*, *L'Amérique*, *Exposure*) ont été écrits par ses assistants, qui ont diffusé sa voix. Leur voix est devenu sa voix publique, tandis qu'il restait le plus souvent silencieux. Ces fameuses citations de Warhol qu'on entend souvent (le quart d'heure de célébrité, etc.), n'ont pour la plupart pas été écrites par Andy Warhol.

Tandis que le modernisme du milieu de siècle plongeait dans ce que William Carlos Williams nommait « la parole des mères polonaises », la véritable parole des mères polonaises était trop laide, trop fruste pour la majorité du monde de la poésie. Frank O'Hara, père du « talk poem », s'est approché dans ses derniers travaux de ce que Marjorie Perloff nomme « les caprices de la conversation quotidienne ¹³⁸ » :

appels téléphoniques commençaient par « Allô, attends juste une seconde », le temps de courir brancher le magnéto avant de reprendre la ligne. Je provoquais n'importe quel genre de crise uniquement pour avoir un bon enregistrement. Comme je ne sortais plus beaucoup et restais souvent à la maison, le matin et le soir je passais de longs moments au téléphone à commérer, à faire des histoires, à prendre des idées aux gens et à essayer de m'imaginer ce qui se passait. Et j'enregistrais tout.

Le problème était que ça prenait un temps infini pour retranscrire une bande, même avec quelqu'un qui y travaillait à plein temps. À cette époque, même les dactylos faisaient leurs propres enregistrements, comme je l'ai dit, c'était le grand truc.¹⁴²

Au Musée Warhol de Pittsburgh, en cherchant le livre d'interviews de Warhol que je lui avais demandé, le documentaliste a sorti un chariot rempli d'une énorme pile de papier. Il m'a raconté qu'il s'agissait des transcriptions complètes des cassettes enregistrées par Warhol pendant des années. Apparemment, chaque nuit qu'il passait en ville, Warhol prenait son enregistreur à bande (qu'il appelait sa « femme ») et laissait la machine tourner toute la nuit. Les gens ont fini par être si habitués à sa présence qu'ils l'ignoraient, parlaient sans aucun complexe, s'en amusaient même, sachant qu'Andy Warhol les enregistrait pour la postérité. Le lendemain matin, Warhol amenait les bandes de la nuit passée à la Factory, les déposait sur un bureau, et les faisait transcrire par un assistant. En voyant ces documents (des transcriptions brutes, non éditées de conversations perdues, éphémères qui ont eu lieu il y a plusieurs décennies, entre certaines des personnalités les plus célèbres du monde) j'ai suggéré au documentaliste qu'ils feraient un excellent nouveau livre. Il a secoué la tête et m'a répondu qu'à cause du risque de diffamation les cassettes ne pourraient pas être publiées avant 2037, soit cinquante ans après la mort de Warhol.

Au musée, il y avait également les capsules temporelles de Warhol, empilées sur des étagères de la bibliothèque. Pendant la plus grande partie de sa carrière artistique, Warhol gardait toujours une boîte en carton ouverte dans son studio, dans laquelle il jetait à la fois les détritiques et les perles qui passaient par la Factory. Warhol ne faisait aucune distinction parmi ce qu'il gardait, des papiers d'emballage de hamburgers aux photos dédicacées par des célébrités : tout y était jeté. Quand la boîte était pleine, elle était scellée, numérotée et signée par Warhol, chacune étant une œuvre d'art. Après sa mort, le musée a reçu ces boîtes en don, pour un total de plus de deux cents mètres cubes. En visitant le musée, j'ai remarqué que seules quelques dizaines des centaines de boîtes étaient ouvertes. Lorsque je lui ai demandé pourquoi, le conservateur m'a appris que chaque fois qu'une boîte est ouverte, chaque objet contenu dans cette boîte devait être méticuleusement documentée, cataloguée, photographiée, etc., au point que l'ouverture d'une boîte demandait un mois de travail pour deux ou trois employés à temps plein. Ses implications en termes d'archivage et de procédé de décodage (le catalogage, le tri, la préservation) font de l'œuvre de Warhol une préfiguration des pratiques littéraires actuelles menées sur le web, où la gestion des informations qui nous inondent prend une dimension littéraire (voir l'introduction).

L'œuvre de Warhol doit ainsi être lu comme du *texte* plutôt que comme de la *littérature*, en écho à l'idée de Barthes selon laquelle « le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture¹⁴³ », ce qui constitue une sorte d'apologie de la vague d'œuvres appropriatives, « non originales » et « non-créatives » qui suivront Warhol pendant des décennies. Cela explique aussi pourquoi Warhol a été capable de transformer une

photo de journal de Jackie Kennedy en une icône. Warhol avait compris que le « tissu de citations » qui entourait l'image de Jackie ne ferait que s'accroître au fil du temps pour devenir de plus en plus complexe à chaque événement ou période historique. Il avait l'œil pour choisir la bonne image, l'image au plus grand potentiel d'accumulation. Sa stratégie incessante d'effacement de soi en tant qu'auteur a permis aux œuvres de vivre après que le drame quotidien dont elles étaient issues soit passé. Comme le dit Barthes : « L'auteur une fois éloigné, la prétention de « déchiffrer » un texte devient tout à fait inutile¹⁴⁴. » Ce qui en surface semble un tissu de mensonges sur la vie de Warhol est en réalité un écran de fumée, une désinformation raisonnée en vue de déconstruire la figure de l'auteur.

Dans une interview de 1962, Warhol prononce ces mots célèbres : « Si je peins de cette façon, c'est parce que je veux être une machine et j'ai l'impression que tout ce que je fais comme une machine correspond à ce que je veux faire¹⁴⁵. » Écrivains non-crétifs, passionnés par l'ère numérique et ses technologies, nous adoptons cette ethos, bien que ce ne soit qu'un élément parmi la longue liste des idées inspirées par la pratique de Warhol. L'utilisation d'identités mouvantes, le mariage des contradictions, la liberté qu'il prend d'utiliser des mots et des idées qui ne sont pas les siens, le catalogage et l'archivage obsessifs érigés en finalités artistiques, l'exploration de l'illisibilité et de l'ennui, l'envie déterminée de documenter les aspects les plus bruts et les plus oubliés de notre culture ne sont qu'une infime partie des raisons pour lesquelles l'œuvre et l'attitude de Warhol est toujours aussi essentielle et stimulante pour les écrivains contemporains.

RETAPER SUR LA ROUTE

Il y a quelques années, je donnais un cours à une classe de Princeton. Après le cours, un petit groupe d'étudiants est venu me voir pour me raconter un atelier qu'ils suivaient avec une des romancières américaines les plus connues. Ils se plaignaient de son manque d'imagination pédagogique, puisqu'elle leur donnait des types d'exercices d'écriture créative auxquels ils étaient confrontés depuis le collège. Par exemple, elle leur avait demandé de prendre leur écrivain préféré et d'apporter la semaine suivante un travail « original » dans le style de cet auteur. J'ai demandé à une étudiante quel auteur elle avait choisi. Elle m'a répondu Jack Kerouac. Puis elle a ajouté que la consigne lui semblait dénuée de sens, que la nuit passée elle avait tenté « d'entrer dans la tête de Kerouac » et avait gribouillé un passage dans « son style » pour répondre à la consigne. Dans un premier temps, je me suis dit que pour que cette étudiante écrive véritablement dans le style de Kerouac, il aurait été mieux qu'elle parte en road trip à travers le pays dans une Buick de 48 avec le capot ouvert, qu'elle avale de la Benzedrine par poignées, qu'elle rince tout cela au bourbon, tout en tapant avec furie sur une machine à écrire manuelle en roulant à cent trente kilomètres heures sur une autoroute rectiligne dans le désert. Et même ainsi, l'expérience aurait été totalement différente que celle de Kerouac, sans parler du texte.

Mes pensées se sont ensuite dirigées vers ces artistes en herbe qui remplissent tous les jours le Metropolitan Museum of Art et passent des heures à étudier en copiant les Vieux Maîtres. Si c'est suffisant pour eux, pourquoi ne serait-ce pas suffisant pour nous ? Dans le passage qui suit, Walter Benjamin, maître copiste lui-même, convoque le pouvoir et l'utilité de l'action de retaper pour louer les vertus de la copie ; par coïncidence, il sollicite la métaphore de la route :

Le pouvoir d'une route de campagne est autre, selon qu'on y marche, ou qu'on la survole en avion. Et le pouvoir d'un texte est autre aussi, selon qu'on le lit ou qu'on le copie. Qui vole voit simplement la route se poursuivre à travers le paysage, elle se déroule pour lui selon les mêmes lois que le terrain qui l'entoure. Seul celui qui va sur la route apprend de son pouvoir, et comment de ce plat espace-là, qui n'est pour l'aviateur que la plaine s'étendant au loin, elle fait surgir à chacun de ses tournants des lointains, des belvédères, des clairières, des perspectives, comme l'ordre lancé par un commandant fait surgir les soldats d'un front. Seul le texte copié commande ainsi à l'âme de celui qui s'occupe de lui, tandis que le simple lecteur ne prend jamais connaissance des aperçus nouveaux de son intériorité, tels que les dégage le texte, cette route qui traverse la forêt primitive, intérieure, toujours plus dense : car le lecteur obéit au mouvement de son moi, dans l'espace libre de sa rêverie, alors que le copiste l'assujettit à une discipline.¹⁴⁶

L'idée qu'on peut entrer physiquement dans un texte par la copie est intéressante sur le plan pédagogique : si cette étudiante avait retapé un morceau (ou, si elle était ambitieuse, la totalité) de *Sur la route*, elle aurait peut-être pu comprendre le style de Kerouac de telle manière qu'elle en aurait été définitivement imprégnée.

Après avoir entendu parler de ma suggestion de copie, Simon Morris, un artiste britannique, a décidé de retaper réellement le rouleau original de *Sur la route*, au rythme d'une page par jour, sur un blog intitulé « Getting Inside Kerouac's Head¹⁴⁷. » Dans son billet introductif, il écrit : « C'est une anecdote amusante et il m'est venu à l'esprit que ce serait un

travail intéressant. Ce serait intéressant de réaliser cette proposition, d'en faire une œuvre à part entière et à travers le processus de voir ce que j'apprendrais en retapant la prose de Kerouac. » Et ainsi, le 31 mai 2008, il a commencé : « J'ai rencontré Neal pas très longtemps après la mort de mon père... » ; il a recopié à la lettre la première page de Kerouac dans son billet de blog, en concluant donc le billet au milieu d'une phrase : « qui m'a rappelé mes démêlés avec la prison, il faut absolument oublier tout. » Le billet suivant, publié le 1^{er} juin, repart du milieu de la phrase entamée la veille : « les menus contentieux de nos problèmes-mamoureux pour envisager désormais nos projets de vie professionnelle. » Il a atteint la page 408 le 22 mars 2009 et le projet était terminé.

Morris n'avait jamais lu le livre auparavant et en le retapant il a pu profiter du déroulement du récit. Il passait vingt minutes par jour à chasser et à cueillir, à taper chaque page d'environ quatre cent mots. Et, conformément à mon intuition, il a entretenu une relation au livre très différente de celle qu'il aurait eu s'il l'avait simplement lu : « J'ai raconté à plusieurs personnes de façon très enthousiaste que c'était « la lecture/voyage la plus palpitante de ma vie. » Naturellement, je n'avais jamais autant prêté attention à un livre et n'ayant jamais lu le livre de Kerouac, voir l'histoire se déployer est sans aucun doute une expérience agréable – c'est une grande lecture. Non seulement je le retape, mot par mot, chaque jour, mais je relis également chaque page pour vérifier qu'il n'y a pas d'erreur avant de la poster sur le blog (...) donc je retape et relis chaque page plusieurs fois. (...) Mais le degré d'observation dans la lecture à laquelle cette activité quotidienne m'a ouverte a attiré mon attention sur certaines caractéristiques de la prose de Kerouac qu'avec ma façon de lire habituelle je n'aurais certainement pas remarqué. » Morris fait écho à Gertrude Stein : « Je dis toujours que vous ne pouvez point affirmer ce qu'est en réalité un tableau ou un objet tant que vous ne l'avez pas épousseté tous les jours, et que vous ne pouvez pas dire ce qu'est un livre tant que vous ne l'avez pas recopié à la machine à écrire, ou que vous n'en avez pas corrigé les épreuves. Car alors il produit sur vous une impression que la lecture ne peut jamais vous donner¹⁴⁸. »

Par exemple, Morris note l'utilisation par Kerouac des traits d'unions dans son texte, dont il a découvert qu'ils donnent à l'histoire son débit, et qu'il met en parallèle avec les lignes tracées sur l'autoroute. Il a également calculé le nombre de fois que les mots du titre « sur la route » sont utilisés (24 fois dans les 104 premières pages). Morris médite : « Dans le livre de Kerouac, les mots « sur la route » sont scandés comme un mantra et leur répétition nous fait entrer en mouvement avec le texte, le long de l'asphalte, d'Est en Ouest. » Il a aussi pu analyser attentivement la façon dont le style abrégé de Kerouac donne la possibilité au lecteur de compléter des phrases dans sa tête, ce qui a mené Morris à ajouter des mots à lui : « En retapant les mots suivants de Kerouac : « Le type qui servait au comptoir – il était trois heures du matin – nous a entendus parler d'argent, il nous a proposé de nous faire cadeau des hamburgers gratuitement » j'ai remarqué que j'avais ajouté « gratuitement » à la fin de la phrase et que je devais donc supprimer cet ajout. C'est arrivé plus d'une fois. Et il est possible, bien évidemment, que je n'aie pas remarqué tous mes ajouts et que j'aie laissé quelques mots s'immiscer dans le texte de Kerouac. » On peut alors se demander s'il s'agit vraiment d'une copie ou si on ne pourrait pas l'interpréter, en un sens, comme un texte entièrement différent, basé sur l'original. Pour aller plus loin, on peut dire qu'on peut toujours écrire un nouveau texte en balançant simplement quelques mots dès qu'on en ressent l'envie, comme lorsque Morris a inséré « gratuitement. »

Ainsi, Morris nous montre que l'appropriation n'est pas nécessairement qu'une simple retransmission d'information, et qu'en fait le déplacement d'information peut susciter une sorte différente de créativité chez l'« auteur » et produire différentes versions et ajouts (et même des remixes) d'un texte existant. Morris est à la fois lecteur et écrivain au sens le plus actif du terme.

Dans les années 1970, les poètes LANGUAGE, tournés vers l'expérimentation, ont proposé une manière de transformer le lecteur en écrivain. En atomisant les mots à travers la page et en bouleversant la syntaxe normative (en mettant les mots d'une phrase dans le « mauvais » ordre), ils pensaient qu'un paysage linguistique sans hiérarchie encouragerait le lecteur à reconstruire le texte comme bon lui semble. Inspirés par des théoriciens français comme Jacques Derrida, ils voulaient démontrer que le champ textuel est instable, qu'il est constitué de signes et de signifiants en mouvement constant et ainsi, que ni l'auteur ni le lecteur ne peuvent en revendiquer l'autorité. Si le lecteur était capable de reconstruire un texte ouvert, son produit n'en serait pas plus stable ou significatif que celui de l'auteur. Il en résulterait un terrain de jeu où tous seraient au même niveau, qui casserait le couple mythique de l'auteur tout-puissant et du lecteur passif.

Je pense que Morris serait d'accord avec les poètes LANGUAGE sur la nécessité de remettre en cause ce rapport de force traditionnel, mais il le fait d'une façon totalement différente, fondée sur la mimesis et la répliation plutôt que sur la disjonction et la déconstruction. Il s'agit de déplacer l'information d'un endroit à un autre, mais en la laissant intacte. Malgré une intervention minimale, c'est l'ensemble de l'expérience de lecture/d'écriture qui est questionnée.

L'entreprise de Morris fait intervenir un téléphone arabe littéraire, par lequel un texte est sujet au remix, d'une manière que l'on a plutôt l'habitude de rencontrer dans le monde de la musique. Sans toucher au caractère iconique de *Sur la route*, des dizaines de versions parasites et paratextuelles pourraient bien apparaître. C'est ce qui est arrivé au poème d'Elizabeth Alexander qu'elle avait lu pour l'investiture d'Obama, plusieurs jours après sa lecture, après que j'ai invité les lecteurs à remixer ses mots¹⁴⁹. Un mp3 de sa lecture était disponible sur le blog « Beware of the Blog » de la radio WFMU et, en une semaine, plus de cinquante versions très disparates du poème sont apparues, tous utilisant ses mots et sa voix. Un remixeur a coupé chacun des mots de la lecture d'Alexander et les a recollés par ordre alphabétique. D'autres ont bouclé et déformé son poème, lui faisant dire le contraire de ce qu'elle voulait dire ; d'autres l'ont mis en musique ; d'autres l'ont récité mot pour mot, mais avec une voix complètement inhabituelle. Comme Kerouac, Alexander reste une icône, mais plutôt que de se contenter du fait qu'un auteur tout puissant entonne un texte à une foule d'auditeurs, ils ont produit une effusion de réactions artistiques en réponse active à sa lecture. La réponse la plus *non-créative* s'intitulait « Je suis un robot » et consistait simplement en un enregistrement inchangé de la lecture d'Alexander. Est-ce une nouveauté ? N'y a-t-il pas toujours eu des parodies et des remixes, écrits ou oraux, de petits et de grands événements ? Oui, mais jamais de façon aussi rapide, aussi démocratique, jamais avec autant de recours à la technologie. Et le caractère hautement mimétique des nombreuses réponses (dont certaines ont à peine touché aux mots d'Alexander) montre à quel point la notion de recadrage a imprégné notre façon de penser ; la plupart de ces réponses n'avaient pas l'intention d'être extrêmement « créatives » ou « originales ». Au contraire, la représentation non-créative et intacte d'un artefact emblématique dans un nouveau contexte se montre suffisamment créative. En traitant le texte d'Alexander comme

matière à remix, on crée de nouvelles sortes de signification, dans un large éventail d'expressions : l'humour, la répétition, le *détournement*, la peur, l'espoir.

De même, la recopie effectuée par Morris aurait été un projet totalement différent avant le web. Il existait bien sûr un nombre incalculable d'éditions pirates et illicites des livres, pour lesquelles certains passaient des heures et des heures à retaper exactement les textes préexistants (jusqu'à l'avènement de la photocopieuse), à la manière des copistes médiévaux et des scribes en tous genres de l'histoire. Mais la fluidité de l'environnement digital a permis l'incubation de ces idées dormantes et les a encouragé à se réaliser en tant qu'actes créatifs/non-créatifs. Comme je l'ai postulé en introduction, l'ordinateur incite l'auteur à imiter son fonctionnement dans lequel le couper-coller fait partie intégrante du processus d'écriture¹⁵⁰.

Morris demande : « Si Kerouac était encore vivant aujourd'hui, publierai-t-il sur papier, ou bien serait-il en train de bloguer ou de tweeter son voyage à travers l'Amérique ? » On peut peut-être trouver la réponse à cette question dans une interview de Jackson Pollock, conduite en 1951, lorsqu'on l'interroge sur sa technique de peinture controversée : « Je pense que de nouveaux besoins requièrent de nouvelles techniques. Et les artistes modernes ont trouvé de nouvelles façons et de nouveaux moyens de dire ce qu'ils ont à dire. Il me semble que le peintre moderne ne peut exprimer cette époque, l'avion, la bombe atomique ou la radio en recourant aux formes de la Renaissance ou à celles d'autres cultures du passé. Chaque époque trouve sa propre technique¹⁵¹. » Pour Morris, c'est le blog : « Je suis probablement passé en marche arrière : par la nature du blog, plus je progresse dans sa route d'Est en Ouest, plus « mon » histoire recule, disjointe, morcelée comme un bulletin quotidien. » Il a comparé ses lecteurs à des passagers qui l'accompagnent dans ce voyage.

Le projet de Morris a connu un trafic (dans ce contexte, un trafic web) léger, en dépit de la croyance populaire selon laquelle un blog constamment alimenté pendant des centaines de jours d'affilée suscite un fort intérêt. Sur toute la durée du projet, et après que le blog soit complet, Morris n'a eu qu'une poignée de visiteurs/commentateurs, et parmi eux, curieusement, aucun héritier ou de propriétaire des droits n'a crié à l'acte criminel face à cette republication une œuvre très lucrative. L'œuvre de Morris est donc une anomalie (ce n'est pas une édition piratée qui équivaldrait légalement à du vol), elle est esthétisée et sans fonction et, en tant que telle, elle ne peut être qu'une œuvre d'art¹⁵².

Quelques mois après que j'ai fini d'écrire ce chapitre, un colis contenant deux livres est arrivée dans ma boîte au lettre, envoyé depuis l'Angleterre par Simon Morris. Le premier livre était l'édition britannique officielle de *Sur la route* de Jack Kerouac, publiée par Penguin Modern Classics, et l'autre était une édition papier de *Getting Inside of Jack Kerouac's Head* de Morris. Les livres ont l'air identiques : ils ont la même taille, le même design de couverture et la même typographie (la photo en noir et blanc de Kerouac et de Neal Cassay sur la couverture de Penguin est imitée par une image en noir et blanc de Morris et de son ami, le poète Nick Thurston). Le design des tranches est également identique, à l'exception du logo de Penguin, remplacé par le logo d'Information As Material (l'éditeur de la nouvelle édition) ; même les quatrièmes de couverture sont mises en page de façon identique avec un texte de présentation, une photo et un résumé des travaux de l'auteur déjà publiés. À l'intérieur, les deux livres contiennent une première page biographique ainsi qu'un essai introductif. Au premier regard, on pourrait les prendre pour deux livres identiques. Mais les similitudes s'arrêtent là.

Quand on ouvre le livre de Morris, aucune trace de la première ligne célèbre de *Sur la route* : « J'ai rencontré Neal pas très longtemps après la mort de mon père ». En lieu et place, la première ligne est une phrase déjà commencée : « billets, aux noms de Jack et Joan, Henri et Vicki, la fille, ainsi qu'une série de blagues tristes, avec ses formules favorites comme « Le vieux maestro connaît la musique ». » Bien évidemment, la première page du livre de Morris est son dernier billet de blog issu de sa recopie marathon, et la fin de la première page correspond à la fin du rouleau de Kerouac : « je pense à Neal Cassidy. » Le livre se déploie ainsi à l'envers, page par page (la première page est numérotée 408, la seconde 407, etc.) jusqu'à atteindre le début du texte original de Kerouac.

Après avoir suivi le projet de Morris en ligne, c'était bouleversant de voir un projet porté sur un blog renaître en papier. Alors qu'on a l'habitude de voir le papier migrer vers le numérique (en e-books ou en pdf par exemple), il est rare de rencontrer des artefacts originaires du web produits en papier, d'autant plus que la version célébrée de Kerouac est très connue pour ses formats papiers (le rouleau de papier, le livre de poche). La démarche de Morris a le même effet que de voir une robe haute-couture jetée par erreur dans la machine à laver avec des habits de sport. Du papier au web puis de nouveau au papier, le texte de Kerouac est reconnaissable en tant que tel, mais d'une manière ou d'une autre il est ratatiné, tordu, déformé. C'est le même, mais en très différent ; c'est le chef d'œuvre de Kerouac renversé par un miroir.

Morris résume avec éloquence son projet en affirmant qu' « il y a plus de différences que de similitudes, et c'est ce qui est déroutant, que le même texte, tapé dans un contexte différent, soit un texte entièrement nouveau. » Pourtant, lorsqu'on lui demande ce que le fait de retaper lui fait ressentir, il hésite : « On attendrait une réponse vraiment profonde, mais il n'y en a absolument pas. Je ne ressens rien du tout. Un peu comme le voyage de Jack Kerouac sur la route et dans sa tête, en quête de quelque chose qu'il ne trouve jamais vraiment. » Puis, elle demande, un peu fébrile : « Suis-je en train de me perdre en tapant de façon « non-créative » des mots qui ont déjà été tapés dans un acte de prose spontanée qui fait partie des plus célèbres de la littérature ? ». Elle répond : « Tout ce que je peux affirmer avec certitude, c'est que je n'ai jamais passé autant de temps avec un livre ni n'ai autant réfléchi à propos d'un livre. Quand on lit un livre on est souvent simultanément à l'intérieur et à l'extérieur du texte. Mais dans ce cas-ci, j'ai réfléchi bien davantage au processus de lecture que d'habitude quand je me lance dans un texte. Il ne s'agit pas seulement de frapper les mêmes touches que Kerouac dans le même ordre, d'apporter ou d'accepter quelques glissements, mais il s'agit aussi du processus du projet. » Au final, il ne sait pas s'il a réussi à entrer dans la tête de Kerouac, mais il est clair qu'il a réussi à entrer profondément dans sa propre tête, à acquérir une importante conscience de soi, à la fois en tant que lecteur et en tant qu'écrivain, ce qu'il ne pourra plus jamais, après cette expérience, tenir pour acquis.

PARSER LA NOUVELLE ILLISIBILITÉ

Dans les chapitres précédents, je me suis concentré sur l'immensité d'internet, sur la quantité de langage qu'il produit et sur l'impact qu'il a sur les écrivains. Dans ce chapitre, j'aimerais étendre cette idée et suggérer qu'aujourd'hui, en conséquence de ce nouvel environnement, certains livres ne sont pas tant écrits pour être lus que pour être pensés. Je donnerai quelques exemples de livres qui, dans leur construction, semblent à la fois imiter et commenter notre implication dans les textes numériques et qui proposent, de ce fait, de nouvelles stratégies de lecture – ou de *non* lecture. Le web fonctionne à la fois comme un lieu de lecture et d'écriture : pour les écrivains, c'est une grande réserve de textes avec lesquels ils peuvent construire de la littérature ; les lecteurs fonctionnent de la même manière : ils se taillent un chemin à travers ce borbier d'information ; en définitive, ils travaillent autant le filtrage que la lecture.

Internet est un défi pour le lecteur, non pas en raison de la façon dont on y écrit (pour la plupart, une syntaxe des plus normées et des plus explicatives) mais en raison de sa taille gigantesque¹⁵³. De même que le lecteur a dû développer des stratégies de lecture nouvelles face à la complexité des œuvres littéraires modernistes, de nouvelles stratégies de lecture émergent aujourd'hui sur le web : la lecture en diagonale, l'agrégation de données et les flux RSS, pour ne citer qu'eux. Nos habitudes de lecture semblent imiter le mode de fonctionnement des machines, et notamment leur manière d'effleurer des textes denses à la recherche de mots-clés. On pourrait même dire que sur internet, pour comprendre l'information qui passe devant nos yeux, on *parse* le texte (un procédé binaire de tri du langage) plus qu'on ne le lit. Et un nombre croissant de textes est écrit par des machines pour être lu spécifiquement par d'autres machines, plutôt que par des personnes, preuve en est le nombre incalculable de pages web usurpatrices mises en places pour attirer les vues et les clics publicitaires, de lexiques pour cracker des mots de passe, etc. Bien que l'intervention humaine soit encore très importante, le futur de la littérature sera de plus en plus mécanique. La généticienne Susan Blackmore l'affirme : « Pensez aux programmes qui écrivent de la poésie originale, qui rassemblent les mémoires d'étudiants les plus récents ou qui enregistrent des informations sur vos préférences d'achats et qui suggèrent des livres ou des vêtements que vous seriez susceptibles d'aimer. Leur portée est peut-être limitée, ils dépendent encore de données humaines et ils envoient encore leurs résultats à des cerveaux humains, mais ils copient, sélectionnent et recombinaient l'information qu'ils manipulent¹⁵⁴. »

On trouve les racines de cette dichotomie entre lire/ne pas lire dans le livre papier. De nombreux livres défient le lecteur moins par leur contenu que par leur portée. Tenter de lire *Américains d'Amérique* de Gertrude Stein, c'est comme essayer de lire le web de façon linéaire. C'est souvent possible à petites doses, en piochant de-ci de-là. Avec un millier de pages environ, son poids est intimidant, mais le principal frein à la lecture du livre est son étendue : il commence simplement par « l'histoire d'une famille, puis c'était devenu l'histoire de toutes les espèces d'hommes et de chaque individu¹⁵⁵, » pour finir par devenir une œuvre conceptuelle, une proposition d'autant plus magnifique qu'elle était difficile à réaliser. « D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux¹⁵⁶ » dit Beckett, et cette philosophie peut très bien s'appliquer à l'écriture non-créative.

Américains d'Amérique n'est qu'un exemple parmi un vaste corpus de projets à l'étendue irréalisable. L'écrit anonyme *Ma vie secrète*, ouvrage victorien de deux mille cinq cents pages de pornographie non-stop, en est un autre. Peu importe qu'une page quelconque soit émoustillante (et toutes les pages le sont), il est impossible d'ingérer ce livre d'une traite. C'est avant tout un concept, un travail linguistique fou qui veut contrer la répression morale de l'époque à la fois par son contenu et par son volume pur. Il fallait qu'il soit gros : c'est un surplus de texte dans ce qu'il a de plus érotique.

On peut prendre également *Variable Piece #70* de Douglas Huebler (1971), dans laquelle il tente de : « [documenter] photographiquement (...) – dans la mesure de ses capacités – l'existence de toute personne vivante ; ceci dans le but de produire la représentation la plus authentique et la plus complète de l'espèce humaine qui puisse être ainsi réunie¹⁵⁷. » Comme Stein, Huebler a commencé à l'échelle locale, en photographiant chaque personne qu'il croisait dans la rue. Plus tard, il allait dans des grands rassemblements et des événements sportifs pour photographier les foules. Se rendant compte finalement de la futilité de ses efforts, il s'est mit à rephotographier des photos existantes de grands rassemblements de personnes pour tenter de remplir son objectif. Bien sûr lui aussi a « mieux échoué ».

On peut aussi donner l'exemple de *l'Histoire orale de notre temps* de Joe Gould, qui en juin 1942 était censé être « composé d'environ neuf millions deux cent cinquante-cinq mille mots, soit environ douze fois la Bible¹⁵⁸, » écrits à la main d'un bord à l'autre de la page, de façon si illisible que seul Gould pouvait les lire :

Gould n'inclut dans l'Histoire orale que des choses qu'il a vues ou entendues. La moitié au moins est constituée de conversations retranscrites mot pour mot ou résumées ; d'où le titre. « L'histoire est dans ce que les gens se disent, » affirme Gould. « Ce que nous pensions comme l'histoire (les rois et les reines, les traités, les inventions, les grandes batailles, les décapitations, César, Napoléon, Ponce Pilate, Colomb, William Jennings Bryan) n'est que de l'histoire formelle, en grande partie fausse. J'écrirai l'histoire informelle de la multitude sans costume (ce qu'ils avaient à dire sur leur travail, leurs histoires d'amour, leurs victuailles, leurs fêtes, leurs pétrins et leurs chagrins) ou je périrai dans la tentative. »¹⁵⁹

La portée du projet était immense : des transcriptions de monologues de clochards assis sur des bancs dans un parc aux rimes retranscrites depuis des cabines de toilettes, tout est inclus :

Des centaines de milliers de mots sont dévoués à la saoulerie et aux aventures sexuelles de divers Greenwich Villageois professionnels dans les années vingt. On trouve des centaines de comptes-rendus de fêtes arrosées au gin dans le Village, constitués de ragots sur les convives et de comptes-rendus fidèles de leurs débats sur des sujets comme la réincarnation, le contrôle des naissances, l'amour libre, la psychanalyse, la Science Chrétienne, le Swedenborgianisme, le végétarisme, l'alcoolisme et d'autres ismes politiques et artistiques. Gould affirme : « J'ai entièrement couvert ce que l'on peut appeler la pègre intellectuelle de mon époque. »¹⁶⁰

Le projet de Gould, lui aussi, s'est soldé par un échec : aucun manuscrit n'a jamais été écrit. C'était un canular gigantesque, si convaincant qu'il a berné Joseph Mitchell, un

reporter du *New Yorker* qui a écrit un petit livre sur lui, devenant *de facto* le biographe de Gould.

Si l'*Histoire orale* n'a jamais existé, nous avons *Américains d'Amérique*. Qu'est-on censé faire de ce livre si on ne le lit pas ? L'universitaire Ulla Dydo propose une solution radicale : ne pas le lire du tout. Elle a fait remarquer qu'une grande partie de l'œuvre de Stein n'a jamais eu vocation à être lue attentivement ; Stein déployait des modes de lecture visuels. Ce qui semblait profondément illisible et répétitif était, en fait, conçu pour être lu en diagonale et pour qu'en tenant le livre le plaisir soit oculaire, visuel : « Ces constructions ont un rendu visuel stupéfiant. Le vocabulaire limité, l'écriture parallèle et l'équivalence des phrases créent un motif visuel qui recouvre la page. (...) On lit cette page jusqu'à ce que les mots accumulés ne construisent plus du sens mais forment un motif visuel qui ne requiert aucune compréhension, comme un papier peint décoratif dont ne remarquons pas les détails et que ne nous voyons que comme un motif. » Voici un extrait du chapitre « Mrs. Hersland et les enfants Hersland » :

Il y en a donc toujours des millions faites de femmes qui ont en elles une nature de jeune servante toujours en elles, il y en a donc toujours il y en a toujours faites donc des millions qui ont une faiblesse une dépendance un peu agressive et presque effrayée en elles, il y en a toujours faites donc des millions d'entre elles qui ont une soumission timide effrayée en elles avec une résistance par endroits par moments en elles. Il y en a toujours certaines parmi les millions de ce premier type parmi elles qui n'ont jamais en elle une telle agressivité en elles, il y en a davantage parmi elles parmi les millions de ce premier type parmi elles, qui ont très peu en elles de cette faiblesse effrayée en elles, il y en certaines parmi elles qui ont en elles une telle faiblesse et une soumission en elles, certaines parmi elles ont cela en elle comme une innocence gentille jolie jeune au plus profond d'elles, il y a toutes sortes de mélanges en elles donc dans les millions de ce type parmi elles dans les nombreuses sortes de vie qu'elles ont en elles¹⁶¹.

Ce passage valide la thèse de Dydo. C'est un texte extrêmement visuel, ont le rythme est donné par la rondeur de la lettre *m* et la verticalité de l'ensemble architectural tracé par les lettres *illi* de million. Le mot *million* est l'unité sémantique principale, où les corrélatifs visuels (*m* et *on*) encadrent le *illi* de façon presque palindromique, puisque les deux lettres de *on* s'assemblent visuellement en deux bosses d'un autre *m*. Les vides du *o* et du *n* agissent en miroir des vides du *m*. Il en résulte la construction visuelle d'un nouveau mot, *millim*, unité rythmique et palindromique splendide. Les *m* sont une marche vers les *i* pour l'œil, qui monte ensuite jusqu'aux *l* jumeaux, l'apogée de l'unité, puis redescend par le même chemin. Les mots *parmi* et *elles* font échos à cette séquence visuelle. Le tissu conjonctif est la répétition des combinaisons *d'avantage parmi elles/peu en elles/ont en elles/certaines parmi elles/type parmi elles/toujours parmi elles*, qui imprègne le passage et lui donne son rythme et son flux élémentaires.

Vus ainsi, les mots de Stein ne fonctionnent donc pas vraiment comme le font habituellement les mots. On peut les lire comme des entités transparentes ou visuelles, ou bien on peut les lire comme des signifiants d'un langage constitué entièrement de langage. Cette dernière approche est celle que Craig Dworkin a adopté dans son livre *Parse*, dans lequel il a parsé la totalité d'un livre de grammaire avec ses propres règles, pour un total de 284 pages. Son écriture est presque une abstraction (un schéma) des répétitions de Stein :

Verbe sujet réel intransitif à la troisième personne du singulier au présent adjectif de négation Nom conjonction d'alternance Nom pronom relatif locatif auxiliaire à l'infinif et participe incomplet à la voix passive article défini Nom préposition génitive pronom point Pronom Relatif verbe à la troisième personne du singulier au présent de l'indicatif et l'adverbe requis formant une proposition verbale transitive guillemets article défini possessif singulier nom verbal préposition de l'infinitif verbe intransitif à l'infinitif virgule guillemets le tout utilisé comme complément d'objet direct conjonction guillemets article défini nom verbal préposition génitive article défini nom singulier virgule guillemets le tout utilisé comme complément d'objet direct conjonction adjectif adjectif complément d'objet direct pluriel *préposition de l'infinitif verb intransitif à l'infinitif et participe passif incomplet utilisé comme proposition verbale passive composée complexe* adverbe article défini adjectif nom point Préposition active participiale *pronom relatif* pronom subjectif à la deuxième personne auxiliaire modal verbe transitif à la deuxième personne virgule guillemets *pronom relatif à la troisième personne* verbe à la troisième personne du présent de l'indicatif et l'adverbe requis formant une proposition verbale transitive article indéfini Nom *préposition de l'infinitif verb intransitif à l'infinitif et participe passif incomplé utilisé comme proposition verbale passive composée complexe* virgule abbréviation d'un vieil impératif français point guillemet simple article défini nom verbal préposition génitive article défini nom virgule guillemet simple guillemets¹⁶²

Le texte source d'Edwin A. Abbott, *How to Parse : An Attempt to Apply the Principles of Scholarship to English Grammar (L'analyse grammaticale : une tentative d'application des principes d'érudition à la grammaire anglaise)*, a été publié en 1874 et il a joué un rôle majeur dans le débat pédagogique sur l'analyse de l'Anglais par rapport à l'analyse du Latin. Dans le dernier quart du dix-neuvième siècle, cet ouvrage a fait office de manuel scolaire et a été imprimé en milliers d'exemplaires. Dworkin raconte : « La première fois que je suis tombé sur ce livre, je me suis souvenu d'une confession de Gertrude Stein (un autre produit de 1874) : « Je n'ai vraiment jamais rien connu de plus excitant que de schématiser des phrases. » Et donc, bien sûr, j'ai parsé le livre d'Abbott avec son système idiosyncratique d'analyse. » Le processus était lent : plus de cinq ans avant l'achèvement. Dworkin l'a qualifié d' « ATROCEMENT lent » lorsqu'il a commencé, mais à la fin, il pouvait s'asseoir devant le texte source et parser-taper « à toute vitesse¹⁶³. » Mais parser-taper à toute vitesse requiert peu d'inspiration, des tonnes de sueur et une connaissance pointue des règles de grammaire. Ce ne pouvait pas être plus différent des célèbres nuits blanches hypnotiques que Gertrude Stein passait à écrire, où l'inspiration était inséparable du processus : « Quand vous écrivez un livre, tout est parfaitement clair, puis ensuite vous commencez à douter, et plus tard quand vous le relisez vous vous y perdez comme vous faisiez au cours de la rédaction¹⁶⁴. » Ce que Dworkin nous livre, c'est de la structure en tant que littérature, purement et simplement. Son texte est résolument dépourvu du jeu rythmique visuel et oral que Stein s'était efforcée de créer. Je ne veux pas dire que le texte de Dworkin n'a pas d'intérêt visuel, mais il nous pose des questions différentes¹⁶⁵.

Que signifier « parser » ? Le verbe *parser* vient du latin *pars*, qui renvoie aux sections d'un discours. En Anglais vernaculaire, *to parse* signifie comprendre ou saisir. En littérature, c'est une méthode qui consiste à découper les différentes parties d'une phrase qui composent le discours et à en analyser la forme, la fonction, et la relation syntaxique de

chaque partie au tout. En informatique, cela signifie analyser ou extraire des parties de codes pour que l'ordinateur puisse les traiter plus efficacement. Le parsing informatique est effectué par un parseur, un programme qui assemble tous les morceaux de code de façon à construire des structures de données fluides. Mais c'est ici que ça devient intéressant : le parsing du langage informatique était fondé sur les règles d'anglais telles qu'elles avaient été établies par Abbott. Et il est bien connu que les règles d'anglais sont compliquées, très spécifiques et ambiguës (il suffit de demander à quelqu'un qui essaie de l'apprendre), et toutes ces complications ont été appliquées à l'informatique. En d'autres termes, le compilateur peut s'embrouiller assez facilement. Il aime la répétition et les structures prévisibles ; toute ambiguïté qu'il doit parser ralentira inévitablement le programme. La partie la plus programmatique, la plus logique et la moins ambiguë du livre de Dworkin est celle où il a parsé l'index complet du livre d'Abbott. C'est si simple que même moi j'en serais capable. Voici l'entrée d'index pour mot *colonne* :

Colonne, 309.

que Dworking parse ainsi :

Nom virgule nombre arabe composé point

ou encore l'entrée du mot « clause » :

Clause, defined, 239.

qui donne :

Nom virgule nom virgule nombre arabe composé point

Voici à quoi ressemble une colonne de l'index :

Nom virgule nombre arabe composé point

Nom virgule nom virgule nombre arabe composé point

Nom virgule nombre arabe composé point tiret nombre arabe composé virgule nombre arabe composé virgule nombre arabe composé virgule nombre arabe composé virgule nombre arabe composé point

Nom virgule nombre arabe composé point

Nom virgule nombre arabe composé point

Nom virgule nombre arabe composé virgule nombre arabe composé point

Noun comma compound arabic numeral period

Nom virgule nombre arabe composé virgule nombre arabe composé virgule nombre arabe composé point

Nom virgule nombre arabe composé point

Nom virgule nombre arabe composé point

Nom virgule nombre arabe composé virgule nombre arabe composé virgule nombre arabe composé point¹⁶⁶

Cette structure simple et répétitive est presque identique aux retours que j'obtiens lorsque j'utilise la commande *ls* de UNIX pour voir le contenu d'un dossier. Voici par exemple une portion d'un historique produit par un compilateur qui répertorie tous les plantages de programmes sur mon ordinateur :

```
Kenny-G-MacBook-Air-2:Logs irwinchusid$ cd CrashReporter
Kenny-G-MacBook-Air-2:CrashReporter irwinchusid$ ls
Eudora_2009-07-24-133316_Kenny-G-MacBook-Air-2.crash
Eudora_2009-08-05-133008_Kenny-G-MacBook-Air-2.crash
KDXClient_2009-04-05-030158_Kenny-G-MacBook-Air.crash
Microsoft      AU   Daemon_2009-04-23-183439_Kenny-G-MacBook-Air.crash
Microsoft      AU   Daemon_2009-04-23-184134_Kenny-G-MacBook-Air.crash
Microsoft      AU   Daemon_2009-04-24-030404_Kenny-G-MacBook-Air.crash
Microsoft      AU   Daemon_2009-04-27-233001_Kenny-G-MacBook-Air.crash
Microsoft      AU   Daemon_2009-04-27-233203_Kenny-G-MacBook-Air.crash
Microsoft      AU   Daemon_2009-04-27-233206_Kenny-G-MacBook-Air.crash
Microsoft      AU   Daemon_2009-04-27-233416_Kenny-G-MacBook-Air.crash
Microsoft      AU   Daemon_2009-04-27-233425_Kenny-G-MacBook-Air.crash
Microsoft      Database
Daemon_2009-01-28-141602_irwin-chusids-macbook-Air.crash
Microsoft      Database
Daemon_2009-06-10-103522_Kenny-G-MacBook-Air-2.crash
Microsoft      Entourage_2008-06-09-163010_irwin-chusids-macbook-air.crash
Microsoft      Entourage_2008-11-11-133150_irwin-chusids-macbook-air.crash
Microsoft      Entourage_2008-11-11-133206_irwin-chusids-macbook-air.crash
Microsoft      Entourage_2008-11-11-133258_irwin-chusids-macbook-air.crash
Microsoft      Entourage_2008-11-11-133316_irwin-chusids-macbook-air.crash
Microsoft      Entourage_2008-11-12-131722_irwin-chusids-macbook-air.crash
```

Notez la nette régularité de la structure de données, sujet/date/disque dur/crash, un mode d'écriture simplifié qui recouvre plus d'un siècle depuis Abbott jusqu'à Dworkin et mon MacBook Air (rhétorique, littérature, informatique), chacun employant des règles et des procédés identiques. En termes de langage, il s'est produit un nivellement général du travail, où tout le monde (et toutes les machines) accomplissent essentiellement les mêmes tâches. Le théoricien du numérique Matthew Fuller le résume parfaitement : « Le travail d'écriture littéraire et la tâche de saisie de données partagent le même environnement conceptuel et performatif, tout comme le journaliste et le codeur HTML¹⁶⁷. »

L'index de Dworkin seul s'étend sur une dizaine de pages et rappelle ainsi l'index du grand poème de Louis Zukofsky, *A*. Il a intitulé l'index « Index des noms et objets, » mais contrairement à un index type qui inclut les noms ou les concepts, Zukofsky y indexe aussi quelques articles, au sens grammatical. Voici les entrées d'index pour *a* et *the* :

a, 1, 103, 130, 131, 138, 161, 168, 173-175, 177, 185, 186, 196, 199, 203, 212, 226-228, 232, 234, 235, 239, 241, 243, 245-248, 260, 270, 281, 282, 288, 291, 296, 297, 299, 302, 323, 327, 328, 351, 353, 377, 380-382, 385, 391-394, 397, 402, 404-407, 416, 418, 426, 433, 434, 435, 436, 438, 448, 457, 461, 463, 465, 470, 473, 474, 477-481, 491, 493-497, 499, 500, 505, 507, 508-511, 536-539, 560-563¹⁶⁸

the, 175, 179, 181, 182, 184, 187, 191-193, 196, 199, 202, 203, 205, 206, 208, 211, 215, 217, 221, 224-226, 228, 231, 232, 234, 238, 239, 241, 243, 245-248, 260, 270, 285, 288, 290, 291, 296, 297, 302, 316, 321-324, 327, 328, 336, 338, 342, 368, 375, 379, 380, 383-387, 390-397, 402, 404, 406, 407, 412, 416, 426-428, 434-436, 440, 441, 463, 465, 468, 470, 473, 474, 476-479, 494, 496, 497, 499, 506-511, 536-539, 560-563¹⁶⁹

Mais l'index de Zukofsky a des écueils majeurs. *a* apparaît des centaines de fois entre les pages 1 et 103, et pourtant elles ne sont pas indexées. Même chose pour *the*, qui apparaît dans presque toutes les pages du livre, alors que l'index affirme qu'il n'apparaît pas avant la page 175 ! Il s'avère que lorsque les Presses de l'Université de Californie ont contacté Zukofsky pour réaliser une édition complète de *A*, son idée initiale était de faire un index ne contenant que *a*, *an* et *the*, mots qu'il estimait être la clé pour comprendre son travail (un mode d'écriture fondé sur la contrainte personnelle). Il était ravi à l'idée d'un index conceptuel, et son épouse Celia s'est attelée à la tâche, amassant des milliers de fiches d'index, parmi lesquelles beaucoup furent écartées par Zukofsky dès lors qu'il ne les trouvait pas nécessaires pour des raisons personnelles et spécifiques : d'où les trous. Zukofsky a clairement pensé l'index comme un autre poème (conceptuel, pour le coup) qui tournerait en dérision l'idée selon laquelle un dispositif formel et artificiel comme l'index doit toujours parfaitement contrôler, catégoriser, domestiquer et stabiliser la bête sauvage et incontrôlable qu'est le langage, en particulier le langage poétique.

J'ai compris qu'aborder les textes les plus déconcertants consiste moins à essayer de comprendre ce qu'ils sont qu'à se demander ce qu'ils ne sont pas. Si on dit, par exemple, que *Parse* n'est pas un livre de poésie, que ce n'est pas un récit, que ce n'est pas une fiction, que ce n'est pas mélodique, qu'il est dépourvu de pathos, qu'il ne transmet aucune émotion, que ce n'est pourtant pas un annuaire, ni un ouvrage de référence et ainsi de suite, on se rend compte progressivement que c'est une investigation matérielle d'une question philosophique, un concept sous une apparence littéraire. On commence alors à se poser des questions : Qu'est-ce que cela signifie de parser un livre de grammaire avec ses propres règles ? Qu'est-ce que cela nous dit du langage et de la façon dont nous le traitons, de ses codes, de sa hiérarchie, de sa complexité, de sa cohérence ? Qui a édicté ces règles ? À quel point sont-elles flexibles ? Pourquoi ne sont-elles pas plus flexibles ? À quel point ce livre serait-il différent s'il appliquait des règles de grammaire chinoises, par exemple ? Dworkin ne réalise-t-il pas une vengeance d'écolier contre Abbott, cette approche obsessionnelle du type « Tout ce travail sans jeu fait de Jack un morne garçon » est-elle une inversion des rôles ? N'est-ce pas une tentative de retourner la figure d'Abbott ? Ou bien

Dworkin fait-il écho à *Flatland*, dans lequel Abbott appelle à aller au-delà de l'espace de la page et nous ouvre les portes par lesquelles nous pourrions voir la véritable multi-dimensionnalité du langage ? Aussi étrange que le texte puisse être, c'est quand on ne le lit pas qu'on commence vraiment à le comprendre.

Mais c'est exactement au moment où on pense avoir compris qu'on est de nouveau pris au piège. Au milieu de tout ce parsing, on tombe sur une phrase à la syntaxe correcte, tout à fait normale. Voici le texte entier de la page 217 :

NOM NOMBRE ROMAIN
CARDINAL POINT

MODE SUBJONCTIF

La réponse est que nous désirons parler ici des faits, non comme faits définis, mais comme possibilités.¹⁷⁰

Cette phrase est très belle et absolument pertinente, mais que fait-elle ici ? Dworkin traduit tout simplement en Anglais standard l'ossature qu'utilise Abbott pour montrer comment une phrase doit être analysée.

La structure grammaticale de la phrase de Dworkin (telle qu'elle apparaît dans le livre d'Abbott) est la suivante :

Article défini nom singulier verbe de définition au présent continu virgule pronom préparatoire pronom subjectif à la première personne du pluriel verbe transitif à la première personne du pluriel au présent préposition de l'infinitif verbe à l'infinitif préposition génitive article défini pronom objectif nom singulier virgule adverbe circonstanciel nom pluriel syncatégorématique point¹⁷¹

Dworkin a donc *bel et bien* utilisé un peu d'écriture « créative » : il a dû trouver quelques phrases contenant des mots originaux, significatifs, sensés et qui portent une réflexion intelligente sur le texte. Tandis qu'il aurait pu remplir ces phrases avec n'importe quoi (la météo, la plomberie, la danse), il a choisi d'utiliser ces exemples comme des insertions philosophiques qui commentent à la fois son propre procédé et le texte d'Abbott. En voici un autre : « où l'ensemble de la phrase d'illustration entend suggérer une distribution de personnages intimement impersonnelle dans une drame combinatoire et réducteur à la manière de Dick et Jane ou de Beckett¹⁷². » Ces petits exercices ont servi d'entraînement à Dworkin pour la prochaine version du livre, dans laquelle il projette d'écrire un roman narratif, uniquement avec ses propres mots, mais en utilisant la structure grammaticale du livre d'Abbott comme patron. Il suivra le livre à la lettre, en écrivant les *noms* là où ils sont censés être et les *verbes transitifs au présent* là où ils sont censés être, jusqu'à ce qu'il ait retraduit la totalité du livre selon ses propres règles – une tâche doublement herculéenne.

Alors que Dworkin (tout comme Zukofsky ou Stein) aurait pu seulement proposer cette œuvre, sa réalisation, le *fait* qu'elle existe, constitue une base de réflexion pour nos

questionnements philosophiques. S'il avait seulement proposé l'œuvre (« Parser un livre de grammaire selon ses propres règles ») nous n'aurions eu aucune idée du sentiment qu'aurait pu provoquer sa lecture, le fait de l'avoir dans les mains, de l'examiner. Nous ne pourrions pas vivre le simple plaisir et la pure curiosité de faire face à ce livre, à la qualité du travail, sa maîtrise, la précision de l'exécution, la beauté de son langage et de son concept. C'est un objet magnifique et extrêmement puissant.

Le spectre d'Edwin A. Abbott hante l'écriture non-créative. Dans son livre *Flatland*, publié en 2007, Derek Beaulieu a supprimé toutes les lettres de ce même livre d'Abbott pour produire une littérature *asémique*, une façon d'écrire sans utiliser de lettres. Bien que fondé entièrement sur *Flatland*, le livre ne contient pas le moindre mot : page après page, on ne trouve que des lignes enchevêtrées. Comme Dworkin, Beaulieu vide Abbott de son contenu pour révéler le squelette de l'ouvrage. Le *Flatland* d'Abbott, écrit en 1884, raconte les aventures d'un carré en deux dimensions dont la rencontre avec un cube en trois dimensions questionne ses représentations et lui dévoile ses limites intrinsèques. Abbott a pensé ce livre à la fois comme une satire de la rigidité de la structure sociale victorienne et comme un pamphlet contre la notion de quatrième dimension dans l'imaginaire populaire.

L'enchevêtrement de lignes de Beaulieu représente la position de chaque lettre dans le texte d'Abbott, du début à la fin. Il prend une règle et commence par la première lettre de chaque page, trace une ligne jusqu'à la prochaine apparition de cette lettre sur la page, puis jusqu'à la suivante et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il atteigne la fin de la page. Il prend ensuite la deuxième lettre du premier mot de la page et suit la même méthode de tracé. Il continue jusqu'à ce que toutes les lettres de l'alphabet aient été traitées.

Chaque page propose ainsi un rendu graphique unique. Il n'y a pas deux pages identiques dans le livre de Beaulieu, car chaque page contient des mots et des lettres dans une séquence unique. C'est une traduction ou une réécriture dans la tradition cagéenne, fondé sur l'occurrence des lettres plutôt que sur le contenu sémantique, qui produit une sorte d'analyse statistique et conceptuelle du texte. Plus froide, plus clinique que Dworkin, dépourvue de la sensualité de Stein, l'œuvre qui se présente à nous est totalement illisible, bien qu'entièrement fondée sur le langage.

Xenotext Experiment, de Christian Bök, est peut-être le texte le plus illisible de tous : il fait intervenir l'insertion d'un poème chiffré dans une bactérie, impossible à lire pour l'œil humain mais censé pouvoir être lu dans un futur lointain, probablement par une espèce extraterrestre à une époque les êtres humains auraient disparus depuis longtemps. En comparaison des travaux fous de Bök, dont la portée s'étendrait sur des millions d'années, les propositions de Stein, de Gould ou d'Huebler semblent presque humbles et terre-à-terre.

Le précédent projet de Christian Bök, *Eunoia*, qu'il a mis plusieurs années à écrire, consiste en cinq chapitres dont chacun n'utilise qu'une voyelle pour raconter une histoire et se soumet à plusieurs contraintes linguistiques, tout en contenant un grand nombre de sous-récits de festins, d'orgies, de voyages, etc. Pour accomplir un exploit si ahurissant, il a parcouru cinq fois le dictionnaire (le *Webster's Third New International Dictionary*, un tome en trois volumes qui contient environ un million cinq cent mille entrées), une fois pour chaque voyelle. Lorsqu'il décrit son procédé d'écriture, Bök ressemble à un parseur informatique : il laisse les spécificités de la langue anglaise parler d'elles-mêmes et effectue le travail que l'ordinateur *ne peut pas faire*. « Je me suis ensuite mis à classer les mots en composantes du discours (noms, verbes, adjectifs, etc.) puis j'ai classé chacune de ces composantes par thème (nourriture, animaux, professions, etc.) afin de déterminer ce qu'il

serait possible de raconter avec ce lexique très limité. Ce fut une tâche très difficile que de suivre ces règles, mais je pense avoir montré, en définitive, qu'il était possible d'écrire quelque chose de beau et d'intéressant même dans une situation extrêmement contraignante¹⁷³. »

Figure 8.1 – Derek Beaulieu, de *Flatland*.

Bien qu'on entre dans le livre avec grand plaisir, sa lecture est compliquée : en dépit de toutes ses qualités musicales et narratives, c'est sa structure qui est mise au premier plan, et elle devient vite si pesante et si intrusive qu'il est presque impossible d'en faire abstraction et de se concentrer sur l'histoire qui s'y cache. Loin de pouvoir apprécier le texte, le lecteur est attiré dans les sables mouvants de la corporéité du langage. Il est sans cesse confronté à l'immense travail qu'a dû demander la construction de cette œuvre monumentale, si bien que la question « comment a-t-il fait ça ? » devient plus pressante que d'essayer de comprendre ce que l'auteur raconte.

La contrainte entraîne inévitablement les mots dans une prose crispée : « Folks who do not follow God's norms word for word woo God's scorn, for God frowns on fools who do not conform to orthodox protocol. Whoso honors no cross of dolors nor crown of thorn doth go on, forsooth, to sow worlds of sorrow. Lo !¹⁷⁴ » Mais le style de Bök n'aurait pas pu être différent, dès lors qu'il s'engageait à respecter la contrainte pour en faire une œuvre littéraire compréhensible et accomplie.

Loin d'un travail aliéné et acharné, le projet fastidieux de Bök l'a fait entrer (ainsi que le lecteur, par extension) dans une intimité avec la langue qu'il n'aurait pas pu trouver s'il s'était contenté de proposer le travail : « J'ai découvert que chacune des cinq voyelles semble avoir une personnalité bien particulière. A et E, par exemple, semblent très élégiaques et courtois, au contraire des lettres O et U, qui sont très frivoles et obscènes. Il me semble que les connotations émotionnelles des mots dépendent peut-être de la distribution des voyelles, qui gouverne en quelque sorte notre réponse émotionnelle aux mots¹⁷⁵. » Pour explorer cette idée à fond, il s'est accordé le minimum de décisions arbitraires, et cette stratégie détournée a porté ces fruits, lui permettant (et encore une fois, par extension, au lecteur) de découvrir la richesse du langage tout autant que face à une œuvre conventionnelle, expressive, « créative ». Il explique : « Le projet a également souligné la polyvalence du langage qui, face à toute une série de contraintes qui s'exercent sur lui, face à la censure par exemple, peut toujours trouver un moyen de triompher de ces obstacles. Le langage est vraiment une chose vivante, robuste, pleine d'énergie. Le langage est comme une mauvaise herbe qui peut non seulement endurer mais prospérer dans toutes sortes de conditions difficiles¹⁷⁶. » Ce qui émerge alors n'est pas un nihilisme ou un pessimisme aride, au contraire : en *ne s'exprimant pas*, Bök a ouvert la voie pour que le langage s'exprime entièrement par lui-même.

The Xenotext Experiment consiste à implanter dans une bactérie un poème qui persistera suffisamment longtemps pour survivre même à la destruction de la Terre. Cela semble sortir d'un récit de science-fiction, mais c'est bien réel : Bök a reçu des centaines de milliers de dollars de fonds de la part du gouvernement canadien et il travaille avec un éminent scientifique pour le mener à bien.

Il a trouvé une espèce bactérie dans laquelle exécuter ses poèmes, la plus résistante de la planète, capable de supporter des radiations, un froid et une chaleur extrêmes, et qui

pourrait ainsi survivre à un holocauste nucléaire. Il a de grandes aspirations : « En effet, j'espère écrire un livre qui sera encore sur la planète Terre au moment où le soleil explosera. J'imagine que ce projet est une tentative un peu ambitieuse de penser l'art, de façon assez littérale, comme une œuvre éternelle. »

Le processus d'écriture de ce seul poème est incroyablement complexe et il y a déjà consacré plusieurs années de sa vie. Bök n'utilise que les lettres des nucléotiques de l'ADN (A, C, G, T) ; ce simple alphabet lui sert de combinaison pour composer un poème. Mais puisqu'il ne dispose que de quatre lettres pour travailler, il a eu besoin de créer un ensemble de codes pour représenter les autres lettres. Le triplet de lettres AGT peut par exemple représenter la lettre B, etc. Mais les choses sont plus compliquées. Bök souhaite écrire le poème de façon à ce qu'il entraîne une réaction chimique dans le brin d'ADN, afin que celui-ci écrive à son tour un autre poème. Dans la nouvelle séquence, AGT pourrait alors représenter la lettre X. Et pour couronner le tout, Bök insiste pour que les deux poèmes soient grammaticalement et sémantiquement corrects. Il explique les défis posés :

Cela équivaut à écrire deux poèmes qui se chiffrent mutuellement – qui sont corrélés de façon très rigoureuse. (...) Imaginez qu'il y a environ 8 mille milliards de façons différentes de chiffrer l'alphabet pour que les lettres s'encodent mutuellement. Prenez l'un de ces 8 mille milliards de codes. Écrivez maintenant un poème qui soit beau, qui ait du sens, de façon à ce que si vous échangez chaque lettre de ce poème par sa contrepartie dans le code, vous produirez un nouveau poème qui sera tout aussi beau et sensé. J'essaie donc d'écrire deux poèmes comme ceux-ci. Le premier poème est celui que j'implante dans la bactérie. Le second est celui que l'organisme écrit en réponse.¹⁷⁷

La façon avec laquelle Bök continue d'utiliser le mot *poème* est fascinante ; les futurs poèmes pourraient bien être écrits sur des puces informatiques, ou dans le cas présent, inscrits dans la vie même. En désignant son travail comme un poème, il le contient expressément dans le domaine littéraire, et non dans les sciences ou les arts visuels. Même si le projet prendra des formes diverses (la production finale comprendra un échantillon de l'organisme sur une lamelle et une galerie d'images et de modèles de la séquence génétique comme supports matériels du poème en lui-même), le plus grand défi de Bök est d'écrire un bon poème qui puisse parler à des civilisations d'un futur lointain. Et ainsi Bök entame notre conception de l'illisibilité. Ce poème n'est pas écrit pour que nous le lisions et, par ce geste, Bök met en œuvre un de ses préceptes les plus anciens, selon lequel l'avenir de la littérature sera écrit par des machines pour que d'autres machines les lisent ou, mieux encore, les parsent.

ALIMENTER LE CLOUD

Comme beaucoup l'ont fait remarquer, les élections iraniennes de 2009 ont été contestées à coup de 140 caractères. Twitter est devenu un outil étonnamment efficace pour remettre en cause un régime oppressif. Non seulement il permettait de connecter les protestataires entre eux, mais il le faisait sous une forme adaptée à notre époque surchargée d'informations. À mesure que les données se déplacent plus vite et que nous en avons davantage à gérer, nous utilisons des formes plus brèves. Les mises à jours de statuts sur les réseaux sociaux décrivent succinctement des situations ou des humeurs individuelles, qu'elles soient banales ou spectaculaires, comme dans le cas des manifestations iraniennes. Ces billets et ces tweets ont la capacité de résumer des situations compliquées en une phrase. Et la popularité des services qui, comme Twitter (qui n'autorise que 140 caractères par message), permettent de faire jaillir les humeurs, comprime le langage. Ces courts éclats de langage constituent la dernière forme d'une longue histoire de la réduction linguistique : les idéogrammes chinois, les haïkus, les télégrammes, les unes de journaux, les panneaux d'information de Times Square, les slogans publicitaires, les poèmes concrets, les icônes de bureau d'ordinateur. La compression transmet un sentiment d'urgence : même les tweets les plus banals (sur ce qu'on mange au petit-déjeuner) peuvent ressembler à des nouvelles de dernière minute, montrant encore une fois que le medium est toujours le message : l'interface de Twitter a recadré le langage ordinaire pour le rendre extraordinaire.

Les statuts de réseaux sociaux, souvent rapides éphémères, ne se produisent pas dans l'isolement, leur valeur réside au contraire dans leur succession rapide ; plus on publie des statuts à haute fréquence, plus ils sont efficaces, jusqu'à s'accumuler, comme tant de morceau de grands titres, en un grand récit de vie. Pourtant, à peine apparaissent-ils qu'ils sont dégagés de l'écran, ils s'évaporent encore plus vite que ce qu'on avait l'habitude de considérer comme les nouvelles de la veille. Le parsing de toutes ces informations nous poussent à agir, à répondre, à cliquer, à stocker, à archiver... à gérer tout cela. Ou pas. Les tweets défilent en temps réel sur l'écran à la manière des téléscripteurs qui crachaient les cours de la bourse sur des bandes, autrefois. Pendant les manifestations, le « hashtag » #iranelection était alimenté par tant de tweets et de retweets que l'interface ne pouvait suivre le rythme. Il y avait parfois jusqu'à vingt mille messages en attente, formant une chambre d'écho, un fourmillement d'information et de désinformation entièrement exprimé en langage alphanumérique. La plupart d'entre nous qui y étions connectés tentait de comprendre la validité de cette actualité éphémère avant qu'elle ne disparaisse de l'écran, mais certains écrivains collectaient dans l'ombre tous ces tweets, tous ces statuts et d'autres écrits sur le web pour y fonder de futures œuvres littéraires¹⁷⁸.

Tout cela, on l'a vu de nombreuses fois au siècle précédent. Les « nouvelles » comprimées en trois lignes de Félix Fénéon, publiés anonymement dans un journal français au cours de l'année 1906, ressemblent à un mélange de télégrammes, de koans zens, de unes de journaux et de statuts de réseaux sociaux :

Le pain des Bordelais ne sera pas encore ensanglanté cette fois ; le passage des porteurs ne motiva qu'une petite bagarre.¹⁷⁹

L'amour. À Mirecourt, Colas, tisseur, logea une balle dans la tête de Mlle Fleckenger et se traita avec une rigueur pareille.¹⁸⁰

« Que n'émignons-nous vers les Palaiseaux ! » Oui, mais M. Lencre, en cabriolet sur leur route, a été assailli et dévalisé.¹⁸¹

Hemingway a également écrit une célèbre nouvelle en seulement six mots :

À vendre, chaussures bébé, jamais portées.¹⁸²

On peut aussi citer la langue extrêmement réduite de Beckett dans ses dernières années, qui mêle la brusque compression du télégramme à une hésitation innée devant l'explication :

Rien qui prouve un enfant et pourtant un enfant. Un homme et pourtant un homme. Vieux et pourtant vieux. Rien si ce n'est que suinte comment rien et pourtant. Un dos courbé et pourtant celui d'un vieil homme. L'autre pourtant celui d'un enfant. D'un petit enfant.

Tant mal que pis encore et tout dans l'écarquillé encore. Tout d'un seul coup comme jadis. Mieux plus mal tout. Les trois courbés. L'écarquillé. Le vide étroit tout entier. Nulles taches brouillées. Tout net. Net obscur. Trou noir béant sur tout. Absorbant tout. Déversant tout.¹⁸³

David Markson, dans un remarquable recueil de nouvelles tardives, combine le reportage de Fénéon à la prose compacte de Beckett : il réécrit des centaines de morceaux de l'histoire de l'art en y faisant passer les sentiments personnels de narrateurs anonymes ; la plupart des assertions ne fait pas plus d'une ou deux lignes :

Delmore Schwartz est mort d'une attaque cardiaque dans un hôtel miteux de Times Squares. Trois jours ont passé avant qu'on puisse trouver quelqu'un pour réclamer sa dépouille.

James Baldwin était antisémite.

Ne pas seulement trier des livres et des disques vinyles, mais les résidus de plus en plus minces d'une vie entière ? Des papiers, des dossiers de correspondance ?¹⁸⁴

Comme un flux Twitter, c'est une lente accumulation de petits morceaux qui se coagule à la fin du dans un récit fragmenté. Markson est un catalogueur compulsif : on l'imagine bien éplucher les annales de l'histoire de l'art et résumer des vies longues et compliquées pour aller à l'essentiel, à des traits d'esprits. Il utilise souvent les noms comme abréviations – de tous petits slogans de deux mots. Parcourir une page au hasard du livre de Markson produit un effet de liste d'artistes et de penseurs célèbres : Brett Ashley, Anna Wickham, Stephen Foster, Jacques Derrida, Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty, Roman Jakobson, Michel Leiris, Jullia Kristeva, Philippe Sollers, Louis Althusser, Paul Ricoeur, Jacques Lacan, Yann Ritsos, Iannis Xenakis, Jeanne Hébuterne, Amadeo Modigliani, David Smith, James Russell, and Lady Mary Wortley Montagu. Les listes de Markson évoquent le fonctionnement des colonnes de ragots, où les noms imprimés en gras sont revêtus d'importance.

L'essayiste Gilbert Adair exprime bien le pouvoir impétueux des noms imprimés sur une page :

Quelle chose charmante que le nom imprimé ! Voyez ceux-ci : Steffi Graf, Bill Clinton, Woody Allen, Vanessa Redgrave, Salman Rushdie, Yves Saint-Laurent, Umberto Eco, Elizabeth Hurley, Martin Scorsese, Gary Lineker, Anita Brookner. Pratiquement la seule chose qu'ils ont en commun, c'est qu'aucun d'entre eux n'est le sujet de cet essai. Pourtant, leurs lettres capitales scintillent sur la page – à tel point qu'il n'est pas inconcevable que plus d'un lecteur, parcourant rapidement l'essai pour voir s'il contient quelque chose d'intéressant, se soit arrêté non pas sur son paragraphe d'ouverture, comme les choses sont censées fonctionner, mais sur ce quatrième paragraphe, par la seule force des noms ci-dessus. À vrai dire, peu importe que cet essai n'en fasse rien, que rien de nouveau, ni d'intéressant, ni de juteux ne soit dit d'eux, que l'effet d'accumulation soit semblable à un portrait en trompe-l'oeil de Gainsborough dans lequel ce qui de loin semblait être une robe de satin au dessin complexe, méticuleux même, se trouve n'être, après vérification, rien de plus qu'une masse confuse et insignifiante de coups de pinceaux – il s'agit justement d'une gerbe de noms calculée pour attirer l'oeil fatigué et paresseux. Et nous avons atteint un point où une page de journal ou de magazine sans son quota réglementaire de noms propres, célèbres de préférence, décourage le regard comme une main de bridge composée uniquement de trois, de cinq et de huit. En bref, les noms célèbres sont les figures du journalisme.¹⁸⁵

En 1929, John Barton Wolgamot, écrivain assez obscur, a publié en secret une minuscule édition composée presque entièrement de noms et intitulée *In Sara, Mencken, Christ and Beethoven There Were Men and Women*. Le livre est presque impossible à lire de façon linéaire : il vaut mieux le parcourir en diagonale, laisser son œil se précipiter sur les noms et marquer une pause sur un des rares qui nous sont familiers, suivant la façon dont Adair décrit le fonctionnement de notre cheminement à travers les colonnes de ragots, les faits divers ou les sections nécrologiques du journal papier.

C'est en écoutant une représentation d'*Eroica* de Beethoven au Lincoln Center de New York que Wolgamot a eu une réaction synesthétique à la musique, dans laquelle il entendait « les rythmes eux-mêmes, les noms – des noms qui ne signifiaient rien pour lui, des noms étrangers¹⁸⁶. » Quelques jours après le concert, il a emprunté une biographie de Beethoven à la bibliothèque et, dans cet ouvrage, il trouvait, assez curieusement, l'un après l'autre, tous les noms qu'il avait entendu résonner tout au long de la symphonie. Et il lui est venu à l'esprit que « tout comme le rythme est la base de tout, les noms sont la base du rythme¹⁸⁷ », et il a alors décidé d'écrire ce livre. Le texte complet est composé de 128 paragraphes, dont en voici un exemple :

Avec ses vraiment très grands airs de Johannes Brahms très héroïquement Sara Powell Haardt s'était très allégoriquement jointe à ces très réellement immenses hommes et femmes à Clarence Day Jr., John Donne, Ruggiero Leoncavallo, James Owen Hannay, Gustav Frenssen, Thomas Beer, Joris Karl Huysmans et Franz Peter Schubert très titaniquement.¹⁸⁸

Interrogé sur *Sara, Mencken*, Wolgamot expliquait qu'il avait passé un an ou deux à composer les noms pour le livre, mais que les propositions connectives (la structure dans laquelle les noms se déploient) lui avaient demandé dix ans d'écriture. Wolgamot a décrit au

compositeur Robert Ashley (qui a plus tard utilisé le texte comme libretto) comment il avait construit la soixantième page du livre, qui liste les noms de George Meredith, Paul Gauguin, Margaret Kennedy, Oland Russell, Harley Granville-Barker, Pieter Brueghel, Benedetto Croce et William Somerset Maugham : « Somerset est à la fois *summer* et *set* comme dans *sun-set*, et Maugham sonne comme le nom d'une île du Pacifique Sud ; et Maugham a écrit une biographie de Gauguin, dont le nom est à la fois composé de « *go* » et de « *again* », et Oland pourrait être « Oh, land », une plainte de marin, et Granville sonne comme la grande ville Française que Gauguin a quittée pour aller dans le Pacifique Sud¹⁸⁹. »

En 1934, soit cinq ans après que Wolgamot ait commencé *Sara, Mencken*, Gertrude Stein décrivait la façon avec laquelle elle avait écrit *The Making of Americans*, texte chargé de noms, « du début à nos jours et toujours dans le futur la poésie s'occupera du nom des choses. Les choses peuvent être répétées de façon différente (...) mais à présent comme toujours la poésie se crée en nommant des noms les noms de quelque chose les noms de quelqu'un les noms de n'importe quoi. (...) Pensez à ce que vous faites quand vous le faites quand vous aimez le nom de quelque chose quand vous aimez vraiment son nom¹⁹⁰. »

Tous à fait conscients de cette histoire, deux écrivains Canadiens, Darren Wershler et Bill Kennedy, mêlent des formes compressées et le pouvoir des noms propres, en donnant à cette combinaison un tour numérique, dans leur travail en cours intitulé *Status Update*. Ils ont conçu un programme d'exploration de données qui ratisse des réseaux sociaux et collecte les statuts de tous les utilisateurs. L'engin retire ensuite le nom de l'utilisateur et le remplace aléatoirement par le nom d'un écrivain décédé. Il en résulte une sorte de mash-up de Fénéon, Beckett, Markson et Wolgamot, passé sous le filtre des caprices sans importance exprimés sur les flux des réseaux sociaux :

Kurt Tucholsky est à la neige, jour deux... que faire, que faire ? Shel Silverstein se fait une petite partie de Tomb Raider avant de se mettre à travailler. Lorine Niedecker apprécie actuellement sa très courte pause. Jonathan Swift a des tickets pour le match des Wranglers ce soir. Arthur Rimbaud a aussi trouvé un moyen d'utiliser le mot « contrefort ». ¹⁹¹

Le programme écrit le poème en continu, il récupère constamment des statuts dès qu'ils sont postés puis il les poste automatiquement sur sa page d'accueil toutes les deux minutes. Chaque nom propre renvoie à un lien qui nous amène à une archive des statuts de cet auteur. Si par exemple je clique sur le nom d'Arthur Rimbaud, je tombe sur la page de Rimbaud, dont voici un extrait :

Arthur Rimbaud est dans un délire de nostalgie musicale marrant. Arthur Rimbaud vient de récupérer une vieille table convertible de studio pour 10 dollars à un vide-grenier au coin de la rue. Arthur Rimbaud est au magasin et monte la vitrine avec d'énormes branches bourgeonnantes trouvées au bord de la route ! Arthur Rimbaud peut enfin goûter à la merveille du vinyle ! Arthur Rimbaud aimerait bien apprendre à lire en dormant. Arthur Rimbaud a tellement envie de dormir ! Arthur Rimbaud réalise que si c'est pas maintenant alors quand ? Arthur Rimbaud est un peu bourré et se prépare pour aller voir son comptable.¹⁹²

En bas de la page de Rimbaud, il y a une autre fonctionnalité, dont Madame Blavatsky, spiritualiste du dix-neuvième siècle qui avait un penchant pour la communication avec les

morts, aurait pu rêver, si elle avait eu accès à la technologie : « Arthur Rimbaud a un flux RSS. Abonnez-vous immédiatement ! » Par un geste délicieusement ironique, Wershler et Henry font participer ces légendes aux déchets de l'internet contemporain, ils les font descendre de leur piédestal et les forcent contre leur gré à se mêler au chahut. *Status Update* ne fait rien de moins que de souiller l'aura de ces légendes et de nous rappeler qu'en leur temps, eux aussi se retrouvaient parfois à se demander pourquoi « les dieux de l'espace de travail se moquent de son bureau tout bien rangé. »

Wershler et Kennedy semblent imiter ce que le mathématicien Rudy Rucker appelle une « lifebox »¹⁹³, un concept futuriste selon lequel les données accumulées au cours d'une vie (statuts, tweets, e-mails, billets de blogs, commentaires sur un autre blog, etc.) seront combinées par un logiciel puissant qui permettra au mort de discuter avec les vivants de façon crédible. Le théoricien du numérique Matt Person explique : « En bref, vous pourriez poser une question à votre arrière grand-mère décédée et, même si elle n'avait pas laissé de trace de ses pensées à ce sujet, on générerait le genre de réponse qu'on pourrait attendre d'elle. (...) C'est de l'autobiographie comme construction vivante. Nos petits enfants pourront bénéficier de relations avec les morts qui seront de même qualité que celle qu'on entretient avec nos copains vivants sur Facebook/Twitter. Et avec le développement d'outils sémantiques sophistiqués, la lifebox pourrait également devenir capable de créer du contenu nouveau, d'écrire de nouveaux billets de blog, ou de copier et coller ensemble des messages vidéos¹⁹⁴. » En fait, Pearson a demandé à un codeur de lui construire une lifebox rudimentaire de sa vie, sous la forme d'un flux Twitter¹⁹⁵, dont il affirme que « ce clone mort-vivant de moi-même n'est peut-être pas aussi cohérent ou pertinent (...) mais il ressemble pour sûr au genre de merde que je peux sortir¹⁹⁶. » (Un tweet auto-référencé dit : « Les concurrents de *Britains Got Talent* sont des victimes, en pensant à cette idée j'ai décidé que je me créerais bien ma propre lifebox rudimentaire¹⁹⁷. ») Les dizaines de livres écrits sur Rimbaud, ses correspondances, les billets écrits sur lui mais aussi sa poésie fournissent certainement assez de données pour qu'on puisse à l'avenir le réanimer de façon tout aussi crédible. Pour le moment, Wershler et Kennedy portent son corps et le forcent à se joindre à notre monde numérique, et ceci pour nous faire comprendre que ces volutes « éphémères » de données pourraient bien ne pas être si éphémères qu'on le pense. En réalité, nos futurs moi pourraient bien en être entièrement constitués, ce qui nous pousse peut-être à envisager ce mode d'écriture comme notre héritage.

Dans, un projet d'écriture antérieur, Kennedy et Wershler soulevaient des préoccupations semblables. *The Apostrophe Engine* sélectionne, organise et conserve également des morceaux de langage issus d'internet, mais ce programme lance de plus petits programmes pour arpenter et récolter du langage en masse pour créer ce qui pourrait être le plus long poème jamais écrit, et qui continuera de s'écrire jusqu'à ce que quelqu'un éteigne le serveur hôte.

La page d'accueil du projet est d'une simplicité trompeuse. Elle reproduit un poème-liste écrit par Bill Kennedy en 1993, dans lequel chaque ligne commence de façon directive par « you are ». Il s'avère que chaque ligne est cliquable. Kennedy et Wershler expliquent ce qui se passe ensuite : « Lorsqu'un lecteur/auteur clique sur une ligne, elle est soumise à un moteur de recherche qui renvoie ensuite une liste de pages web, comme tout moteur de recherche. *The Apostrophe Engine* engendre alors cinq robots virtuels qui parcourent la liste et collectent les phrases qui commencent par « you are » et qui finissent par un point. Les

robots s'arrêtent dès qu'ils ont collecté un nombre déterminé de phrases ou après avoir parcouru un nombre limité de pages, selon ce qui se produit en premier. »

Ensuite, *The Apostrophe Engine* enregistre les phrases collectées par les robots, il les corrige en retirant la plupart des balises HTML et d'autres anomalies puis compile les résultats et les présente en un nouveau poème, dont la ligne d'origine est le titre... et dont chaque ligne est un nouvel hyperlien.

À chaque instant, la version en ligne de The Apostrophe Engine est potentiellement aussi étendue que le web lui-même. Le lecteur/auteur peut continuer à s'enfoncer dans le poème en cliquant sur n'importe quelle ligne de n'importe quelle page : on peut dire par métonymie qu'il glisse le long d'un contenu en évolution perpétuelle. De plus, puisque le contenu du web change constamment, il en va de même du contenu du poème. La page affichée aujourd'hui ne sera pas celle qui s'affichera la semaine prochaine, le mois prochain ou l'année prochaine¹⁹⁸.

Il en résulte un poème vivant, qui s'écrit à mesure qu'internet s'écrit et que des robots le parsent, qui continue à s'agrandir même si personne ne le lit. Comme *Status Update*, c'est une épopée linguistique émise en jets furtifs, un recueil Marksonien, dont Wershler et Kennedy exploitent précisément la nature :

Le catalogue est une forme aux prises avec l'excès. Son travail est d'être réducteur, de faire rentrer toutes les possibilités que le monde de l'information peut offrir en un lot définitif. (...) Son effet poétique, pourtant, est totalement à l'opposé. Le catalogue soumet le poème à la menace d'un excès d'information, qui se ressent d'autant plus ardemment lorsque le lecteur se demande, poliment, « *Combien temps cela peut-il encore continuer ?* » En fait cela peut continuer très longtemps. En 1993, quand on commençait seulement à comprendre toutes les implications du World Wide Web naissant, le catalogue et ses combats paradoxaux devenaient déjà le forum dans lequel on pouvait exprimer cette crainte de se voir produire du texte à un rythme supérieur à notre capacité collective de lecture.¹⁹⁹

Mais que se passe-t-il quand ce texte généré de façon dynamique est relié et figé à l'intérieur des couvertures d'un livre ? Wershler et Kennedy ont publié une sélection de 279 pages, et le résultat du projet est très différent. Dans la postface du livre, les auteurs avertissent le lecteur qu'ils ont maquillé les textes pour maximiser l'effet de l'imprimé : « *The Apostrophe Engine* a trifouillé l'écriture d'autres auteurs, et à notre tour nous avons trafiqué son écriture. (...) Le moteur nous a fourni un bazar de richesses, une abondance de matériau brut, beau et banal à la fois et tour à tour²⁰⁰. »

Du matériau brut, c'est exact. Voici un extrait de ce que la version web de *The Apostrophe Engine* me renvoie lorsque je clique sur la ligne « you are so beautiful to me », issue du tube pop de Joe Cocker :

you are so beautiful (to me) hello, you either have javascript turned off or an old version of adobe's flash player • you are so beautiful to me 306,638 views txml added1:43 kathie lee is a creep 628,573 views everythingisterrible added2:39 you are so beautiful 1,441,432 views caiyixian added0:37 reptile eyes • you are so beautiful (to me) 0 • you are so beautiful 79,971 views konasad added 0:49 before • you are so beautiful to me 19,318 views walalain added2:45 escape the fate – you are so beautiful 469,552 views darknearhome added2:46 sad slow songs: joe cocker – you are so beautif • you are already a member • you are so

beautiful (nearly unplugged) hello, you either have javascript turned off or an old version of adobe's flash player • you are beautiful 1,443,749 views caiyixian featured video added4:48 joe cocker~you are so beautiful (live at montre • you are so beautiful 331,136 views jozy90 added2:32 zuccherò canta "you are so beautiful" 196,481 views lavocedinarciso added3:50 joe cocker mad dogs~cry me a rive 1970 777,970 views scampi99 added 5:18 joe cocker~whiter shade of pale live 389,420 views dookofoils added4:49 joe cocker~n'oubliez jamais 755,731 views neoandrea added5:22 patti labelle & joe cocker-you are so beautiful • you are the best this way very exiting> akirasovan (5 days ago) show hide 0 marked as spam reply mad brain damage

C'est un vrai bazar : le ratio signal-bruit est très bas. Mais, en version imprimée, l'extrait du même passage est un animal très différent :

you are so beautiful • you are so beautiful • you are so beautiful • you are so beautiful artist : Babyface • you are so beautiful • you are so beautiful, yes you are to me you are so beautiful you are to me can't you see ? • you are so beautiful the lyrics are the property of their respective authors, artists and labels • you are so beautiful • you are so beautiful artist : Ray Charles • you are so beautiful • you are so beautiful • you are so beautiful to me • you are so beautiful to meee • you are so beautiful, would you please²⁰¹

L'espacement a été normalisé, les nombres ont été retirés, les marqueurs temporels ont été effacés ; le texte a été fortement édité, à bon escient. L'édition imprimée est superbe, pleine de rythmes musicaux répétitifs et irréguliers, à la manière de Gertrude Stein ou des textes de Christopher Knowles pour l'opéra *Einstein on the Beach*. Et il y a un placement minutieux d'autres types de contenu, notamment l'avis de copyright, qui tombe pile au moment où le rythme des phrases répétées nous berce. Les deux noms propres « en gras », Babyface et Ray Charles, tous deux précédés de la même phrase (« you are so beautiful artist ») sont placés assez loin l'un de l'autre pour ne pas s'interférer et donnent au texte un équilibre parfait.

Si l'ordinateur a collecté le matériau brut du poème, c'est bien la main des auteurs, Wershler et Kennedy, qui a extrait la beauté du texte en surplus et qui a fabriqué un rendu plus conventionnel du travail, grâce à une talentueuse patte éditoriale.

Mais la version reliée n'a pas la capacité de surprendre, de croître et de se réinventer perpétuellement qu'a la version, plus rugueuse, du web. Ce qui émerge alors dans ces deux versions, c'est un équilibre qui englobe à la fois la machine et le livre imprimé ; le texte brut et le texte manipulé ; l'infini et le connu ; qui nous montre deux façons d'exprimer le langage contemporain, dont aucune ne peut être érigée en modèle définitif.

Qu'un ordinateur écrive des poèmes à notre place, c'est vieillot. Ce qui est nouveau, c'est que, comme Wershler et Kennedy, les écrivains exploitent désormais le langage des moteurs de recherche et des sites de réseaux sociaux comme texte source. Qu'un programme autonome puisse générer des poèmes fantaisistes sur notre ordinateur, cela semble désuet en comparaison avec les crachats des énormes générateurs de mots qui sont sur le web et qui puisent dans notre esprit collectif.

C'est esprit n'est pas toujours aussi joli. Le Flarf Collective ratisse Google avec une recherche délibérée des *pires* résultats pour les remodeler en poésie. Si, comme certains le

prétendent, internet n'est rien de moins que le plus gros tas d'ordures linguistiques au monde, constitué de guerres de mots, de pubs pour Viagra et de spam, alors le Flarf exploite cette situation contemporaine en remodelant tous ces déchets en poésie. Et le puits est sans fond. Le *Wall Street Journal*, dans un portrait du Flarf, a décrit leur méthode d'écriture : « Le Flarf est une créature de l'ère électronique. La méthode flarf consiste typiquement à utiliser des combinaisons de mots apparues dans des recherches Google, et les poèmes sont souvent partagés par e-mail. Lorsqu'un poète a écrit un texte après avoir recherché « paix » + « minou », un autre a répondu avec un poème issu de la recherche « pizza » + « minou ». Une lecture de ce texte de 2006 a été vue plus de 6 700 fois sur YouTube. Il commence ainsi : « Minou est vénère / Veut de la Pizza. »²⁰² »

Ce qui n'était qu'un groupe de gens qui envoyaient des poèmes à un concours en ligne de poetry.com (ils créaient littéralement les pires poèmes possibles et étaient naturellement refoulés) est devenu par effet boule de neige une esthétique, que le co-fondateur du Flarf Gary Sullivan décrit comme « Un genre d'atrocité corrosive, mignonne ou mièvre. Fausse. Non-politiquement correcte. Hors de contrôle. « Pas sympa. »²⁰³ » Le poème « Ceux qui croient aux licornes ne déclarent pas de Fatwas » de Nada Gordon est typique du Flarf. Voici un extrait :

Assez bizarrement, il y a un
« Anneau pénien licorne » dans l'existence.
Une étude révèle qu'Hitler a extrait
l'infâme swastika d'une licorne
émergeant d'un arc-en-ciel coloré.

Le Nazi à la licorne : « tu ne sors pas
avec moi fringué dans cette tenue
ridicule. » Tu peux enfin dire à ta fille
que les licornes existent. Il y en a une qui a arraché la tête
d'une figure de cire d'Adolf Hitler, d'après la police.

Le 22 avril est une belle journée. Je l'aime vraiment.
Je veux dire c'est pas aussi fantastique que cette conne
de licorne Hitler mais c'est un jour spécial pour moi.

aigle chauve qui MOUILLE il y a une petite Abe
Lincoln qui boxe un petit Hitler. LICORNES MAGIQUES

« T'es vraiment une licorne ? » « Oui. Non
baise mon pied. » Hitler comme grand homme.
Hitler ... hmm ouais, Hitler, Hitler, Hitler,
Hitler, Hitler, Hitler.... La nourriture allemande est si mauvaise,
même Hitler était végétarien, tout comme une licorne.²⁰⁴

En ratissant les forums en ligne et des sites de cultes ésotériques, Gordon puise dans la langue dégradée du web pour créer un poème dont la langue est tristement proche de ses

sources. Mais son choix de mots et d'images révèle la construction minutieuse du poème et montre que le réarrangement du langage trouvé (même sale et bas comme celui-ci) peut être une alchimie qui le transforme en art. Mais pour faire quelque chose de bon à partir de matériaux horribles, il s'agit de bien choisir. K. Silem Mohammad, cofondateur du Flarf, catégorise le Flarf comme une poésie « recherchée », à l'opposé de la poésie « trouvée », car ses créateurs s'impliquent activement et constamment dans la recherche de textes. Dans le poème de Gordon, chaque point chaud est résolument enfoncé, de l'image ringarde au cliché ; les fatwas, l'avortement et l'anniversaire d'Hitler ; rien n'est hors-limites. D'une certaine manière, le Flarf s'inspire de la poétique de clique de l'école de New York, dont les poèmes étaient remplis de blagues privées destinées à leurs amis. En ce qui concerne le flarf, de nombreux poèmes sont postés sur un groupe listserv privé, puis ils sont à leur tours remixés et recyclés par le groupe en chaînes interminables de poèmes basés sur les déchets d'internet, puis ils sont à nouveaux publiés sur le web pour que d'autres les broient à nouveau s'ils le décident. Mais l'école de New York (malgré toutes leurs idées sur le « bas » et le « kitsch ») n'est jamais allée aussi loin que le Flarf dans leur mansuétude envers le « mauvais » goût.

Le Flarf fait appel à une subjectivité fourbe et ne pense jamais vraiment ce qu'il dit, mais il le dit quand même, et il racle le fond du tonneau de la culture avec tant de clairvoyance, de précision et de sensibilité qu'il nous oblige à réévaluer la nature du langage dans lequel nous sommes baignés. Notre premier instinct est de fuir, de nier sa valeur, de s'en écarter, de le réduire à une vaste blague ; mais, comme face aux « Accidents de voiture » ou aux « Chaises électriques » de Warhol, nous sommes tout aussi fascinés et divertis que dégoûtés. C'est une épée à double tranchant que le Flarf suspend au-dessus de nos épaules, qui nous force à nous regarder dans le reflet de la lame avec un autant de narcissisme faiblard que de peur ardente ; à cet égard, il est typique des réactions ambivalentes que suscite notre engagement littéraire dans ces nouvelles technologies. Les pratiques de Wershler/Kennedy et du Flarf avancent deux solutions différentes au questionnement sur la façon dont les poètes peuvent s'engager dans la création d'œuvres nouvelles et originales à une époque où la plupart des gens sont submergés par la quantité d'information qu'on leur envoie. Ils suggèrent que le langage généré par le web, dans sa forme dégradée et aléatoire, est un matériau source bien plus riche, plus propice au remodelage, au remix, à la reprogrammation, que tout ce qu'on a jamais pu inventer.

L'INVENTAIRE ET L'AMBIANT

L'envie obsessionnelle de cataloguer les moindres détails de la « vraie vie » se retrouve aussi bien dans les descriptions des petits déjeuners de Johnson par Boswell que dans celles de nos petits déjeuners sur Twitter. Et avec la croissance des capacités de stockage et l'émergence continue de bases de données plus puissantes, la technologie semble réveiller l'archiviste qui sommeille en nous tous. Le « cloud » (ces serveurs à la capacité illimitée qui résident quelque part dans l'éther et sont accessibles depuis n'importe quel endroit du globe) et ses interfaces encouragent plus la fonction « archiver » que la fonction « supprimer »²⁰⁵. Bien qu'une grande partie de cette matière soit archivée pour des raisons commerciales, des écrivains, comme je l'ai montré précédemment, pillent également ces vastes entrepôts de texte pour créer des œuvres littéraires – pas tant comme un matériau brut avec lequel ils pourraient écrire leurs prochains romans, mais plutôt pour les manipuler et les remodeler. D'autres auteurs exploitent moins ces masses de textes qu'ils explorent la fonction d'archivage en tant qu'elle s'applique à la construction d'œuvres littéraires. Ce genre de travaux est plus proche de la musique ambient de Brian Eno que de l'écriture conventionnelle ; ils invitent à une immersion textuelle plus qu'à une lecture linéaire. L'écriture non-créative constitue un nouveau moyen d'écrire sur nous-mêmes : appelons-le l'autobiographie oblique. En inventoriant l'ordinaire (ce qu'on mange et ce qu'on lit), on laisse une trace qui peut en dire autant sur nous-mêmes qu'une approche intimiste plus traditionnelle ; on laisse la liberté au lecteur de relier les points et de produire une multitude de systèmes narratifs.

Certaines histoires nous émeuvent si profondément telles qu'elles sont que toute amélioration et que tout vernis créatif ne font que diminuer leur impact. Prenons le roman best-seller *L'ange derrière les barbelés* écrit par Herman Rosenblat. Dans cette œuvre, Rosenblat raconte sa rencontre avec sa future épouse Roma, au moment où, encore enfant, il était enfermé dans un camp de concentration et qu'elle lui lançait des pommes au-dessus des barbelés pour l'aider à survivre. Selon Rosenblat, ils se sont retrouvés par hasard à Coney Island, ils se sont souvenus de leur histoire commune, ils se sont mariés et ont vécu heureux depuis. Rosenblat a fait deux apparitions chez *Oprah Winfrey*, qui a décrit cette histoire comme « la plus grande histoire d'amour » qu'elle ait connue en vingt-deux ans d'émission. Après ces débuts en fanfare, l'éditeur a stoppé le tirage de ces mémoires dès qu'il a appris qu'ils étaient faux. Par la suite, Rosenblat a écrit : « Dans mes rêves, Roma me lancera toujours une pomme, mais je sais maintenant que ce n'est qu'un rêve²⁰⁶. »

Deborah E. Lipstadt, professeur du département d'études sur les Juifs et l'Holocauste à l'Université d'Emory, apprenant que des mémoires avaient encore été falsifiés, expliquait qu'« Il n'y a pas besoin d'embellir, pas besoin de magnifier. Les faits sont horribles, et quand on notre enseignement porte sur des horreurs on doit s'en tenir à exposer les faits²⁰⁷. »

Les sentiments de Lipstadt font écho (d'une manière et dans un contexte très différents) à ce que beaucoup d'écrivains ont suggéré au cours du dernier siècle : que la vie retranscrite sans parure est bien plus émouvante et plus complexe que la plupart des fictions. Sous un angle différent, la culture populaire nous transmet un message similaire : on peut tous témoigner de l'émergence et de la domination implacable de la télé-réalité sur la sitcom scénarisée. Et il semble que nos vies en lignes, que nous documentons de manière obsessionnelle, pointent dans la même direction. Des premiers pas de la webcam aux rafales de tweets aujourd'hui, nous avons construit et projeté certaines conceptions de notre

personnalité par un processus d'accumulation de gestes apparemment insignifiants et éphémères et nous nous façonnons des identités qui n'ont peut-être rien à voir avec ce que nous sommes réellement. Nous sommes devenus des autobiographes compulsifs, mais nous sommes également les biographes des autres, qui collectons les traces des moindres faits et impressions de tous ceux à qui nous nous intéressons. Les pages d'hommage, les sites de fan, les entrées Wikipedia des personnes ou des projets mêmes les plus marginaux s'accumulent continuellement, ligne par ligne, et viennent conforter cette obsession pour le détail et la biographie, qui rivalise avec la *Vie de Samuel Johnson* de Boswell²⁰⁸.

En de nombreux points, Boswell reflète et préfigure l'environnement linguistique actuel. Son énorme livre accumule des petits morceaux du quotidien : lettres, observations, bouts de dialogues et descriptions de la vie quotidienne. Le texte est rendu instable par l'usage excessif des notes de bas de page et par les notes marginales de Mme Thrale qui réfutent et corrigent les observations trop subjectives de Boswell. Et les commentaires de Thrale ne s'appliquent pas qu'au corps du texte ; elle annote également les notes minutieuses de Boswell, dont certaines occupent les trois-quarts de la page. Avec ses conversations et ses notes sur plusieurs fils, le livre est un véritable Talmud. C'est un espace textuel dynamique qui rappelle le web actuel, avec ces systèmes intégrés de remarques et de réponses. Il rappelle aussi cette sorte de cacophonie de l'espace web, il pose les mêmes dilemmes. En quelque sorte, dans la vie de Johnson, la voix des spectateurs prend le pas sur le sujet.

On peut lire *Johnson* du début à la fin ou tout aussi bien par petits morceaux, par petits bonds, pour le parcourir, le survoler, le parser. Je me souviens, d'un ami qui, au début du web, se plaignait de lire avec tant de « négligence » en ligne, de s'intéresser plus au prochain clic qu'au contenu profond du texte. C'est une plainte courante : on a effectivement tendance à lire de façon plus horizontale sur internet. Mais la *Vie de Samuel Johnson* nous rappelle que des textes vieux de plus de deux siècles ne demandent pas non plus une lecture strictement linéaire. À partir du moment où Boswell retrouve le sujet de son livre, il n'y a plus de véritable élan narratif, mais une simple chronologie qui s'achève par la mort de Johnson. On peut piocher ici ou là sans se préoccuper de perdre le fil, comme cela peut nous arriver avec une écriture biographique plus conventionnelle. En lisant les pages en diagonales, en les effleurant, on ramasse des connaissances précieuses, tout en ressentant l'intemporalité soudaine d'instantanés éphémères. Il y a pourtant un tas de choses inutiles, comme cette anecdote frivole rédigée par Boswell, au milieu de la soixante-quatorzième année de Johnson : « je n'oublierai jamais l'indulgence avec laquelle il traitait Hodge, son chat. Il sortait lui-même pour lui acheter des huîtres ^(a) afin que les serviteurs n'aient pas à se donner cette peine pour cette pauvre créature ^(b) ²⁰⁹. » Comme une commentatrice de blog, Hester Thrale intervient dans la marge : « ^(a) je me moquais souvent de lui lorsqu'il demandait à Valerian de divertir Hodge dans ses dernières Heures. ^(b) non, c'était plutôt de crainte qu'ils aient l'impression qu'il dégradait l'Humanité en obligeant un Homme à servir une bête. ²¹⁰ »

Dans un autre passage, cette conversation sur le vin, pas particulièrement profonde, ressemble aux dialogues improvisés et décousus d'un film d'Andy Warhol :

SOTTISWOODE. Donc, Monsieur, le vin est une clé qui ouvre une boîte ; mais cette boîte peut aussi bien être pleine ou vide ? JOHNSON. Non, Monsieur, la conversation est la clé : le vin est un crochet, qui force la boîte et l'aguerrit. Un homme doit cultiver son esprit de façon à disposer de la confiance, de la vivacité que fournit le vin, mais sans le vin.

BOSWELL. La grande difficulté à résister au vin provient de la bienséance. Par exemple, un hôte de qualité vous propose de goûter son vin qu'il a gardé vingt ans dans sa cave. JOHNSON. Monsieur, toute cette notion de bienséance naît chez l'homme qui s'imagine avoir plus d'importance pour les autres qu'il n'en a réellement. Qu'il boive du vin ou non, ils n'en ont cure. SIR JOSHUA REYNOLDS. Oui, ils s'en moquent dans l'instant. JOHNSON. Dans l'instant ! – S'ils s'en préoccupent dans la minute, ils l'oublient à la suivante²¹¹.

Ce sont ces petits détails, apparemment insignifiants, qui permettent à Boswell de construire un portrait convaincant de la vie et du génie de Johnson. La force de Boswell, c'est sa gestion de l'information. Il possède un grand équilibre des sens, il mêle les rebus et le gratin. Le texte a un pouvoir d'égalisation (entre le profond et l'insignifiant, l'éternel et le quotidien) qui correspond parfaitement à ce vers quoi tend notre attention (et nos vies) : la division et la simultanéité. En 1938, la Lettre mensuelle du *Limited Editions Club*, à propos de Boswell, demandait : « Cependant, que peut offrir la *Vie de Samuel Johnson* à un lecteur du vingtième siècle ? » L'article poursuit en imputant la profondeur présumée de l'ouvrage à une qualité convenue dans le jargon de l'époque : il affirme que « la *Vie* contient un mot ou une phrase pertinente pour tous les sujets » et qu'elle est « à la fois intimement personnelle et classiquement universelle²¹². » Plus de soixante-dix ans plus tard, il me semble qu'on peut poser la même question : « Que peut offrir la *Vie* à un lecteur du vingt-et-unième siècle ? » et obtenir une réponse totalement différente, intimement liée à notre mode de vie contemporain²¹³.

Il y a quelque chose dans l'inventaire qui semble très actuel. Quand l'interface graphique a émergé, beaucoup avaient le sentiment que « désormais tout le monde est designer graphique. » Avec la croissance toujours plus forte de l'information et de la matière qui circule à travers nos réseaux, nous sommes devenus comme des enfants dans un magasin de bonbons : nous voulons tout. Et puisque presque tout est gratuit, on prend tout. Par conséquent, nous avons dû apprendre comment stocker les éléments, comment les organiser, comment les épingle pour les retrouver rapidement. Et nous sommes devenus très bons dans ce travail. Cette idée s'est infiltrée dans tous les aspects de nos vies ; hors-ligne, on se surprend également à collecter et à organiser méticuleusement l'information, comme une manière d'être au monde. Caroline Bergvall, poète trilingue vivant à Londres, s'est récemment lancée dans un inventaire des premières lignes de toutes les traductions de l'*Enfer* de Dante disponibles à la British Library. Elle affirme que la traduction de Dante est devenu « un acte d'industrie culturelle. » En fait, le temps qu'elle finisse sa collecte des versions (quarante-huit en tout) deux nouvelles traductions avaient rejoint les rayons de la bibliothèque. Bergvall explique ainsi son procédé : « Ma tâche consistait principalement et de façon plutôt simple, du moins c'est ce qu'il semblait au début, de copier chaque premier tercet tel qu'il apparaissait dans chaque version éditée de l'*Enfer*. De le copier précisément. De façon surprenante, j'ai dû plus d'une fois revenir aux livres pour vérifier de nouveau voire corriger une entrée, les données de publication ou l'orthographe. Vérifier chaque ligne, chaque variation, une fois, deux fois. Le projet consistait de plus en plus à tenir le compte et à vérifier. À copier ce qui était là. À ne pas modifier par inadvertance ce qui avait été imprimé. À reproduire chaque mouvement de traduction. À ajouter ma voix à ce refrain, à cette récitation, par cette seule tâche. À faire de la copie une copie explicite²¹⁴. »

Voici un extrait de « *Via: 48 Dante Variations* » de Bergvall :

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
che la diritta via era smarrita
La Divine Comédie – Partie 1 Enfer – Canto I –

1.
Along the journey of our life halfway
I found myself again in a dark wood
wherein the straight road no longer lay
(Dale, 1996)

2.
At the midpoint in the journey of our life
I found myself astray in a dark wood
For the straight path had vanished.
(Creagh and Hollander, 1989)

3.
HALF over the wayfaring of our life,
Since missed the right way, through a night-dark-wood
Struggling, I found myself.
(Musgrave, 1893)

4.
Halfway along the road we have to go,
I found myself obscured in a great forest,
Bewildered, and I knew I had lost the way.
(Sisson, 1980)

5.
Halfway along the journey of our life
I woke in wonder in a sunless wood
For I had wandered from the narrow way
(Zappulla, 1998)²¹⁵

Un simple acte d'inventaire dément la subjectivité de la traduction, puisqu'il n'y a plus qu'à saisir les mots immortels de Dante. Par la re-présentation, Bergvall *transforme* les tercets en un poème permutationnel, en un exercice à la manière du S+7 de l'Oulipo, qui consiste à remplacer chaque substantif d'un texte par le septième qui le suit dans le dictionnaire. On passe d'un « bois sombre » à un « bois à la nuit noire » puis à une « grande forêt » et à « un bois sans soleil » ; ou du « cours de notre vie à mi-chemin » au « milieu du cours de notre vie », à « La MOITIÉ de la promenade de notre vie », à « à mi-chemin sur la route que nous devons emprunter » et à « à mi-chemin du cours de notre vie. » Chaque expression utilise une métaphore, une allusion, une structure de phrase et un verbiage totalement différents. En faisant peu, Bergvall révèle énormément. Dans tout autre contexte, cette liste serait

mobilisée pour démontrer la complexité, les choix et la subjectivité inhérents à traduction. Mais bien que tous ces questionnements soient parties intégrantes de ce travail, on passerait à côté de son principal objet en s'arrêtant là : Bergvall agit elle-même en traductrice par la simple refonte de textes préexistants en un nouveau poème qui est entièrement le sien.

Le poète Tan Lin compile l'information dans ce qu'il appelle la « stylistique ambient », qu'on peut relier à la « non-écoute » de la « Musique d'Ameublement » d'Erik Satie. Dans vernissage d'une galerie parisienne en 1902, Erik Satie et ses acolytes, après avoir prié tous les visiteurs de la galerie de les ignorer, avaient développé ce qu'ils appelaient une « Musique d'Ameublement » - c'est-à-dire une musique de fond – une musique papier-peint, une musique que l'on doit volontairement ne pas écouter. Les clients de la galerie, ravis de voir des musiciens jouer au milieu d'eux, ont cessé de parler et on regardé poliment, malgré l'effort intense de Satie pour qu'ils ne fassent pas attention à eux. Il s'agit du premier des gestes par lesquels Satie a ouvert la voie à « une écoute » qui « n'écoute pas », culminant avec ses « Vexations », une étrange petite pièce de piano de 3 minutes. La partition ne fait qu'une page mais l'instruction « à répéter 840 fois » y est griffonnée. Pendant des années, elle a été considérée comme une blague musicale (une représentation de la pièce durerait environ 20 heures), une tâche impossible, pour ne pas dire profondément ennuyeuse. John Cage l'a cependant prise au sérieux, et a donné la première représentation des « Vexations » à New York en 1963. Dix pianistes, se relayant toutes les deux heures, sont venus à bout de la pièce, qui a duré 18 heures et 40 minutes. Plus tard, Cage racontait comment la performance des « Vexations » l'avait affecté : « Autrement dit, j'avais changé et le monde avait changé (...). Et je n'ai pas été seul de mon cas, mais les autres qui y avaient participé m'ont écrit ou téléphoné et ils m'ont dit que ça avait été la même chose pour eux²¹⁶. » Ils avaient fait l'expérience d'une nouvelle conception du temps et de la narration, fondée sur une durée et une stase extrêmes, à l'opposé des mouvements traditionnels de la symphonie qui visaient un fort impact émotionnel et une grande variété formelle. Les « Vexations » prenaient un tournant plus oriental qui reliera plus tard les ragas et d'autres formes allongées adoptées par des compositeurs occidentaux au début des années soixante, et qui formera le minimalisme, le mode de composition dominant des deux décennies suivantes.

La démarche de Satie et de Cage a été reprise par Brian Eno quelques soixante-quinze ans plus tard dans sa description du concept de musique ambient : « Une ambiance est définie comme une atmosphère, ou une influence environnante : une teinte. J'ai l'intention de produire des pièces originales, ostensiblement (mais pas exclusivement) dédiées à des moments ou des situations particulières, en vue de construire un catalogue petit mais polyvalent de musique environnementale, adaptée à une grande variété d'humeurs et d'atmosphères²¹⁷. »

Lin veut ouvrir un espace pour une écriture innovante qui soit relaxante, peu exigeante, il va jusqu'à imaginer un environnement d'écriture dans lequel la littérature existerait sans avoir besoin d'être lue : « Un bon poème est très ennuyeux. (...) Dans un monde parfait, toutes les phrases, qu'il s'agisse de celles que l'on écrit à ceux qui nous sont chers ou au facteur, ou des notes inter-services, toutes auraient cette uniformité générale, ce sens de l'arrière-plan moyen et une structure fluide, malgré les bruits de surface et l'incompréhension immédiate. Les meilleures phrases perdraient leur information à un rythme relativement constant. Il n'y aurait à aucun instant l'extase de la reconnaissance²¹⁸. »

L'idée de produire un texte volontairement plat et ennuyeux va à l'encontre de tout ce que nous attendons de la « bonne » littérature. Le projet de Lin, *Système de lecture ambiante de fiction 01 : une liste des choses que j'ai lues n'ai pas lues et ai à peine lues pendant exactement un an*²¹⁹, a pris la forme d'un blog documentant chaque jour la consommation ou le grignotage de textes. Un extrait du Mardi 22 août 2006 commence ainsi :

10:08-15 HOMME OFFICE NYT From Their Own Online World, Pedophiles Extend Their Reach
10:15-23 Pakistanis Find US an Easier Fit than Britain
10:24-26 nytimes.com Editorial Observer; The Television Has Disintegrated. All that's Left is the Viewer
10:28-31 A Police Car with Plenty of Muscle
10:31-4 Now the Music Industry wants Guitarists to Stop Sharing
10:50-6 Code Promotions, A Madison Ave Staple, are Going Online
10:57-07 The Tragic Drama of a Broken City, Complete with Heroes and Villains When the Levees Broke
11:09-15 Helping Fledgling Poets Soar with Confidence
11:15-12:16 AOL Acts on Release of Date
11:59 wikipedia "abdur chowdhury"
12:16-23 Rohaytn Will Take Lehman Post "I remember the first time I cam into contact with them. I was carrying Adren Meyer's briefcase into a meeting with Bobby Lehman in the mid-1950's. They had six desks. I've always had a yen for them."
12:23-5 wikipedia "rohatyn" "greenberg"
12:25 style.com "greenberg"
12:25-33 What Organizations Don't Want to Know Can Hurt
12:34 Tower Records will Auction its Assets
12:34-57 Web Surfing in Public Places is a Way to Court Trouble

Ce qui semble être une liste banale des choses qu'il a lues (ou qu'il n'a pas lues) se révèle, après examen, un récit autobiographique d'une grande richesse qui met en lumière la consommation, l'archivage et le déplacement d'information. Lin commence sa journée à 10h08 dans son bureau à domicile, où il parcourt rapidement les nouvelles du jour. Sa première lecture est un article sur la façon dont les pédophiles colonisent l'internet. L'article dit qu'« ils échangent des histoires de rencontres quotidiennes avec des mineurs. Et ils utilisent la technologie pour diffuser leurs arguments aux autres²²⁰. » Nous n'avons aucun moyen de savoir si Lin est en train de lire cet article en version papier ou en ligne, mais étant donné qu'au même moment il écrit sur son blog à ce sujet ou qu'il enregistre ses pérégrinations dans un fichier de traitement de texte, on peut tout à fait penser qu'il est sur l'ordinateur. En un sens (hormis la pédophilie, bien sûr), cet article décrit la situation dans laquelle Lin se trouve. Assis devant son ordinateur, il lit et écrit simultanément, il consomme et redistribue, il crée et dissémine l'information, il « utilise la technologie pour diffuser ses arguments aux autres. » En enlevant les connotations racoleuses, on pourrait très bien imaginer un nouveau titre pour cet extrait : « À partir de son univers en ligne, Tan Lin étend son influence. »

À 10h24, il est assurément en ligne : « La télévision s'est désintégrée. Tout ce qui reste, c'est le spectateur » est une méditation rustique sur la façon dont nos technologies

numériques ont supplanté la simplicité fonctionnelle du vieux dispositif analogique qu'est la télévision. Avec une fenêtre ouverte sur nytimes.com et l'autre sur des billets de blog, Lin matérialise le dilemme mis en avant par l'article : il a été publié dans la version papier mourante du *New York Times*, mais Lin le lit en ligne sur nytimes.com.

Immergé dans l'écran, Lin poursuit sa lecture sur l'érosion de la distribution des médias traditionnels de 10h31 à 10h34, avec « L'industrie musicale veut désormais que les guitaristes arrêtent le partage. » Cet article, toujours en ligne sur le site du *New York Times*, contient 1 500 mots. En le lisant rapidement ou en le survolant, il est tout à fait plausible que Lin puisse lire cet article dans la période qu'il indique. Puis un article bien plus court, seulement 920 mots, qu'il prend 6 minutes à lire, « Aider les poètes débutants à gagner en confiance », consiste en une critique d'ouvrage dans laquelle l'auteur affirme que « la poésie est une pulsion fondamentale en nous tous », ce que Lin confirme également par la transformation des nouvelles du jour en littérature.

Une grande partie du travail de Lin traite de la complexité de l'identité et c'est naturellement qu'il est attiré par l'article « AOL répond à la publication de données » qui parle d'un scandale sur les données, à la suite de la révélation de l'identité de nombreux utilisateurs d'AOL. Par coïncidence, Thomas Claburn s'est basé sur cette même fuite chez AOL pour écrire un long texte, *i feel better after i type to you*, dans lequel il a republié toutes les données d'un utilisateur. Comme l'explique Claburn :

Dans le troisième des dix fichiers de requêtes d'utilisateurs qu'AOL a dévoilé par erreur (user-ct-test-collection-03), il y a une sorte de poème. Entre le 7 mai et le 31 mai de cette année, l'utilisateur d'AOL 23187425 a soumis une série de plus de 8 200 requêtes sans avoir visiblement eu l'intention de trouver quoi que ce soit – seule une poignée d'entrées est associée à des URL de résultats de recherche. Mais la série de requêtes de l'auteur forme un soliloque, un flux de conscience.

Qu'il soit un fait ou une fiction, une confession ou une invention, le monologue de recherche est étrangement puissant. C'est une forme littéraire exceptionnellement temporelle en ce que les balises de temps du serveur font du passage du temps une partie intégrante de la narration. Ce pourrait être le début d'un nouveau genre d'écriture, ou simplement une aberration. Mais cela demande vraiment plus d'explication. Quelles circonstances ont-elles poussé l'auteur à converser ainsi avec le moteur de recherche d'AOL ?²²¹

Le poème de Claburn ressemble étrangement à celui de Lin :

Mardi 1h25

2006-05-09 01:25:15 piratage

2006-05-09 01:26:00 joseph j'ai une question

2006-05-09 01:27:27 toutes ces années pourquoi t'as travaillé à delphi

2006-05-09 01:28:36 t'aurais pu aller à detriot

2006-05-09 01:29:40 pourquoi tu fais de delphi et kettering ta base

2006-05-09 01:30:09 ta base

2006-05-09 01:31:13 joe pourquoi

2006-05-09 01:31:56 tu as choisi kettering

2006-05-09 01:33:01 t'avais l'opportunité

2006-05-09 01:33:26 de partir
2006-05-09 01:34:19 t'as commencé là-bas mais t'aurais pu partir
2006-05-09 01:34:54 je sais que t'as commencé là-bas mais t'aurais pu partir
2006-05-09 01:35:28 pourquoi t'es resté
2006-05-09 01:36:14 mais pourquoi
2006-05-09 01:37:46 à cause de moi
2006-05-09 01:38:48 j'ai vu ton vélo la dernière fois
2006-05-09 01:39:31 pourquoi tu m'as pas dit qui tu étais
2006-05-09 01:41:07 t'allais pas me donner
2006-05-09 01:41:47 des ordres
2006-05-09 01:42:38 ordre jt
2006-05-09 01:43:59 je pensais
2006-05-09 01:44:38 en ligne pour demander
2006-05-09 01:45:17 personne me dirait
2006-05-09 01:46:11 je veux dire non
2006-05-09 01:47:45 parlé de tous les autres
2006-05-09 01:48:20 keller comme toi
2006-05-09 01:48:44 trop trash
2006-05-09 01:49:24 parlé d'eux
2006-05-09 01:50:27 pas mon genre
2006-05-09 01:50:49 c'était pas mon genre
2006-05-09 01:51:32 mon genre c'est rare²²²

De même que Lin trace ses habitudes de lectures et, par association, ses modèles de pensée, Clauburn trace l'utilisateur « AOL 23187425. » Notre empreinte numérique, lorsqu'elle est rendue visible par des données, produit un récit captivant, une littérature psychologique et autobiographique qui prouve encore une fois que les « simples données », cadrées avec acuité, sont tout sauf banales.

En lisant l'article sur la fuite chez AOL, Tan Lin tombe sur le nom d'Abdur Chowdhury, un professeur qui était à la source de la fuite. À 11h59, il ouvre très certainement une nouvelle fenêtre de navigateur pour chercher l'article Wikipédia sur « Abdur Chowdhury », pour lequel aucune page n'existe. L'article du *Times* affirme que « le mois dernier, environ 20 millions de requêtes différentes, constituant l'ensemble des recherches personnelles en ligne de plus de 650 000 clients d'AOL récupérées sur une période de plus de trois mois au printemps dernier, ont été diffusées par un chercheur du secteur privé, Abdur Chowdhury, sur un site web accessible au public²²³. » On suppose qu'un tel personnage doit intéresser Lin, qui affirme que « la lecture, dans un environnement fondé sur l'internet, est au croisement de l'écriture, de la publication, de la distribution et du marketing. Un fil Twitter est-il une forme de publication ? ou est-ce de l'écriture ? ou de la distribution « actionnée » par les lecteurs qui « souscrivent » ? Il semblerait que ce soit une combinaison, et les frontières entre ces pratiques sont moins rigides qu'avec le livre, où l'écriture et la publication sont deux entités différentes, distinctes dans le temps. Même les tags utilisés par les twitteurs n'identifient pas nécessairement les auteurs par leurs noms²²⁴. »

Par quoi tout ceci se traduit-il donc ? Cette masse d'informations qui semble aléatoire au premier regard est en réalité multidimensionnelle et autobiographique. Et elle est en grande partie vérifiable. Ces articles existent bien, et les dates correspondantes tiennent

généralement la route. Pour faire court, nous devons arriver à la conclusion qu'il ne s'agit pas d'une œuvre de fiction, et qu'au cours de cette année Lin a bel et bien lu ce qu'il dit avoir lu au moment indiqué. Par accumulation, le texte dresse un portrait assez exact de Tan Lin, un type différent d'autobiographie qui décrit sa personne et sa situation de façon juste sans jamais utiliser le pronom *je*.

En 1974, Georges Pérec, écrivain de l'Oulipo, a écrit une œuvre qui posait des questions similaires. Il a compilé un gigantesque texte rabelaisien, « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgité au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze », qui commence ainsi :

Neuf bouillon de bœuf, un potage aux concombres glacé, une soupe aux moules.
Deux andouilles de Guéméné, une andouillette en gelée, une charcuterie italienne, un cervelas, quatre charcutailles, une coppa, trois cochonnailles, une figatelli, un foie gras, un fromage de tête, une hure de porc, cinq jambon de Parme, huit pâté, un pâté de canard, un pâté de foie gras truffé, un pâté en croûte, un pâté grand-mère, un pâté de grive, six pâté des Landes, quatre museau, une mousse de foie gras, un pied de cochon, sept rillettes, un salami, deux saucisson, un saucisson chaud, une terrine de canard, une terrine de foies de volailles.

et se termine huit pages plus tard :

Cinquante-six armagnac, un bourbon, huit calvados, une cerises à l'eau-de-vie, six chartreuse verte, un Chivas, quatre cognac, un cognac Delamain, deux Grand Marnier, un gin-pink, un irish coffee, un Jack Daniel, quatre marc, trois marc de Bugey, un marc de Provence, une mirabelle, neuf prune de Souillac, une prunes à l'eau-de-vie, deux poire williams, un porto, une slivowitz, une Suze, trente-six vodka, quatre whisky.

N café

une tisane

trois vichy²²⁵

L'inventaire de Pérec s'adonne totalement au principe de plaisir, il dresse un auto-portrait sur la base du cliché *je suis ce que je mange*. Ou peut-être pas. Si cette liste est autobiographique, et si la nourriture et la boisson sont des signifiants de classe et du statut économique, alors on peut y glaner beaucoup d'information sur son auteur. Mais le problème, c'est que même si l'œuvre raconte ce que Pérec lui-même a mangé, il est impossible de le vérifier. Et, si on y réfléchit, il est presque impossible de quantifier exactement tout ce qu'on a mangé pendant un an. Dans ce texte, il affirme avoir consommé « un agneau de lait. » Qu'a-t-il réellement mangé de cet agneau ? On pourrait détecter plus facilement son statut de classe avec la mention des vins, comme par exemple « un saint-émilion 61. » Aucun vigneron n'est mentionné, mais en cherchant le prix de ce vin aujourd'hui, on le trouve dans une fourchette de 200€ à 10 000€. Même s'il devait être considérablement moins cher en 1974, comment savoir si ce n'est pas tout simplement le fantasme d'un écrivain démuné rêvant d'opulence ? On peut tout à fait imaginer Pérec s'asseoir au bureau de son modeste appartement et inventer cet inventaire au cours d'une soirée arrosée. On ne saura jamais. Mais finalement, que Pérec dise la vérité ou non, qu'est-ce que ça change ? Bien qu'il soit amusant d'enquêter sur les déclarations de Pérec,

je suis plus intrigué par l'idée que quelqu'un essaie de quantifier tout ce qu'il aurait mangé pendant un an et qu'il le présente en une liste de plus de 1 400 noms d'aliments, publiée comme une œuvre littéraire pleine d'implications sociologiques, gastronomiques et économiques. Comme Bergvall ou Lin, Perec porte une grande attention aux détails et il les isole pour produire un gigantesque inventaire d'une expérience éphémère, par laquelle l'ensemble est clairement supérieur à la somme des parties.

L'ÉCRITURE NON-CRÉATIVE EN CLASSE

Une désorientation

En 2004, j'ai commencé à enseigner un cours intitulé « L'écriture non-créative » à l'Université de Pennsylvanie. J'avais le sentiment que les évolutions textuelles que je remarquais dans le paysage numérique, résultant d'une intense pratique en réseau, seraient appropriées par une nouvelle génération qui n'a toujours connu que cet environnement. Voici la description du séminaire :

Il est clair que la notion de créativité, longtemps défendue, est soumise aux attaques et menacée d'érosion par le partage de fichiers, la culture médiatique, le sampling généralisé et la réplique numérique. Comment l'écriture répond-elle à ce nouvel environnement ? Cet atelier relèvera le défi en employant des stratégies d'appropriation, de réplique, de plagiat, de piratage, de sampling et de spoliation en tant que méthodes de composition. Au fil du temps, nous retracerons la riche histoire de la contrefaçon, de la fraude, du canular, de l'avatar et de l'imposture qui recouvrent les arts, en insistant particulièrement sur la façon dont ces techniques ont recours au langage. Nous verrons comment la vision moderniste du hasard, de la procédure et de la répétition et l'esthétique de l'ennui s'imbriquent avec la culture populaire pour se saisir des notions traditionnelles du temps, de l'espace et de l'identité dans leur expression linguistique.

Mon intuition s'est avérée juste. Non seulement les élèves se sont beaucoup investis dans le cours, mais ils ont fini par m'apprendre bien plus que je ne pensais. Chaque semaine, en entrant dans la classe, ils me montraient les derniers memes linguistiques qui faisaient rage sur les réseaux ou un nouveau logiciel de remix capable de déformer des textes mieux que tout ce dont j'avais pu rêver. La classe a adopté tous les attributs d'une communauté en ligne, c'était davantage un moment dynamique de partage et d'échange d'idées qu'un cours universitaire traditionnel avec son triptyque professeur-leçon-étudiants.

Mais avec le temps j'ai compris que même s'ils pouvaient me montrer de super choses, ils ne savaient pas comment contextualiser historiquement, culturellement ou artistiquement ces artefacts. Par exemple, quand ils m'ont montré « Le meme d'Hitler » dans lequel les sous-titres de la célèbre scène du film *La chute* d'Oliver Hirschbiegel ont été modifiés de façon à ce qu'Hitler hurle sur tout et n'importe quoi, des problèmes de Windows Vista à l'effondrement de la bulle immobilière, j'ai dû leur apprendre que dans les années 1970 le cinéaste situationniste René Viénet a utilisé cette technique de re-sous-titrage pour *détourner* des films de genre comme le porno ou le kung-fu en œuvres de critique sociale et politique cinglante. Je me suis également rendu compte qu'ils concevaient davantage la culture internet comme un bien à consommer que comme une source pour créer de nouvelles œuvres. Bien que nous prenions part à un véritable dialogue constructif, j'ai senti qu'il y avait une vraie mission pédagogique à remplir, centrée sur des questions de contextualisation. Et il y avait des grands écarts de savoir. C'était comme si toutes les pièces du puzzle étaient là, mais qu'ils avaient besoin de quelqu'un pour les aider à les assembler correctement ; cette situation invitait à une réorientation conceptuelle de ce à quoi ils avaient toujours eu naturellement accès. Dans ce chapitre, je veux partager cinq exercices basiques que j'ai donnés à mes étudiants pour les acclimater aux idées de l'écriture non-créative et

leur faire prendre conscience du langage et des richesses qui les entourent et les ont toujours entourés.

Retaper cinq pages

La première chose que je souhaite faire, c'est de les amener à réfléchir sur l'acte d'écrire en lui-même ; je leur ai donc donné une consigne simple : *retapez cinq pages*, sans plus d'explication. À ma grande surprise, ils sont arrivés en classe la semaine suivante avec chacun un texte unique. Leurs réponses étaient variées et très révélatrices. Comme c'était prévisible, certains ont trouvé la tâche insupportable et étaient impatients d'en avoir fini au plus vite, mais d'autres ont découvert combien c'était zen et relaxant, disant que c'était la première fois qu'ils avaient pu se concentrer sur l'acte de taper, et non sur la lutte pour trouver « l'inspiration ». Finalement, ils ont trouvé avec bonheur un état quasi amnésique, où les mots et leur sens erraient ça et là dans leur conscience. Beaucoup ont pris conscience du rôle que joue leur corps dans l'écriture (de la posture aux contractures des mains ou au mouvement des doigts), ils étaient plus attentifs à la nature performative de l'écriture. Une femme a dit qu'elle trouvait que l'exercice se rapprochait plus de la danse que de l'écriture, et qu'elle était fascinée par le martèlement rythmique du clavier. Une autre a affirmé que c'était l'expérience de *lecture* la plus intense qu'elle ait jamais vécue ; en retapant la nouvelle qu'elle préférait au lycée, elle avait été stupéfaite de découvrir à quel point elle était pauvrement écrite. Beaucoup d'étudiants ont commencé à voir les textes non seulement comme des supports transparents de sens, mais aussi comme des objets opaques que l'on peut déplacer à travers l'espace blanc de la page.

Dans l'acte de retaper, une autre chose qui différencie un étudiant d'un autre, c'est le choix de *quoi* retaper. Par exemple, un étudiant a retapé une histoire qui raconte l'incapacité répétée d'un homme à aller au bout d'une relation sexuelle. Quand je lui ai demandé pourquoi c'était ce texte qu'il avait choisi de retaper, il m'a répondu que c'était pour lui la parfaite métaphore de cette consigne, face à laquelle il était frustré de ne pas être autorisé à être « créatif. » Une femme qui avait un job de serveuse avait décidé de retaper le menu de son restaurant comme une mnémotechnique pour mieux s'en souvenir au travail. Ce qui est curieux, c'est que ça n'avait pas fonctionné : elle avait détesté la consigne et était furieuse que ça ne l'ait pas du tout aidé dans son travail. C'est une bonne occasion de rappeler que, souvent, la valeur de l'art réside dans son inutilité pratique.

La critique progresse à travers l'examen rigoureux des dispositifs de paratexte, habituellement considérés comme extérieurs au champ de l'écriture, mais qui sont en fait totalement en lien avec l'écriture. Des questions surgissent : quel type de papier avez-vous utilisé ? Pourquoi un papier blanc générique d'imprimante, alors que l'édition originale était imprimée sur un papier crème épais et granuleux ? (J'étais surpris de voir que les étudiants ne s'étaient jamais posés cette question et utilisaient par défaut le papier d'imprimante à disposition.) Qu'est-ce que votre choix de papier révèle sur vous-même : votre esthétique, votre pratique économique, sociale, politique et environnementale ? (Des étudiants ont avoué que, dans un monde qui leur donnait supposément plus de choix et de liberté que jamais, ils restaient le plus souvent dans leurs habitudes. Une discussion économique et sociale s'en est suivie sur les coûts et la disponibilité, révélant des différences de classe très prégnantes, mais jusqu'ici invisibles : certains des étudiants les plus riches étaient surpris d'apprendre que d'autres ne pouvaient pas s'offrir du papier de meilleure qualité. Sur la

question environnementale, alors que la plupart affirmait se sentir concerné par le gaspillage, personne n'avait pensé un seul instant à distribuer une version électronique de son texte à ses camarades et tous avaient eu le réflexe d'imprimer des copies papier à distribuer aux autres.) Avez-vous reproduit précisément la mise en page du texte original page par page, ou avez-vous simplement laissé couler les mots d'une page à l'autre, en laissant faire le logiciel de traitement de texte ? Votre texte sera-t-il lu différemment s'il est écrit en Times Roman ou en Verdana ? (Encore une fois, la plupart des étudiants avaient utilisé les réglages par défaut de leur traitement de texte pour la mise en page numérique de leur texte, sans alignement à droite – le réglage automatique de Microsoft Word – même si le texte source était justifié. Très peu avaient pensé à faire un saut de page dans le traitement de texte pour correspondre aux pages qu'ils recopiaient. Même chose pour les polices : la plupart n'avaient même pas envisagé d'utiliser autre chose que Times Roman. Personne n'avait pris en considération les implications historiques ou commerciales du choix de police, comment, par exemple, Times Roman fait allusion à la police du New York Times tout en étant très différente (sans parler du pouvoir déclinant du géant médiatique autrefois tout-puissant) ou le fait que Verdana, créée spécifiquement pour une meilleure lisibilité sur écran, est la propriété privée du groupe Microsoft. Pour résumer, que chaque police est porteuse d'une histoire sociale, économique et politique complexe qui peut – si on y prête attention – influencer la manière dont on lit un document.) Au final, nous avons compris que l'écriture avait été jusqu'alors une expérience transparente, qu'ils n'avaient jamais réfléchi qu'à la construction des mots qu'ils écrivaient sur la page et au sens qui en découlait.

On examine aussi attentivement la façon dont les étudiants présentent leur travail. Par exemple, une étudiante, sans y réfléchir, a introduit la présentation de son travail à la classe en affirmant que le texte « n'allait pas changer le monde, » ce qui est souvent une façon de dire que « ce texte n'est pas terrible. » Mais dans ce contexte, ses mots ont conduit à une discussion enflammée d'une demi-heure sur la capacité ou non de l'écriture à influencer l'évolution du monde, sur ses ramifications politiques et ses conséquences sociales, tout ceci à partir d'une platitude prononcée de façon innocente, à la va-vite.

Transcrire une courte pièce audio

Je donne à la classe la consigne de transcrire une pièce audio. J'essaie de choisir un enregistrement qui ne soit pas trop excitant ou intéressant, de façon à ce qu'ils se concentrent sur le langage : un reportage rapide ou quelque chose qui semble brut et insipide, afin de ne pas « inspirer » les étudiants. Si je donne à dix personnes le même fichier audio à transcrire, on obtient dix transcriptions absolument uniques. Ce qu'on entend (et la façon dont on transforme ensuite cette écoute en langage écrit) est truffé de subjectivité. Ce que vous entendez comme une brève pause et que vous transcrivez par une virgule, je l'entends comme la fin d'une phrase et je la transcris par un point. La transcription est donc une opération complexe, impliquant à la fois traduction et déplacement. Malgré tous nos efforts, on ne peut objectiver ce processus apparemment simple et mécanique.

Pourtant, la seule transcription n'est peut-être pas suffisante. On se retrouve avec des textes, mais en les lisant, on comprend qu'il nous manque encore un élément clé : les caractéristiques physiques de la voix – les arrêts, les accents, l'intonation, les pauses. Dès lors qu'on fait entrer ces détails en jeu, on ouvre la boîte de Pandore : comment transcrire le désordre dans le discours, par exemple lorsque deux personnes parlent en même temps ?

Que faire lorsque les mots marmonnés, voire indéchiffrables ? Comment suggérer que quelqu'un rit ou tousse en parlant ? Que faire des accents étrangers ou des discours avec plusieurs langues ? Pour une tâche apparemment si simple, les questions s'accumulent.

Après une recherche sur internet, un étudiant arrive avec une série de conventions de transcription standard, utilisée dans les salles d'audience ou dans les rapports de témoignages, et nous l'adoptons immédiatement comme guide. Dans ce document, on découvre tout un monde de symboles orthographiques destinés à faire ressortir la *voix* du texte. Nous nous sommes mis au travail, mitraillant nos textes de symboles extralinguistiques. Nous avons réécouté et analysé les enregistrements encore et encore, avec une concentration chaque fois plus intense, plus minutieuse – cette pause durait-elle (.10) seconde ou bien (1.75) seconde ? Non, c'était une durée intermédiaire, notée (.), une micro pause, en général moins d'un quart de seconde. Au cours du travail, les *voix* s'extirpent de la page, crient et chantent comme si un enregistrement était diffusé dans la salle. Les résultats ressemblent plus à du code informatique qu'à de « l'écriture », et constituent une dizaine de travaux uniques, malgré les standards uniformes que nous leur avons imposé, de sorte que, par exemple, la transcription d'une brique de dialogue qui était d'abord celle-ci :

Il vient pour discuter. Je le réconforte parfois. Du réconfort et une consultation. Il sait que c'est ça qu'il trouvera.

finit par ressembler à ça :

\\l vient pour/ *d/ScUster--* Je le réCONforte parfois (2.0) Du RÉCONfort et une >cONSultAtion< (.) Il saît que c'est ça <qu'--> >il trouvera< (6.0)

Le passage a été codé en suivant les conventions de transcription suivantes :

Un noyau syllabique *souligné* indique la place de l'accent syntaxique

Les MAJUSCULES indiquent les syllabes prononcées à un volume plus élevé et/ou avec un accent emphatique

(2.0) signifie une pause d'environ 2 secondes

(.) désigne une micro-pause, souvent moins d'un quart de seconde

- (un tiret) au milieu d'un mot indique que le locuteur s'interrompt

– (deux tirets) à la fin d'un énoncé indique que le locuteur laisse l'énoncé incomplet, souvent avec une intonation qui invite le destinataire à compléter l'énoncé

des barres obliques vers l'intérieur \ / suggèrent des mots prononcés à bas volume (sotto-voce)

Les flèches > < signifient que les mots (entre les flèches) sont prononcés à un rythme plus rapide que le reste du discours

Les flèches < > signifient que les mots (entre les flèches) sont prononcés à un rythme plus lent que le reste du discours

Les astérisques * * indiquent un rire dans la voix du locuteur au moment où il prononce les mots entre les astérisques

Lisez ces deux passages à voix haute et vous entendrez la différence.

Est-ce de l'écriture ou de la simple transcription ? Cela dépend à qui on pose la question. Pour un sténographe, c'est un travail ; pour un romancier appliqué à raconter un récit poignant, c'est un scénario congestionné ; pour un scénariste, c'est le travail de l'acteur ; pour un linguiste, c'est une donnée analytique ; mais pour un écrivain non-créatif (qui recherche une langue inattendue, une narration surprenante et une richesse émotionnelle par le décalage subtil des cadres et des références des textes qu'il n'a pas écrits lui-même) c'est de l'art, qui en révèle autant sur les partis pris, les pensées et les processus de prises de décision du transcripteur/écrivain que des modes d'écriture traditionnels. Qui aurait pensé que le parsing et le chiffrage puisse révéler tant de choses sur le codeur ?

Transcrire *Projet haute couture*

Au cours du semestre, la classe commence à se créer une vie propre et les étudiants commencent à agir en groupe. Par exemple, la classe se rassemble virtuellement pour regarder le final de la saison de *Projet haute couture* à 22h, un mardi soir. Nous sommes tous séparément chez nous, éparpillés sur la Côte Est, mais connectés à une salle de chat. Une fois que l'émission commence, aucune conversation n'est autorisée, excepté que nous devons tous taper ce qu'on entend à la télévision au moment où on l'entend. Tout commentaire subjectif, toute remarque ou opinion (toute pensée ou mot original) sont interdits. À partir du moment où le générique d'ouverture de l'émission défile, une tempête de mots est répétée en boucle sur l'écran par l'ensemble des quinze participants. On ne s'arrête pas pendant les publicités et on pond le texte en continu jusqu'à 23h, heure à laquelle plus de soixante-quinze pages de texte brut sont générées, comme ceci :

ChouOnTHISSS (10:19:37 PM): très très heureux
beansdear (10:19:37 PM): tous les mannequins sont préparés
ChouOnTHISSS (10:19:37 PM): montrer au monde ce dont je suis capable
WretskyMustDie (10:19:38 PM): les parents de Michael
ChouOnTHISSS (10:19:38 PM): les parents de Michael
customary black (10:19:38 PM): prêt à montrer au monde
Kerbear122 (10:19:38 PM): twès twès heureux
sunglassaholic (10:19:38 PM): prêt à montrer au monde
ChouOnTHISSS (10:19:38 PM): j'aime vraiment ça.
ChouOnTHISSS (10:19:38 PM): ça passe ou ça casse
tweek90901 (10:19:40 PM): j'aime vraiment ça
EP1813 (10:19:40 PM): je revis j'aime ça
shoegall1229 (10:19:40 PM): pour moi ça passe ou ça casse
WretskyMustDie (10:19:40 PM): ça passe ou ça casse maintenant ou jamais
beansdear (10:19:40 PM): j'aime vraiment ça
tweek90901 (10:19:40 PM): one-shot
shoegall1229 (10:19:40 PM): maintenant ou jamais
sunglassaholic (10:19:40 PM): one-shot
beansdear (10:19:40 PM): ça passe ou ça casse
shoegall1229 (10:19:40 PM): one-shot
WretskyMustDie (10:19:40 PM): la petite amie de Jeffrey et son fils
beansdear (10:19:40 PM): je donne tout

tweek90901 (10:19:40 PM): tous ces regards
tweek90901 (10:19:40 PM): sur toutes ces filles
sunglassaholic (10:19:40 PM): tous ces regards
customary black (10:19:40 PM): tous ces regards toutes ces filles

La classe construit ensuite un processus d'édition. Ils décident de supprimer les phrases qui leur semblent interrompre le flux rythmique (« les parents de Michael » et « la petite amie de Jeffrey et son fils » ont été retirés). Après un long débat, l'identité des utilisateurs et les marques temporels sont supprimés (certains pensaient que leur fonction documentaire était indispensable à la compréhension du texte), toute ponctuation est enlevée, les fautes de frappes sont corrigées, et le texte final apparaît ainsi :

très très heureux
tous les mannequins sont préparés
montrer au monde ce dont je suis capable
prêt à montrer au monde
twès twès heureux
prêt à montrer au monde
j'aime vraiment ça
ça passe ou ça casse
j'aime vraiment ça
je revis j'aime ça
pour moi ça passe ou ça casse
ça passe ou ça casse maintenant ou jamais
j'ai vraiment ça
one-shot
maintenant ou jamais
one-shot
ça passe ou ça casse
one-shot
je donne tout
tous ces regards
sur toutes ces filles
tous ces regards
tous ces regards toutes ces filles

Le texte est vif et rythmique, et tout a été créé en répétant uniquement ce qu'on entendait. Mais c'est une puissante chambre d'écho, une sorte de croisement minimaliste entre E.E. Cummings et Gertrude Stein, générée entièrement par un groupe écoutant attentivement le bla-bla d'une émission de télévision populaire. Si jamais le texte n'était pas assez convaincant, il faut savoir que les étudiants ont donné une lecture collective de la chose, chacun disant les lignes qu'il avait « écrites », ravivant ainsi ce texte médiatique saturé d'une présence corporelle dans un espace physique. Si on écoute attentivement le langage quotidien qui est parlé autour de nous, on est certain d'y trouver de la poésie. Pendant la diffusion de *Projet haute couture*, on aurait bien du mal à trouver un groupe de spectateur qui fasse attention à la *façon* dont les mots sont prononcés plutôt qu'à la manière

dont ils portent le récit. Pourtant, tout média qui utilise le langage a plusieurs facettes, à la fois transparentes et opaques ; en remodelant, en recontextualisant et en déplaçant l'objectif du langage que l'on trouve autour de nous, on découvrira que toute l'inspiration dont on a besoin passe juste sous notre nez. Comme l'a dit Cage, « La musique est tout autour de nous. Si seulement nous avions des oreilles. Il n'y aurait pas besoin de salles de concert²²⁶. »

Graffiti Rétro

J'aime faire sortir les étudiants de la salle de classe, qu'ils sortent de la page et de l'écran, et qu'accompagnés par les textes des situationnistes, ils pratiquent l'écriture non-créative dans la rue. Je leur dis qu'ils devront choisir des textes obscurs ou des slogans datés (« destituez Nixon » par exemple) et les graffer dans l'espace public de façon éphémère. Certains ont choisi un travail presque invisible : ils inscrivent une section d'*Une chambre à soi* de Virginia Woolf en micrographie sur la peau d'une banane à l'aide d'un stylo bille, avant de la replacer dans la corbeille au milieu des autres fruits. D'autres, plus impudents, gribouillent violemment des slogans publicitaires des années 1940 au rouge à lèvres vermeil sur les miroirs des toilettes. D'autres rendent publiques leurs données les plus privées : au milieu de la nuit, ils hissent d'énormes drapeaux aux mâts du campus, sur lesquels sont inscrits leurs codes de carte bancaire. Un autre étudiant trace un slogan érotique de Pompéi, daté de l'an 79, MURTIS BENE FELAS (« Myrtis, tu sucés tellement bien ») dans la neige fraîchement tombée dans la cour du campus avec une teinture rouge ; un autre accroche un slogan futuriste, « LA VITESSE EST LA NOUVELLE BEAUTÉ » sur la façade de la Wharton School pour critiquer de façon subtile la plus grande école de commerce du pays ; un autre écrit de manière obsessionnelle les cent premières décimales de Pi à la craie sur toutes les surfaces plates qu'il peut trouver dans le campus, au point qu'un journal de Philadelphie envoie une équipe de journalistes d'investigation pour tenter de déterminer l'identité et les motivations de ce mystérieux graffeur.

La semaine suivante, ils utilisent du papier cartonné pour créer des cartes de vœux à partir de leurs slogans, ils y glissent une enveloppe, et les décorent pour les rendre les plus mielleuses et les plus authentiques possible. Je les fait ensuite sourcer et ajouter un authentique code barre sur leur carte et l'on défile en masse vers le rayon de cartes de vœux à la parapharmacie la plus proche et on les immerge clandestinement (le contraire du vol à l'étalage) au milieu de l'océan de cartes de « bon rétablissement » et de « première communion. » On fait un compte-rendu de l'événement clandestin et on reste dans les parages pour voir si quelqu'un est tombé sur une carte et l'a acheté. Je leur fais en acheter quelques-unes pour s'assurer que les codes barres fonctionnent. Les semaines suivantes, les étudiants sont régulièrement passés voir les cartes : elles sont toujours là. Il est rare qu'une personne achète une carte avec l'association entre un slogan féministe « TE MARIERAI-TU ENCORE AVEC TON CONJOINT ? » et une illustration en flou artistique d'un chiot au regard triste.

Ces exercices utilisent le langage d'une manière qui fait écho à l'utilisation des slogans poétiques à Paris en Mai 68 (dont le célèbre « Sous les pavés, la plage ») peints à la bombe sur les murs de la ville. Le caractère indistinct et littéraire de ces slogans permet de perturber l'usage normatif du discours logique, commercial ou politique, en lui préférant l'ambiguïté et le rêve pour éveiller la part endormie et subconsciente de notre imagination.

Fondés sur les idées surréalistes de la célèbre phrase du Comte de Lautréamont, « beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie²²⁷, » cet usage atypique de la langue publique cherche, comme l'a dit Herbert Marcuse, à encourager le peuple à passer « du réalisme au surréalisme²²⁸. » Bien sûr, dans un campus universitaire, en 2010, il est irréaliste d'avoir de telles attentes politiques, mais en réalité ces interventions, dans leur contexte, véhiculent une certaine désorientation et provoque de fortes réactions. Ces gestes qui font écho au street art et au graffiti rappellent aux étudiants que le potentiel du langage peut toujours les surprendre par des méthodes et dans des lieux auxquels ils s'attendent le moins. Cela leur fait comprendre que le langage est à la fois physique et matériel, qu'on peut l'intégrer à l'environnement et l'actionner de façon active et publique ; ils prennent conscience que les mots ne doivent pas être nécessairement emprisonnés dans une page.

Scénarios

Prenez un film ou une vidéo qui n'a pas de scénario et transcrivez ce scénario, de façon si précise que des acteurs professionnels ou non puissent le recréer a posteriori. Le format du scénario ne doit rien laisser au hasard ou à l'arbitraire : les étudiants doivent utiliser une police Courier et se conformer aux contraintes de formatage préconçues qui constituent les standards de l'industrie cinématographique. En bref, le travail final doit être indistinguishable d'un scénario hollywoodien.

Une étudiante décide de prendre un court film porno, *Dirty Little Schoogirl Stories #2*, avec l'actrice Jamie Reamz, et d'en faire un scénario. Le texte commence ainsi :

FONDU D'OUVERTURE

EXT. MAISON – JOUR

Pendant une fraction de seconde, on voit l'image d'un homme, habillé de façon impeccable, qui tire la poignée luxueuse d'une grande porte en bois. Il y a deux lampes de chaque côté de la porte, et des colonnes en pierre derrière. Bien que le plan soit rapide, l'ensemble a un effet de richesse et de prestige.

INT. CHAMBRE – JOUR

Le plan coupe sur l'intérieur d'une chambre. La caméra est située en diagonale d'un grand lit à cadre acajou, de façon à ce qu'on ne voit que la moitié de la pièce. Dans notre champ de vision, il y a également une table de chevet en fer forgé et une grande armoire. Le couvre-lit est fait d'un motif cachemire rouge et or et est parfaitement assorti aux quatre ou cinq oreillers et aux petits objets posés sur la table de chevet. Au premier plan, JAMIE, une blonde visiblement jeune, qui portait auparavant un uniforme typique d'écolière – chemise à col boutonné, cravate, gilet de laine bleu foncé, bandeau. Elle n'est plus vêtue que de sous-vêtements blancs, et on la voit remonter sa jupe en motifs écossais bleus et jaunes. Ses cheveux ondulés se balancent alors d'un côté à l'autre. Au moment où elle remonte sa jupe au niveau de la taille, la caméra fait un zoom rapproché sur la jupe. Elle se tourne vers l'arrière de sa jupe pour la refermer.

La caméra, totalement invisible dans le film, est dotée d'un rôle prépondérant dans le scénario, tout comme le mobilier, qui normalement disparaît dans un film porno. En fait, dans la pornographie, à peu près tout ce qui est étranger aux corps et au sec est rendu

transparent. Quand on transcrit le dialogue, le résultat est naturellement guindé et maladroit ; ces mots n'ont pas été pensés pour être lus et encore moins pour que leurs caractéristiques littéraires soient examinées :

JAMIE (*de façon coquine*) : Bien... vu que je reste à la maison aujourd'hui...

TONY (*levant les sourcils*) : Bon...

JAMIE (*rit diaboliquement*).

Jamie pose une main sur son entrejambe, puis écarte les jambes, tout en regardant Tony de façon séduisante. Il lui retourne ce regard.

TONY : Bien... (*il marmonne*).

JAMIE (*rit*) : Où veux-tu en venir ?

(*Tony racle sa gorge deux fois.*)

JAMIE : À quoi je pense selon toi ? (*Sa voix devient de plus en plus sirupeuse et suggestive.*)

La sélection des adjectifs (*coquine, diabolique, sirupeuse*) et l'usage de la ponctuation (ellipses, parenthèses) sont au bon vouloir de l'étudiante ; quelqu'un d'autre qui écrirait un scénario de ce même film pourrait choisir d'autres mots ou sélectionner d'autres actions à décrire. Des modes conventionnels d'évaluation de l'écriture interviennent : comme dans presque toute littérature, c'est le choix des mots et leur arrangement qui déterminent la réussite ou l'échec du travail.

Une fois que « l'action » commence, l'étudiante emploie des termes très cliniques pour la décrire :

En réaction, JAMIE gémit et la caméra fait un nouveau zoom arrière, de sorte que l'on voit tout le vagin de JAMIE. TONY a une main sur la cuisse de JAMIE et l'autre juste au-dessus de son vagin. Il le regarde intensément, comme s'il mesurait son territoire. La caméra fait un nouveau zoom arrière tandis que TONY caresse deux fois son vagin en bougeant sa main vers le bas. Il passe avec douceur un doigt sur l'intérieur de sa cuisse.

Comme tout scénario, les actions sont décrites de façon claire et factuelle ; mais ces actions érotiques, dont on est amené à penser (par les talents d'acteur de Jamie et Tony) qu'elles étaient spontanées et « réelles », doivent être aussi « réelles » et spontanées la prochaine fois qu'elles seront jouées. Mais d'un autre côté, l'étudiante ne décrit pas les actions de James et Tony autant qu'elle décrit les mouvements de caméras et les choix de montage. Ainsi, en créant ce scénario, elle ajoute une nouvelle dimension à une chaîne d'auteurs déjà complexe, qui entremêle la littérature, la réalisation et la pulsion scopique :

les spectateurs de la nouvelle version du film → les acteurs et le réalisateur du film à partir du script de l'étudiante → le lecteur (du travail de l'étudiante en tant qu'objet littéraire) → le transcripateur (l'étudiante) → l'audience prévue à l'origine pour le film → le réalisateur du film → le cameraman → les acteurs → le plateau

Dans cette chaîne, on omet l'effet voulu de tout film porno : l'érotisme. Dans cet exercice, le langage de l'étudiante objective et brouille l'objectif de la pornographie et renverse des conventions qui sont presque toujours communément admises, transparentes

et profondément ignorantes de leurs propres mécanismes. En écrivant un tel scénario, l'étudiante assemble une galerie des glaces, qui brouille intentionnellement les notions de réalité, d'authenticité, d'audience, de lectorat, ainsi que le statut de l'auteur.

Une autre étudiante choisit une vidéo de famille, en fait un scénario qu'elle relie en plusieurs copies et qu'elle offre en cadeau à ses parents pour les vacances juives. La vidéo est sur le retour émouvant de sa famille dans le village de leurs ancêtres en Pologne, où une grande partie d'entre eux a été exterminée pendant la seconde Guerre Mondiale.

(Entrée dans le cimetière. Jay et le Guide Touristique sont dans le cadre. À l'intérieur du cimetière. Principalement de la poussière, de l'herbe, des arbres.)

JAY : C'est ici que les résidents de la ville fortifiée du ghetto juif ont été enterrés.

NANCY : Eh bien c'est une expérience incroyable. Voir l'endroit où deux cent cinquante mille juifs ont été enterrés. Ou trois millions et demi de juifs avant la guerre, et dix mille aujourd'hui. Comprendre que des gens nient encore l'existence de l'Holocauste après avoir visité le ghetto. On voit que des millions de juifs ont été déportés de Pologne vers les camps. Excusez mon tressaillement, c'est vraiment dur, je tiens mon parapluie. Et voici nos guides touristiques à Baligrad, en ce moment ils... Comment de personnes vivent à Baligrad aujourd'hui ?

(Des voix étouffés au loin, tandis que la caméra fait un panoramique sur le cimetière délabré et envahi par la végétation.)

Il se trouve que la mère de l'étudiante, Nancy, est présente dans la classe pendant la présentation du scénario, et que sa fille lui demande de se lever et de « jouer » quelques lignes du « scénario. » Elle lui indique plus précisément qu'elle doit lire le paragraphe reproduit. Nancy, bonne joueuse, s'est levée et commence à lire ses « lignes. » Elle est immédiatement interrompue par sa fille, qui lui dit : « Maman, ce n'est pas comme ça que tu l'as dit dans le film ! » et qui lui fait répéter les paroles avec « plus de sentiments. » La mère recommence et est interrompu tout aussi vite, sa fille lui demandant de prononcer ces mots avec une intonation bien particulière, et d'agir plus « naturellement. » Ce à quoi on assiste en classe, c'est à la re-création d'un événement écrit d'avance, lui-même étant la re-création d'une vidéo de famille où la mère est l'« actrice » et la fille est la « scénariste/réalisatrice. » En outre, c'est sans prendre en compte le degré de « jeu » que chacune d'elles effectue publiquement devant la classe, dont on peut supposer qu'il est différent de la façon dont elles joueraient dans l'intimité de la maison.

C'était un épisode très émouvant. Pourtant, *émouvant* n'est pas le premier mot qui vient à l'esprit lorsqu'on parle de transcription ou de scénario d'une séquence préexistante. On pourrait penser que ces méthodes produisent des résultats stériles, secs, mais c'est tout le contraire. La transcription ou l'interprétation de matériaux existants dote les étudiants d'un sentiment de propriété face à ces mots et ces idées, au point qu'ils deviennent les mots et les idées des étudiants autant qu'un texte « original. »

La classe non-créative se transforme en un laboratoire connecté dans lequel les étudiants produisent l'hypertexte des idées de l'enseignant et de leurs camarades, dans une effervescence numérique. J'en ai eu la preuve au cours d'une récente visite d'un écrivain dans la classe. L'écrivain a débuté sa leçon avec une présentation PowerPoint sur son travail. Pendant qu'il parlait, il a remarqué que la classe (où tout le monde avait son

ordinateur portable ouvert et connecté à internet) tapait au clavier avec acharnement. Il s'est félicité du fait que, comme dans la tradition, les étudiants prenaient des notes copieuses sur sa leçon et dévoraient chacun de ses mots. Mais ce qu'il ne savait pas, c'était que les étudiants étaient dans une conversation électronique en simultané sur ce qu'il disait, qui se déroulait sur le serveur de la classe auquel ils avaient accès en direct. Pendant la leçon de l'écrivain, des dizaines d'e-mails, de liens et de photos fusaient dans toutes les directions ; chaque e-mail suscitait encore plus de commentaires et de notes sur les e-mails précédents, au point que les paroles de l'artiste n'étaient plus que le point de départ d'une recherche d'une profondeur et d'une complexité telles qu'aucune leçon d'un écrivain ou du professeur n'aurait pu l'égaliser. C'était une forme insurpassable d'investissement, active et participative, qui s'est énormément détournée de ce que l'orateur avait en tête. Le modèle descendant s'était effondré, il était aplati par une vaste initiative horizontale pilotée par les étudiants, où le professeur et le conférencier invité étaient réduits à des spectateurs sur la touche.

Mais qu'en est-il de la discussion prolongée au sein de la classe ou de l'art d'écouter attentivement le point de vue de quelqu'un d'autre ? De temps en temps, je demande aux étudiants de fermer leurs ordinateurs portables et d'éteindre leurs téléphones portables et on reprend contact en face à face, dans l'espace physique. Mes étudiants semblent autant à l'aise dans les deux modes, passant de l'un à l'autre avec autant d'aisance que dans leurs vies quotidiennes, où ils envoient des SMS à leurs amis pendant la journée alors qu'ils sortent danser avec eux le soir-même.

Mais je veux lancer un avertissement : je travaille dans une université privilégiée, peut-être l'une des plus privilégiées du monde. Les salles de classe sont dotées des dernières technologies et le Wifi coule à toute allure comme l'eau du robinet. Les étudiants, dans l'ensemble, viennent de milieux aisés ; les autres disposent d'importantes aides financières de l'université. Ils arrivent en classe avec les derniers ordinateurs portables et smartphones et ils semblent avoir les versions les plus récentes de tous les logiciels imaginables sur leurs machines. Ils sont adeptes du partage de fichier, du jeu-vidéo, de la messagerie instantanée et des blogs ; ils tweetent sans arrêt tout en mettant jour leurs statuts Facebook. Bref, c'est un environnement idéal pour pratiquer cette sorte de techno-utopie que je prêche à des étudiants connectés, prêts, enthousiastes et en capacité de se lancer dans l'aventure.

Inutile de dire que ces conditions offertes par une institution de l'Ivy League sont tout sauf normales. Si beaucoup d'institutions occidentales ont amélioré leurs infrastructures technologiques de façon similaire (voire de façon aussi élaborée), dans la plupart des universités, les étudiants luttent pour s'en sortir avec des ordinateurs plus vieux, des versions plus anciennes de logiciels, des connections plus lentes ; pour l'instant, les smartphones sont encore l'exception, pas la règle, et un grand nombre d'étudiants doivent partager les exigences de l'école avec celles, tout aussi fortes, d'un travail. Dans une grande partie de l'Occident et à travers le tiers-monde, la situation est bien pire et la technologie est parfois inexistante. Le cloud est une fiction quand les connections sans fil ouvertes et accessibles sont rares et éloignées. Si vous avez déjà essayé de trouver un réseau Wifi déverrouillé et accessible au milieu de nulle part aux USA, vous comprendrez ce que je veux dire. Cela n'est pas prêt de changer.

Mes étudiants savent s'exprimer de façon conventionnelle ; ils ont affûté ces compétences depuis l'école primaire. Ils savent comment écrire des récits convaincants et raconter des histoires passionnantes. Mais par conséquent, leur compréhension du langage

est souvent unidimensionnelle. Pour eux, le langage est un outil transparent, utilisé pour exprimer des pensées logiques, cohérentes et concluantes selon un ensemble strict de règles qu'ils maîtrisent plutôt bien en entrant à l'université. En tant qu'éducateur, je peux l'affiner, mais je préfère le défier, afin de démontrer la flexibilité, le potentiel et les richesses de la pluridimensionnalité du langage. Comme je l'ai montré tout au long de ce livre, il y a de multiples manières d'utiliser le langage : pourquoi se limiter à une seule ? Une éducation équilibrée consiste à aborder une grande variété d'approches. Un étudiant en droit ne peut pas étudier une affaire du seul point de vue de l'accusation ; ce que fait la défense est tout aussi important. La méthode Socratique d'éducation juridique insiste sur l'importance de connaître les deux faces d'un contentieux pour en sortir gagnant. Comme dans un jeu d'échec, l'avocat socratique habile doit anticiper le prochain mouvement de son opposant en se représentant la position adverse. L'éducation juridique souligne aussi l'importance de l'objectivité et de l'impartialité pour défendre les intérêts d'un client. Selon moi, les écrivains ont beaucoup à apprendre de ces méthodes.

Pourquoi une éducation littéraire ne pourrait-elle pas adopter une approche similaire ? Si nous sommes capables de gérer le langage/l'information, nous sommes capable de gérer les idées, et ainsi le monde. Dans le monde, la plupart des tâches sont orientées autour de ces processus, qu'il s'agisse d'assembler des faits juridiques pour un mémoire judiciaire, de collecter des données statistiques pour un rapport d'activité, de mener une expérience et d'en tirer des conclusions dans un laboratoire scientifique, etc. En allant plus loin, en adoptant des stratégies similaires, on peut créer de grandes œuvres littéraires pour la postérité.

Au début de chaque semestre, je demande aux étudiants de suspendre simplement leur scepticisme le temps du cours et de s'investir pleinement dans l'écriture non-créative. Je leur dis que s'il y a au moins une bonne chose qui peut ressortir de ce cours, c'est qu'ils rejettent complètement cette manière de travailler. Au moins, leurs positions conservatrices seront renforcées et compréhensibles. Un autre résultat intéressant, c'est que les exercices d'écriture non-créative deviennent un nouvel élément de leur boîte à outils d'écriture, sur lequel ils pourront s'appuyer tout au long de leur carrière. Mais la chose la plus surprenante, même chez les étudiants les plus sceptiques, c'est qu'être exposés à ce mode de pensée « non-crétif » transforme définitivement la façon dont ils voient le monde. Ils ne peuvent plus considérer que la définition de l'écriture qu'on leur avait inculquée va de soi. L'évolution est philosophique autant que pratique. Les étudiants terminent le cours en penseurs plus sophistiqués, plus complexes. En fait, je les entraîne à devenir des « génies non-originaux. »

LE LANGAGE PROVISOIRE

Dans le monde numérique actuel, le langage est devenu un espace provisoire, temporaire et dégradé, un simple matériau que l'on peut ramasser à la pelle, stocker et façonner comme bon nous semble, pour l'abandonner aussi vite. Puisqu'aujourd'hui les mots sont bon marché et produits à l'infini, ils sont des déchets signifiant peu, voulant dire moins. La désorientation par la réplique et le spam est la norme. Les notions d'authenticité et d'originalité sont de plus en plus intraquables. Les théoriciens français qui ont anticipé la déstabilisation du langage n'auraient jamais pu prévoir combien les mots aujourd'hui refusent l'immobilité ; ils ne connaissent que le mouvement. Aujourd'hui, les mots sont des bulles, des métamorphes, des signifiants vides flottant dans l'invisibilité du réseau, ce grand égalisateur du langage que l'on siphonne goulûment et sans distinction, pour remplir des disques durs qu'on remplacera vite par d'autres plus gros et moins chers.

Le texte numérique est la doublure de l'imprimé, le fantôme dans la machine. Le fantôme est devenu plus utile que l'original ; si on ne peut pas le télécharger, ça n'existe pas. Les mots sont cumulatifs, ils s'empilent sans cesse, deviennent indifférenciés, brisés en morceaux un jour, rassemblés en langue-constellation le suivant, puis explosés une nouvelle fois.

Le blizzard linguistique induit l'amnésie ; ce ne sont pas des mots dont on se souvient. La stase est le nouveau mouvement. Les mots, dynamiques mais stables, se trouvent désormais dans un état omniprésent et simultané d'obsolescence et de présence. Un écosystème : recyclable, revalorisé, récupéré. La régurgitation est la nouvelle non-créativité ; plutôt que la création, nous honorons, chérissons et adoptons la manipulation et la revalorisation.

Les lettres sont des cubes de construction indifférenciés – aucune ne signifie plus ou moins qu'une autre ; les voyelles et les consonnes sont réduites à du code décimal, elles forment une constellation temporaire dans un fichier de traitement de texte ; puis dans une vidéo ; puis dans une image ; peut-être à nouveau dans un texte. L'irrégularité et l'unicité sont construites de façon provisoire à partir d'éléments textuels identiques. Plutôt que d'essayer d'extraire l'ordre du chaos, le pittoresque est désormais extrait de l'homogénéité, le singulier est libéré du standardisé. Toute matérialisation est conditionnelle : coupée, collée, écrémée, transférée, spammée.

Alors qu'auparavant l'art d'écrire sous-entendait l'union (si possible éternelle) des mots et des pensées, c'est aujourd'hui un couplage transitoire, prêt à être défait ; une étreinte temporaire avec une grande probabilité de séparation, soufflée par les forces du réseau ; aujourd'hui ces mots sont un essai, demain ils seront collés dans un document Photoshop, la semaine suivante ils seront animés et intégrés à un film, l'année suivante ils feront parti d'un DJ-set.

L'industrialisation du langage : parce qu'ils sont consommés si intensément, les mots sont produits frénétiquement et entretenus et stockés avec autant de ferveur. Les mots ne dorment jamais ; les torrents et les robots aspirent du langage 24h/24, 7j/7.

Traditionnellement, la typologie implique la démarcation, la définition d'un modèle unique qui exclut d'autres arrangements. Le langage provisoire représente une typologie inverse de l'accumulation, moins centrée sur le type que sur la quantité.

Le langage vidange et est vidangé en retour ; l'écriture est devenue un espace de collision, un récipient d'atomes.

Il y a une manière spéciale d'errer à travers le web, à la fois sans but et avec détermination. Là où auparavant le récit nous promettait de nous conduire vers un ultime refuge, le blizzard linguistique du web nous embrouille et nous empêche dans une jungle de mots qui nous impose des détours non désirés et nous fait rebrousser chemin quand on se perd : une *dérive* à grande vitesse pour *flâneur* rapide.

Le langage a été nivelé en une sorte d'uniformité, d'insipidité. Peut-on différencier l'insipidité ? Exagérer la monotonie ? Par la durée ? L'amplification ? La variation ? La répétition ? Est-ce que ça changerait quelque chose ? Les mots existent à des fins de *détournement* : prenons le langage le plus haineux que l'on puisse trouver et neutralisons-le ; du plus doux faisons le plus laid.

Restaurer, réarranger, réassembler, réorganiser, rénover, réviser, récupérer, redessiner, retourner, refaire : les verbes en *-re* produisent le langage provisoire.

Des œuvres d'auteur entières adoptent désormais le langage provisoire, établissent des régimes de désorientation conçus pour mettre en place une politique de la confusion systématique.

On a mal compris Babel ; le langage n'est pas le problème, juste la nouvelle frontière.

Le langage provisoire prétend unifier, mais en réalité il vole en éclats. Il crée des communautés, non pas d'intérêts partagés ou d'association libre, mais de statistiques identiques et de données démographiques inévitables, un tissu opportuniste d'intérêts particuliers.

« Tue tes maîtres. » Le manque de maîtres n'a pas empêché la prolifération de chefs-d'œuvre. Tout est un chef-d'œuvre ; rien n'est un chef-d'œuvre. C'est un chef-d'œuvre si je dis que c'en est un. Inévitablement, la mort de l'auteur a donné naissance à un espace orphelin ; le langage provisoire est sans auteur mais il est étonnamment autoritaire, adoptant indistinctement le masque de celui à qui il a été arraché.

Le bureau est la nouvelle frontière de l'écriture. Maintenant qu'on peut travailler à la maison, le bureau brigue le foyer. Dans l'écriture provisoire, le bureau joue le rôle de la maison urbaine : les bureaux deviennent des sculptures ; un univers électronique de Post-it imprègne le nouveau mode d'écriture, qui adopte le langage professionnel comme jargon : « mémoire transactionnelle » et « management de l'information. »

L'écriture contemporaine requiert l'expertise d'un secrétaire couplée à l'attitude d'un pirate : répliquer, organiser, refléter, archiver et réimprimer, ainsi qu'une propension clandestine à la contrebande, à la spoliation, à l'accumulation et au partage de fichier. Nous avons dû acquérir un ensemble de nouvelles compétences : nous sommes devenus des maîtres clavistes, des coupeurs-colleurs exigeants, des démons de la reconnaissance optique de caractères. Il n'y a rien que nous aimions plus que la transcription ; peu de choses nous satisfont plus que l'assemblage.

Il n'y a pas de meilleur musée ou de meilleure librairie au monde que notre Fnac locale, bourrée de matériaux bruts d'écriture : des disques durs géants, des paquets de disques vierges, du toner et de l'encre, des imprimantes à grande mémoire et des rames de papier à bas coût. L'écrivain est désormais producteur, éditeur et distributeur. Des paragraphes sont déchirés, brûlés, copiés, imprimés, reliés, éliminés et diffusés simultanément. La manière ancestrale de l'écrivain solitaire est transformée en un laboratoire d'alchimie établi en réseau social, dédiée à la réalité physique et brutale du transfert textuel. La sensualité de copier des gigabits d'un lecteur à un autre : le vrombissement du lecteur, le

bouillonnement de la matière intellectuelle qui se manifeste par le son. L'excitation charnelle de la chaleur des superordinateurs générée au service de la littérature. Le grincement du scanner quand il ôte le langage de la page, quand il le décongèle, le libère. Le langage en jeu. Le langage hors-jeu. Le langage gelé. Le langage fondu.

Sculpter le texte.

Explorer les données.

Sucer les mots.

Notre tâche est simple : s'occuper des machines.

La globalisation et la numérisation transforment tout langage en langage provisoire. L'ubiquité de l'Anglais : maintenant qu'on le parle tous, personne ne se souvient de usage. La bâtardisation collective de l'Anglais est notre plus impressionnante prouesse ; nous l'avons assommé d'ignorance, d'accent, d'argot, de jargon, de tourisme et de multitâche. On peut lui faire dire tout ce qu'on veut, comme un pantin.

Les réflexes narratifs qui nous ont permis, depuis la nuit des temps, de relier les points et de remplir les blancs se retournent maintenant contre nous. On ne peut s'empêcher de le remarquer : aucune phrase n'est trop absurde, triviale, insignifiante, insultante ; désespérément, on enregistre, on donne un sens, on presse la signification, on voit de l'intention dans les mots les plus atomisés. Le modernisme a montré qu'on ne peut s'empêcher de donner du sens à ce qui est complètement insensé. Le seul discours légitime est la perte ; on avait l'habitude de renouveler ce qui était appauvri, on tente désormais de ressusciter ce qui est parti.

ÉPILOGUE

En 1726, Jonathan Swift imaginait une machine à écrire grâce à laquelle « la personne la plus ignorante sera, pour une somme modique et au prix d'un léger travail musculaire, capable d'écrire des livres de philosophie, de sciences politiques, de droit, de mathématiques et de théologie, sans le secours ni du génie ni de l'étude²²⁹. » Il décrivait une machine primitive utilisant une grille dans laquelle étaient inscrits tous les mots de la langue anglaise. En tournant quelques manivelles, la grille se déplacerait légèrement et des groupes aléatoires de mots à moitié sensés se mettraient en place. En le faisant tourner à nouveau, l'appareil cracherait une nouvelle série de *non sequitur*. Les phrases éclatées qui étaient produites étaient griffonnées par des copistes sur des folios qui, comme les pièces d'un puzzle géant, étaient censés être assemblés dans une tentative de reconstruire la langue anglaise à partir de rien, mais grâce à la machine. Pour Swift, bien sûr, la chute est que la langue anglaise est très bien comme elle est, et que la nouveauté de sa reconstruction par la machine n'allait pas faire mieux. C'est une critique acerbe de notre croyance aveugle dans le pouvoir transformatif de la technologie, qui confine souvent à la pure folie. Mais on peut aussi voir la proposition de Swift comme un acte d'écriture non-créative, en particulier si on la replace dans le contexte de la réécriture du *Don Quichotte* par Pierre Ménard ou de la recopie de *Sur la route* par Simon Morris.

J'imagine quelqu'un qui reconstruirait aujourd'hui la machine de Swift, qui reconstruirait l'Anglais de toutes pièces et qui publierait un livre en tant qu'œuvre littéraire non-créative. Ce serait un projet d'une grande richesse, dans la lignée des exercices oulipiens : « Reconstruire la langue anglaise de toutes pièces à partir des 26 lettres de l'alphabet sur une grille de 20x20 actionnée à la main. » Mais la leçon ne serait pas si différente de celle de Swift ; en 2010, l'Anglais fonctionne encore plutôt bien tel quel. Le reconstruire à la main l'améliorerait-il vraiment, ou ne serait-ce qu'un exercice nostalgique se remémorant le temps où la reproduction et la mimésis étaient un dur labeur ? Mais finalement, dirions-nous probablement, pourquoi s'embêter quand un ordinateur peut faire bien mieux ?

En 1984, un programmeur informatique nommé Bill Chamberlain a effectivement tenté de faire mieux, en publiant *The Policeman's Beard is Half Constructed*, premier livre en Anglais entièrement écrit par un ordinateur, nommé RACTER. Comme la machine de Swift, RACTER a parfaitement réinventé la roue, avec des résultats loin d'être impressionnants. Les phrases rudimentaires que RACTER inventait étaient tassées, fragmentaires et teintées de surréalisme : « Beaucoup de psychiatres enrégés provoquent un boucher las. Le boucher est las et fatigué car il a coupé de la viande et des steaks et de l'agneau pendant des heures et des semaines²³⁰. »

Ou alors il crachait des vers romantiques mauvais et légers : « Je pensais alors que tu entrais dans la pièce à l'instant combien tes besoins se manifestent sournoisement. Nous nous trouvons ici, pour ainsi dire nez à nez, voir les choses de manières spectaculaires, que même mes coachs privés ne m'ont jamais dévoilées²³¹. »

Pour être juste, faire écrire par un ordinateur une prose relativement cohérente est déjà une réussite remarquable en soi, quelle que soit la qualité de l'écriture. Chamberlain explique comment RACTER a été programmé :

Racter, écrit en BASIC compilé, (...) conjugue à la fois les verbes réguliers et irréguliers, imprime le singulier et le pluriel des noms réguliers mais aussi des irréguliers, se souvient des genres des noms, et peut attribuer des statuts variables à des « choses » choisies au hasard. Ces choses peuvent être des mots individuels, des formes de proposition ou de phrase, des structures de paragraphe, et même des formes d'histoire entières. (...) Le programmeur est en grande partie exclu de la forme spécifique que revêt la production du système. Cette production n'est plus une forme préprogrammée. Au contraire, l'ordinateur produit un résultat de lui-même.²³²

Dans l'introduction de son livre, Chamberlain semble très swiftien lorsqu'il affirme : « Le fait qu'un ordinateur doive d'une certaine façon nous communiquer ses activités, et qu'il le fasse fréquemment par le biais de directives programmées en Anglais, ne sous-entend pas que nous pourrions être capables de composer une programmation susceptible de permettre à l'ordinateur de trouver son chemin dans un langage courant « de lui-même », pour ainsi dire. Dans cet exemple, les spécificités de la communication se révèlent avoir moins d'importance que le fait que l'ordinateur, en réalité, communiquait quelque chose. En d'autres termes, ce que l'ordinateur dit est secondaire par rapport au fait qu'il le dit correctement²³³. »

Le plus grand problème de RACTER, c'est qu'il opérait dans le vide, sans aucune interaction ni rétroaction. Chamberlain le nourrissait de cartes perforées et il recrachait des inepties à moitié cohérentes. RACTER est ce que Marcel Duchamp appellerait une « machine célibataire », une entité solitaire et masturbatrice qui ne parle qu'à elle-même, incapable d'interactions réciproques, reproductrices ni même mimétiques avec d'autres utilisateurs ou machines, qui pourraient l'aider à améliorer sa production littéraire. Telle était la situation de l'ordinateur hors réseau et de la science primitive de la programmation en 1984. Aujourd'hui, bien sûr, les ordinateurs s'interrogent et se répondent continuellement sur internet, ils s'assistent mutuellement pour devenir plus intelligents et efficaces. Bien qu'on ait tendance à se focaliser sur la grande quantité des relations sociales d'humain à humain qui s'y produisent, la plupart de la conversation sur les réseaux est constituée des machines parlant à d'autres machines et crachant du « dark data », du code qu'on ne voit jamais. En août 2010, un tournant a été franchi lorsqu'il a été annoncé qu'au trimestre précédent, les objets non-humains qui s'étaient abonnés aux grands opérateurs téléphoniques américains étaient plus nombreux que les humains²³⁴. Cette situation, prédite depuis longtemps, prépare le terrain à une nouvelle phase du web, appelée « l'internet des objets », dans laquelle les interactions mécaniques prendront totalement de vitesse l'activité humaine sur les réseaux. Par exemple, si votre sèche-linge ne tourne plus à plein régime, il envoie ses données par une connexion sans-fil à un serveur, qui lui renvoie un remède, et le sèche-linge se répare donc tout-seul. Ces requêtes de données sont envoyées presque à chaque seconde et nous sommes donc sur le point de vivre une nouvelle explosion de données, puisque des milliards de capteurs et autres systèmes d'entrée et de production de données envoient des exaoctets de nouvelles données sur le web²³⁵.

À première vue, une armée de réfrigérateurs et de lave-vaisselle qui envoient et reçoivent des messages sur des serveurs ne sera pas d'une grande portée pour la littérature, mais vues à travers le prisme du management de l'information et de l'écriture non-créative (rappelons que ces dizaines de kilomètres de code sont en réalité du langage alphanumérique, le même matériau qu'utilisait Shakespeare), ces machines sont à deux pas

de pouvoir être programmées pour une production littéraire qui écrirait un genre de littérature lisible uniquement par d'autres robots. Et par conséquent, grâce à cette mise en réseau, leur mécanisme de rétroaction créera un discours littéraire sophistiqué et en constante évolution, qui sera non seulement hors de la vue des humains, mais qui s'en détournera même complètement. Christian Bök nomme ceci la *Robopoétique*, un état dans lequel « l'implication de l'auteur dans la production littéraire est désormais devenue facultative. » Il pose la question : « Pourquoi engager un poète pour écrire un poème quand le poème peut en fait s'écrire lui-même ?²³⁶ » La science-fiction est sur le point de devenir réalité, et de réaliser les prédictions de Bök sur l'avenir de la littérature :

Nous sommes probablement la première génération de poètes qui peut raisonnablement s'attendre à écrire de la littérature pour une audience de machines et pour des pairs artificiellement intellectuels. N'est-il pas déjà évident, par notre présence à des conférences sur la poétique numérique, que les poètes de demain ressembleront probablement à des programmeurs, glorifiés non pas parce qu'ils seront capables d'écrire de grands poèmes, mais parce qu'à partir de mots, ils pourront construire un petit drone capable d'écrire de grands poèmes pour nous ? Si la poésie est déjà dépourvue d'un lectorat significatif parmi notre population anthropoïde, qu'avons nous à perdre à écrire de la poésie pour une culture robotique qui finira inmanquablement par nous succéder ? Si nous voulons nous engager dans une innovation poétique dans une période d'épuisement formel, nous devrions réfléchir à cette option jusqu'ici jamais imaginée et néanmoins prohibée : écrire de la poésie pour des lecteurs inhumains qui n'existent pas encore, car de tels aliens, clones ou robots n'ont pas encore évolué suffisamment pour la lire.²³⁷

Bök n'est pas le seul à prononcer la fin de la littérature produite par l'homme. Susan Blackmore, historienne de la génétique, dépeint un scénario évolutionniste dans lequel nous sommes déjà mis sur la touche par les machines et leur capacité à déplacer l'information. Elle appelle cette nouvelle étape le *troisième répliqueur*, en précisant que « le premier répliqueur était le gène – la base de l'évolution biologique. Le deuxième était les mèmes – la base de l'évolution culturelle. Je crois que ce à quoi nous assistons aujourd'hui, dans cette immense prolifération technologique, c'est à la naissance d'un troisième processus d'évolution. (...) Il y a un nouveau genre d'information, une information binaire traitée de façon électronique, qui remplace les mèmes. Il y a également un nouveau genre de machines de copie : les ordinateurs et les serveurs, qui remplacent les cerveaux²³⁸. » Elle les nomme *têmes* (mèmes technologiques), une information numérique stockée, copiée et sélectionnée par des machines. En tant qu'entités créatives, l'avenir ne nous semble pas promis. Blackmore affirme : « Nous, les humains, aimons penser que nous sommes les concepteurs, les créateurs et les régulateurs de ce nouveau monde émergent, mais en réalité nous assurons la transition vers le prochain répliqueur. » En lisant ces scénarios, il semble que toutes les directions vers lesquelles nous nous tournons ont déjà été cooptées par les machines, nous mettant, nous humains, sur le banc de touche. Mais qu'en est-il du lecteur ? Dès lors que l'humain est mis hors cadre, le lecteur se met à jouer le même rôle que l'écrivain non-créatif : déplacer l'information d'un endroit à un autre. Pensez simplement à la façon dont on « lit » le web : on le parse, on le trie, on le classe, on le transfère, on l'achemine, on le twitte et on le retwitte. On fait bien plus que le lire simplement. Finalement,

le nivellement des rôles, longtemps théorisé, est réalisé dès lors que le lecteur devient l'écrivain, et vice-versa.

Attendez. Me voici, en train de débattre d'idées originales sur l'in-originalité pour vous parler, à vous, d'autres humains, de l'avenir de la littérature. Même si ce livre sera probablement disponible en version électronique, je suis impatient de caresser des mains la version papier, de ressentir sa « réalité ». Les contradictions abondent. Une grande partie de ce dont j'ai parlé dans ces pages, en comparaison avec Blackmore, Bök ou « l'internet des objets », semble rustique, encore piloté par l'homme (des *hommes* qui retapent des livres, des *hommes* qui parsent des livres de grammaire, des *hommes* qui notent tous ce qu'ils lisent pendant un an, etc.). Leurs prédictions me font me sentir démodé. Je fais partie d'une génération intermédiaire, élevée au milieu des vieux médias mais amoureux et immergé dans les nouveaux. Une génération plus jeune accepte cette situation simplement comme une autre partie du monde : ils mélangent de la peinture à l'huile tout en étant sur Photoshop et ratissent les marchés aux puces à la recherche de vinyles vintage tout en écoutant de la musique sur leurs iPods. Ils ne ressentent pas le besoin de faire une distinction comme je le fais. Le web m'aveugle encore. J'arrive à peine à croire que ça existe. Au pire, ma cyber-utopie semblera aussi datée dans quelques années que le jargon du Summer of Love l'est aujourd'hui. Le jeu commence à peine, et je n'ai pas besoin de vous dire combien il évolue rapidement. Il est encore impossible de prédire vers quoi il se dirige. Mais une chose est certaine : ce *n'est pas près de disparaître*. L'écriture non-créative (l'art de gérer l'information et de la représenter comme de l'écriture) est également un pont, qui connecte les innovations humaines de la littérature du vingtième siècle avec la robopoétique d'un vingt-et-unième siècle imprégné de technologie. Les sources que j'ai données dans ces pages feront inévitablement référence à des logiciels bientôt obsolètes, à des systèmes d'exploitation dépassés et à des empires de réseaux sociaux abandonnés, mais l'évolution de la pensée et de la pratique a fait sortir l'écriture du mode analogique, et il n'y aura pas de retour en arrière.

1 Douglas Huebler, énoncé de l'artiste pour le catalogue de l'exposition January 5-31, Seth Segelaub Gallery, 1969.

2 Sol LeWitt (1967), « Alinéas sur l'art conceptuel », ArtForum.

3 Craig Dworkin, introduction de *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*. <http://ubu.com/concept> ; consulté le 9 février 2010

4 Le cut-up et le fold-in font référence à un procédé suivant lequel l'auteur prend un journal, le découpe en colonnes, puis recolle ces colonnes dans un autre ordre et lit les lignes reconstituées, formant ainsi un poème.

5 Le monde de l'art (où de tels gestes, loin d'être seulement philosophiques, peuvent valoir des millions de dollars), connaît le revers de la médaille. En mars 2011, un juge fédéral a statué contre Richard Prince en raison de son appropriation de photographies d'un livre sur les rastafariens pour une série de collages et de peintures. L'affaire est actuellement conduite en appel par Prince et son galeriste.

6 Si Koons se retrouve parfois face à des problèmes judiciaires, c'est qu'il ne se donne pas toujours la peine de créditer ce qu'il s'est approprié (par exemple, lorsqu'il a transformé une photographie d'un couple tenant huit chiots dans leur bras en une sculpture intitulée *String of Puppies*, « Portée de chiots »), mais il est bien entendu que tout ce qu'il fait est fondé sur des images préexistantes – c'est simplement que les gens à qui il a emprunté veulent à juste titre avoir leur part du gain.

7 Le vent est peut-être en train de tourner. Une jeune écrivaine allemande, Hellen Hegemann, a publié en 2010 des mémoires qui ont connu un grand succès, mais dont on a découvert qu'ils étaient en grande partie du plagiat. Après avoir été prise en flagrant délit par un blogueur, l'écrivaine a craché le morceau et a présenté les excuses classiques. Mais même après que le livre ait été mis à nu, il a été sélectionné comme finaliste pour un prix à la Foire du livre de Leipzig, dans la catégorie fiction. Le jury a confirmé qu'il était au courant des accusations de plagiat. Le *New York Times* a rapporté que « bien que Mme Hegemann se soit excusée de ne pas être plus transparente sur ses sources, elle s'est également défendue comme étant la représentante d'une génération différente, qui pratique librement le mélange et l'association en puisant dans le flux bourdonnant de l'information à travers les moyens de communication traditionnels ainsi que les plus récents, pour créer du neuf. « De toute façon, l'originalité n'existe pas, il n'y a que l'authenticité, » explique Mme Hegemann dans un communiqué publié par son éditeur après que le scandale a éclaté. » Nicholas Kulish, « Author, 17, Says It's « Mixing », Not Plagiarism, », *New York Times*, 12 février 2010, http://www.nytimes.com/2010/02/12/world/europe/12germany.html?src=tw&tw=nytimesbooks&pagewanted=print&_r=0 ; consulté le 12 décembre 2010.

8 Laure Rozakis (2004), *The Complete Idiot's Guide to Creative Writing*, New York, Alpha, p. 136.

9 Gertrude Stein (1933), *Autobiographie d'Alice Tokias*, trad. Bernard Faÿ, Paris, Gallimard, 1980, p. 128.

10 Peter Bürger (2013), *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions Théoriques, pp. 54-55.

11 Charles Bernstein (2000), « Lift Off », in *Republics of Reality*, Los Angeles, Sun and Moon, p. 174.

12 On peut traduire le titre par « Décollage » (NDT).

13 Stéphane Mallarmé (1897), préface d'*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, <https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf> ; consulté le 21 décembre 2015.

14 Ezra Pound (1986), *Les Cantos*, Paris, Flammarion, p. 646.

15 Neil Mills (1971), « 7 Numbers Poems, » de *Experiments in Dinsintegrating Language/Konkete Canticle*, Arts Council of Great Britain, <http://www.ubu.com/sound/konkrete.html> ; consulté le 9 février 2010. Transcription d'un enregistrement audio par Kenneth Goldsmith. Il semble qu'il n'existe aucune version typographique.

16 « Erreurs sur des ordinateurs publics ». Public Computer Errors, groupe flickr, <https://www.flickr.com/groups/66835733@N00/pool/>; consulté le 27 mai 2009.

17 Je pense à des films peints à la main, comme les œuvres tardives de Stan Brakhage qui contenaient parfois des lettres, mais l'effet était une surcouche et non une perturbation au niveau opérationnel. Il y avait aussi des œuvres textuelles pour galeries, comme celles de Lawrence Weiner ou de Joseph Koseth, mais celles-ci étaient aussi des projets sur des techniques analogiques reposant sur des pochoirs, des peintures murales et/ou des reproductions photographiques non numériques.

18 Nick Bilton, « The American Diet : 34 Gigabytes a Day », *New York Times*, 9 décembre 2009, <http://bits.blogs.nytimes.com/2009/12/09/the-american-diet-34-gigabytes-a-day/> ; consulté le 25 décembre 2010.

19 Roger E. Bohn et James E. Short, *How Much Information ? 2009 : Report on American Consumers*, Global Information Industry Center, Université de Californie, San Diego, 9 décembre 2009, p. 12.

20 Marvin Heiferman et Lisa Philips (1989), *Image World : Art and Media Culture*, New York, Whitney Museum of American Art, p. 18.

21 Mitchell Stevens (1998), *The Rise of the Image, the Fall of the Word*, New York, Oxford University Press, p. xi.

22 Tous les extraits cités proviennent de James Joyce (1934), *Ulysse*, trad. sous la direction de Jacques Aubert (2013), Gallimard, pp. 1032-1034.

23 Roger E. Bohn et James E. Short, *How Much Information ? 2009 : Report on American Consumers*, p. 10.

24 On peut donner quelques points de comparaison entre le cycle de l'eau et le cycle du texte :

- Le cycle de l'eau utilise l'évaporation des océans pour alimenter les nuages de précipitations, qui à leur tour tombent sur terre pour réalimenter les réserves en eau.
- Le cycle du texte utilise le texte stocké localement pour alimenter le réseau de langage, qui à son tour peut faire le voyage retour jusqu'à l'ordinateur domestique, avant d'être renvoyé pour réalimenter le cloud.
- L'eau peut changer d'état entre le liquide, la vapeur et la glace à différents moments du cycle.
- Le langage peut changer d'état entre le texte, la vidéo, le code, la musique et l'image à différents moments du cycle.
- Il y a des états d'inertie et de stockage : la neige et la glace, le stockage en sous-sol, le stockage de l'eau douce et des océans.
- Il y a des états d'inertie et de stockage : les disques durs, les serveurs, et les grappes de serveurs.
- Bien que la quantité d'eau sur Terre soit relativement constante avec le temps, les molécules d'eau individuelles peuvent aller et venir.
- La quantité de langage sur le réseau croît de façon exponentielle avec le temps, bien que des ensembles de données individuels puissent aller et venir.

25 Jordan Scott, un écrivain Canadien qui souffre d'un bégaiement chronique, a écrit *blert* (Toronto, Coach House, 2008), un livre constitué des mots sur lesquels il bute le plus couramment, créant ainsi une course d'obstacle linguistique auto-imposée lorsqu'il lit le texte.

26 Guy Debord (1955), « Introduction à une critique de la géographie urbaine », in *Les Lèvres nues*, n°6, Bruxelles, <http://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html> ; consulté le 21 décembre 2015.

27 Ibid.

28 On pourrait réaliser l'œuvre d'Acconci sur le web, en cliquant sur des liens aveugles jusqu'à tomber sur une page protégée par un mot de passe ou sur une erreur 404 Page introuvable.

29 Guy Debord et Gil Wolman (1956), « Mode d'emploi du détournement », in *Les Lèvres nues*, n°8, Bruxelles, http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html ; consulté le 21 décembre 2015.

30 John Asger (1959), « Modifications, peinture détournée », in Gérard Berréby (éd.) (2004), *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Paris, Allia, p. 103.

31 Guy Debord et Gil Wolman, « Mode d'emploi du détournement. »

32 Ibid.

33 Ibid.

34 Guy Debord (1956), « Théorie de la dérive », in *Les lèvres nues*, n° 9, http://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive_038.html ; consulté le 21 janvier 2015.

35 Le *Times*, voyant que leurs structures étaient passées sous un format non autorisé, a rapidement mis en demeure Stefans, qui a du arrêter.

36 Robert Kenner (2008), *Food, Inc.*, <http://www.takepart.com/foodinc> ; consulté le 24 décembre 2015.

37 « Wise » (sage, doux) est associé à « lay », qui évoque « faire l'amour, « baiser » (« to take a lay »). [NdT.]

38 Andy Warhol (1985), *America*, New York, Harper Collins, p. 22.

39 Les recherches du Language Removal Service font écho aux préoccupations de la poésie sonore, la variante orale de la poésie concrète du milieu du XX^{ème} siècle qui mettait l'accent sur la sonorité des mots et non sur leur signification.

40 Je dois ces réflexions à la grande étude de Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat : A History of Sound in the Arts* (Cambridge, MIT Press, 1999).

41 Charles Babbage (1837), *The Ninth Bridgewater Treatise*, London, Cass, 1967, p. 110.

42 Cette phrase est reprise de l'article Wikipédia correspondant, <https://en.wikipedia.org/wiki/Klangfarbenmelodie> ; consulté le 5 août 2009.

43 Joseph Kosuth (1991), « Footnote to Poetry », in *Art After Philosophy and After : Collected Writings 1966-1990*, Cambridge, MIT Press, p. 35.

44 Liz Kotz (2010), *Words to Be Looked At : Language in 1960s Art*, Cambridge, MIT Press, pp. 138-139.

45 Eugen Gomringer (1968), *The Book of Hours and Constellations*, New York, Something Else, n.p.

46 Mary Ellen Solt (éd.), (1968), *Concrete Poetry : A World View*, Bloomington, Indiana University Press, p. 10.

47 Groupe Noigrandes, « Pilot Plan for Concrete Poetry » [Plan pilote pour la poésie concrète], in Solt, *Concrete Poetry : A World View*, pp. 71-72.

48 Clement Greenberg, « Towards a Newer Laocoön », *Partisan Review* 7.4, July August 1940, pp. 296-310.

49 Selon l'article Wikipédia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Verdana> ; consulté le 7 septembre 2007.

50 Groupe Noigrandes, « Pilot Plan for Concrete Poetry », in Solt, *Concrete Poetry : A World View*, pp. 71-72.

51 Solt, *Concrete Poetry : A World View*, p. 73.

52 Ibid., p. 8.

53 Cité par Morton Feldman, « The Anxiety of Art » (1965), in B. H. Friedman (éd.) (2000), *Give My Regards to Eighth Street*, Cambridge, Exact Change, p. 32.

54 Cité par Lucy Lippard (1973), *Six Years : The Dematerialization of the Art Object*, New York, Praeger, p. 203.

55 Ludwig Wittgenstein (2004), *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, p. 279.

- 56 Déclaration Nr. 017, 1968. « Language as Sculpture » : Physical/Topological Concepts, <http://radicalart.info/concept/weiner/index.html> ; consulté le 12 février 2009.
- 57 Walter Benjamin (1939), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (dernière version) », trad Maurice de Gandillac, in *Œuvres III* (2000), Paris, Gallimard, pp. 281-282.
- 58 En février 2010, il y avait quelques quarante milliards de photos sur Facebook. Kenneth Cukier, « Data, Data Everywhere », *Economist*, 25 février 2010 ; <http://www.economist.com/node/15557443>, consulté le 26 février 2010.
- 59 Selon les propos de Lawrence Weiner à l'auteur au cours d'une conversation, le 9 août 2007.
- 60 Ludwig Wittgenstein (2004), *Recherches philosophiques*, Paris, Gallimard, p. 316.
- 61 « Rouge », poème sonore plutôt traditionnel, est assez différent des travaux électroniques sur les sons corporels auxquels Chopin sera ensuite le plus souvent associé.
- 62 Henri Chopin, « Rouge », non publié, transcrit à partir d'un enregistrement audio par Sebastian Dicenaire.
- 63 Galerie Hundermark, Allemagne, 1981. Depuis, le morceau a été publié dans de nombreuses compilations.
- 64 L'énergie de Chopin comme éditeur et son enthousiasme pour la poésie sonore électronique étaient très en vue dans les années 1950-60, en particulier à partir de 1964 avec la première publication de sa Revue OU et la diffusion régulière de son travail sur la BBC.
- 65 On trouve des exemples de ces PDF sur de nombreux sites, comme Monoskop <http://monoskop.org/Monoskop> ; consulté le 24 décembre 2015, et AAAARG, <http://aaaaarg.fail/> ; consulté le 24 décembre 2015.
- 66 Richard Kostelanetz (1988), *Conversations avec John Cage*, trad. Marc Dachy, 2000, Genève, Éditions des Syrtes, p. 216.
- 67 Walter J. Ong (2014), *Oralité et écriture*, trad. Hélène Hiessler, Paris, Les Belles Lettres, p. 101.
- 68 Robert Fitterman (2009), « Identity Theft », in *Rob the Plagiarist*, New York, Roof, pp. 12-15.
- 69 Mike Kelley (2003), *Foul Perfection*, Boston, MIT Press, p. 111.
- 70 « Obama Receives Hero's Welcome at His Family's Ancestral Village in Kenya », Voice of America, <http://www.voanews.com/content/a-13-2006-08-27-voa17/313373.html> ; consulté le 5 août 2009.
- 71 Ara Shirinyan (2008), *Your Country is Great : Afghanistan – Guyana*, New York, Futurepoem, pp. 13-14.
- 72 Ibid., pp. 15-16.
- 73 Claude Closky (1999), *Mon Catalogue*, Limoges, Frac Limousin, n.p.
- 74 Alexandra Nemerov, « First My Motorola », manuscrit non publié.
- 75 Lev Grossman, « Poems for People », *Time Magazine*, 7 juin 2007, <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1630571,00.html> ; consulté le 13 août 2009.
- 76 *The Selected Poems of Frank O'Hara* (1974), éd. Donald Allen, New York, Vintage, 1974, p. 175.
- 77 Andy Warhol (1977), *Ma philosophie de A à B et vice-versa*, Paris, Flammarion, pp. 89-90.
- 78 Tony Hoagland, « At the Galleria Shopping Mall », *Poetry* 194.4, July/August 2009.
- 79 Rem Koolhaas, « Junkspace », in *Junkspace* (2011), Manuels Payot, pp. 86-87.
- 80 Ibid., pp. 82-83.
- 81 Robert Fitterman, « Directory », *Poetry* 194.4, July/August 2009.
- 82 Rem Koolhaas (2011), *Junkspace*, p.115.
- 83 Donald Hall, « Ox Cart Man », <https://www.poets.org/poetsorg/poem/ox-cart-man> ; consulté le 16 avril 2010.

- 84 <https://www.poets.org/poetsorg/poet/donald-hall> ; consulté le 5 juin 2009.
- 85 <http://1800-1950williamswatkins.blogspot.fr/2013/04/emile-zola.html> ; consulté le 11 octobre 2015.
- 86 Message envoyé sur le Listserv Conceptual Writing, lundi 15 juin 2009, 17:25.
- 87 Message envoyé sur le Listserv Conceptual Writing, mardi 16 juin 2009, 13:11.
- 88 Correspondance e-mail avec l'auteur, 17 mai 2009.
- 89 Correspondance e-mail avec l'auteur, 17 mai 2009.
- 90 <http://www.davidleelaw.com/articles/statemen-fct.html> ; consulté le 18 mai 2009.
- 91 Vanessa Place (2011), *Tragodia 1: Statement of Facts*, Los Angeles, Insert Blanc Press, n.p.
- 92 Gene R. Swenson, « What Is Pop Art ? Answers from 8 Painters, Part I », publié à l'origine dans ARTnews, Novembre 1963 ; reproduit dans Kenneth Goldsmith (éd.) (2004), *I'll Be Your Mirror : The Selected Andy Warhol Interviews*, New York, Carroll and Graf, p. 19.
- 93 E-mail à l'auteur, 17 mai 2009.
- 94 Le premier volume a été publié en 1934, mais le recueil complet n'est apparu qu'à la fin des années soixante-dix.
- 95 Charles Reznikoff, « Témoignage », extraits de « Going To and Fro and Walking Up and Down » (1941), trad. Anne Talvaz, in *IF*, n°16, 2000, pp. 34-35.
- 96 Richard Sieburth, « Benjamin the Scrivener », in Gary Smith (éd.) (1989), *Benjamin : Philosophy, Aesthetics, History*, Chicago, University of Chicago Press, p. 23.
- 97 Ibid., p. 28.
- 98 Susan Buck-Morss (1991), *The Dialectics of Seeing : Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MIT Press, p. 54.
- 99 Walter Benjamin (2000), *Paris, capitale du XIXe siècle, Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 478.
- 100 Ibid., p. 479.
- 101 Au moment d'écrire ces mots, en 2010, sept ans après la publication du livre, il reste encore une cinquantaine d'exemplaires invendus dans l'entrepôt de mon éditeur.
- 102 Ron Silliman, billet de blog daté du samedi 27 février 2006, http://epc.buffalo.edu/authors/goldsmith/silliman_goldsmith.html ; consulté le 30 juillet 2009.
- 103 Ron Silliman, billet de blog daté du dimanche 5 octobre 2008, <http://ronsilliman.blogspot.fr/2008/10/one-advantage-of-e-books-is-that-you.html> ; consulté le 20 octobre 2008.
- 104 http://www.english.illinois.edu/maps/poets/s_z/silliman/sunset.htm ; consulté le 29 décembre 2010.
- 105 Bob Perelman (1996), *The Marginalization of Poetry : Language Writing and Literary History*, Princeton, Princeton University Press, p. 186, 26.
- 106 « Houellebecq répond aux accusations de plagiat », 6 septembre 2010, http://www.dailymotion.com/video/xepkd8_houellebecq-repond-aux-accusations_creation ; consulté le 18 novembre 2015.
- 107 Larissa Macfarquhar, « The Present Waking Life », *New Yorker*, <http://www.newyorker.com/magazine/2005/11/07/present-waking-life> ; consulté le 13 juillet 2009.
- 108 Kwame Dawes, « Poetry Terror », <http://www.poetryfoundation.org/harriet/2007/03/poetry-terrors/#more-66> ; consulté le 13 juillet 2009.
- 109 Andrea Miller-Keller, « Excerpts from a Correspondence, 1981-1983 », in Susanna Singer (1984), *Sol LeWitt Wall Drawings 1968-1984*, Amsterdam, Stedelijk Museum, p. 114.
- 110 Marcel Duchamp (2014), *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Allia, p. 88.

- 111 Lucy Lippard (1973), *Six Years : The Dematerialization of the Art Object*, New York, Praeger, pp. 112-113.
- 112 Ibid., p. 162.
- 113 Sol LeWitt (1967), « Alinéas sur l'art conceptuel », in Charles Harrison, Paul Wood (éd.) (1997), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan, p. 912.
- 114 Yoko Ono (2004), *Pamplemousse* [1964] Paris, Textuel, p. 83.
- 115 Sol LeWitt (1969), *Phrases sur l'art conceptuel*, Art Language, http://www.th3.fr/imagesThemes/docs/10_Elie_During_Sol_Lewitt_Peter_Eisenman.pdf ; consulté le 27 octobre 2015.
- 116 Sol LeWitt, « Faire des dessins muraux », in *Mise en place, mise en pièce, mise au point*, catalogue d'exposition, Dijon et Châlon-sur-Saône, Presses du Réel, 1981, p. 54.
- 117 Sol LeWitt (1969), *Phrases sur l'art conceptuel* Art Language, <http://artbios.net/12-fr.html> ; consulté le 27 octobre 2015.
- 118 Sol LeWitt (1969), *Phrases sur l'art conceptuel*, Art Language, <http://www.arpla.fr/canal2/aai/?p=50> ; consulté le 27 octobre 2015.
- 119 Lucy Lippard, *Six Years : The Dematerialization of the Art Object*, pp. 200-201.
- 120 Ibid., pp. 201-202.
- 121 Ibid.
- 122 John Cage (1962), « Quatre déclarations sur la danse », *Silence*, Genève, Contrechamps et Héros-Limite, 2010, p. 103.
- 123 Richard Kostelanetz (1988), *Conversations avec John Cage*, p. 173.
- 124 Ibid., p. 349.
- 125 Holland Cotter, « Now in Residence : Walls of Luscious Austerity, » 4 décembre 2008, http://www.nytimes.com/2008/12/05/arts/design/05lewi.html?_r=1&pagewanted=all ; consulté le 23 octobre 2009.
- 126 Sol LeWitt, « Faire des dessins muraux », in *Mise en place, mise en pièce, mise au point*, catalogue d'exposition, Dijon et Châlon-sur-Saône, Presses du Réel, 1981, p. 54.
- 127 Cory Doctorow, « Giving It Away », Forbes, 1^{er} décembre 2006, http://www.forbes.com/2006/11/30/cory-doctorow-copyright-tech-media_cz_cd_books06_1201doctorow.html ; consulté le 21 octobre 2009.
- 128 Le musée Dia:Beacon propose une activité « civile » de dessins de LeWitt au sein de son programme éducatif pour les groupes scolaires, où les enfants exécutent des dessins en suivant les instructions de LeWitt.
- 129 <http://www.blouinartinfo.com/news/story/275435/the-best-of-intentions> ; consulté le 23 octobre 2009.
- 130 Michael Kimmelman, « Sol LeWitt, Master of Conceptualism, Dies at 78 », *New York Times*, 9 avril 2007, <http://www.nytimes.com/2007/04/09/arts/design/09lewitt.html?pagewanted=all> ; consulté le 13 juillet 2009.
- 131 « USA Artists : Andy Warhol and Roy Lichtenstein », transcription d'une interview télévisée, produite par NET en 1966, in Kenneth Goldsmith (éd.) (2004), *I'll Be Your Mirror : The Selected Andy Warhol Interviews*, New York, Carroll and Graf, p. 81.
- 132 Wayne Koestenbaum (2001), *Andy Warhol*, New York, Viking / Penguin, p. 3.
- 133 Anne Course et Philip Thody (1997), *Introducing Barthes*, New York, Totem, p. 107.
- 134 Andy Warhol (1990), *Journal*, Paris, Grasset, pp. 455-456.
- 135 Ibid., p. 23.
- 136 Ibid., p. 23.
- 137 Kenneth Goldsmith (éd.) (2004), *I'll Be Your Mirror : The Selected Andy Warhol Interviews*, New York, Carroll and Graf, pp. 87-88.

138 Marjorie Perloff (1998), *Frank O'Hara Poet Among Painters*, Chicago, University of Chicago Press, p. 178.

139 Frank O'Hara, « Biotherm (for Bill Berkson) », in *The Selected Poems of Frank O'Hara*, éd. Donald Allen (1974), New York, Vintage, p. 211.

140 Le livre de Warhol s'inspire inconsciemment du monologue de Molly Bloom dans *Ulysse*, mais contrairement à Joyce, il n'y avait ici aucun élément de fiction ni aucune trace d'une quelconque prétention littéraire.

141 Andy Warhol (1968), *a: a novel*, New York, Grove, p. 333.

142 Andy Warhol et Pat Hackett (2007), *Popisme. Les années 1960 de Warhol*, trad. Alain Cuff, p. 354.

143 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le bruissement de la langue* (1984), Paris, Le Seuil, p. 65.

144 Ibid.

145 Gene R. Swenson, « What Is Pop Art ? Answers from 8 Painters, Part I », publié à l'origine dans ARTnews, Novembre 1963 ; reproduit dans Kenneth Goldsmith (éd.) (2004), *I'll Be Your Mirror : The Selected Andy Warhol Interviews*, New York, Carroll and Graf, p. 18.

146 Walter Benjamin (2013), *Sens unique*, Paris, Payot & Rivages, p. 58.

147 <http://gettinginsidejackkerouacshead.blogspot.fr/2008/06/projectproposal.html> ; consulté le 8 février 2009.

148 Gertrude Stein (1933), *Autobiographie d'Alice Tokias*, trad. Bernard Faÿ, Paris, Gallimard, 1980, p. 121.

149 <http://blog.wfmu.org/freeform/2009/01/the-inaugural-poem-remix.html> ; consulté le 27 juillet 2009.

150 Pour une discussion plus approfondie, voir l'introduction.

151 Cité dans Donald Wigal (2006), *Pollock : la Dissimulation de l'image*, New York, Parkstone, p. 74.

152 Cette forme de publication de type guérilla me rappelle la méthode utilisée il y a quelques années pour pirater des livres sur Amazon : par exemple, quelqu'un copiait-collait ou retapait un livre d'Harry Potter par morceaux sous la forme de commentaires ; chaque nouveau « commentaire » révélait les pages suivantes, jusqu'à atteindre la fin du roman.

153 Au tout début du Web, comme poisson d'avril, certains avaient pour coutume d'offrir le texte intégral d'internet sur un CD-Rom, ce qui était, même en 1995, clairement impossible. « Selon une estimation, l'humanité a créé 150 exaoctets (millions de gigaoctets) de données en 2005. Cette année, elle en créera 1 200 exaoctets. » « The Data Deluge, » *The Economist*, <http://www.economist.com/node/15579717> ; consulté le 26 février 2010.

154 Susan Blackmore, « Evolution's Third Replicator : Genes, Memes, and Now What ? » *New Scientist*, <https://www.newscientist.com/article/mg20327191.500-evolutions-third-replicator-genes-memes-and-now-what/?full=true> ; consulté le 6 août 2009.

155 Gertrude Stein (1933), *Autobiographie d'Alice Tokias*, trad. Bernard Faÿ, Paris, Gallimard, 1980, p. 121.

156 Samuel Beckett (1983), *Cap au pire*, trad. Edith Fournier, 1991, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 8.

157 Douglas Huebler (1993), *Variable, etc.*, Limoges, FRAC Limousin, p. 19.

158 Joseph Mitchell (1993), « Professor Seagull », in *Up in the Old Hotel/McSorley's Wonderful Saloon*, New York, Vintage, p. 626.

159 Ibid., p. 58.

160 Ibid., pp. 58-59.

161 Gertrude Stein (1995), *The Making of Americans*, Normal, IL, Dalkey Archive, p. 177. La traduction française précédemment citée desservant mal le propos, nous nous sommes permis de proposer une traduction alternative de cet extrait, plus littérale [NdT.]

162 Craig Dworkin (2008), *Parse*, Berkeley, Atelos, p. 64.

163 <http://stevenfama.blogspot.fr/2008/12/parse-by-craig-dworkin-atelos-2008.html> ; consulté le 31 juillet 2009.

164 Gertrude Stein (1933), *Autobiographie d'Alice Tokias*, trad. Bernard Faÿ, Paris, Gallimard, 1980, p. 121.

165 Si Dworkin avait choisi de traduire le texte d'Abbott de façon visuelle, cela aurait pu prendre la forme d'un arbre analytique, une méthode visuelle d'analyse de phrase.

166 Craig Dworkin, *Parse*, p. 283.

167 Matthew Fuller, « It looks like you're writing a letter : Microsoft Word », <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-0009/msg00040.html> ; consulté le 29 juillet 2009.

168 Louis Zukofsky (1978), *A*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, p. 807.

169 Ibid., p. 823.

170 Craig Dworkin, *Parse*, p. 190.

171 Traduit par Craig Dworkin et envoyé par e-mail à l'auteur, le 9 août 2009.

172 Craig Dworkin, *Parse*, p. 190.

173 Jonathan Ball, « Christian Bök, Poet », *Believer* 7.5, Juin 2009, http://www.believermag.com/issues/200906/?read=interview_bok ; consulté le 25 décembre 2010.

174 Christian Bök (2001), *Eunoia*, Toronto, Coach House, p. 60.

175 Jonathan Ball, « Christian Bök, Poet ».

176 Ibid.

177 Ibid.

178 En avril 2010, la Bibliothèque du Congrès a annoncé qu'elle archivait l'ensemble des archives de Twitter : « C'est vrai. Tous les tweets publics postés depuis le lancement de Twitter en mars 2006 seront archivés en format numérique par la Bibliothèque du Congrès. Ça représente BEAUCOUP de tweets, d'ailleurs : Twitter traite plus de 50 millions de tweets tous les jours, pour un nombre total de l'ordre de plusieurs milliards. »

<http://blogs.loc.gov/loc/2010/04/how-tweet-it-is-library-acquires-entire-twitter-archive/> ; consulté le 13 juillet 2010.

179 Félix Fénéon (2009), *Nouvelles en trois lignes*, Grenoble, Cent pages, 800.

180 Ibid., 1032.

181 Ibid., 1207.

182 Le magazine *Wired* a organisé un concours d'histoires en six mots inspirées d'Hemingway. On peut en trouver près d'une centaine ici :

<http://www.wired.com/2006/11/very-short-stories/> ; consulté le 10 août 2009.

183 Samuel Beckett (1983), *Cap au pire*, trad. Edith Fournier, 1991, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 60.

184 David Markson (1996), *Reader's Block*, Normal, IL, Dalkey Archive, p. 85.

185 Gilbert Adair (1977), « On Names », in *Surfing the Zeitgeist*, London, Faber and Faver, p. 2.

186 John Barton Wolgamot (2002), *In Sara, Mencken, Christ and Beethoven There Were Men and Women*, New York, Lovely Music, 2002, p. 15, écrit et publié de façon confidentielle en 1944, dans le livret accompagnant le CD de l'arrangement par Robert Ashley de l'œuvre de Wolgamot.

187 Ibid.

188 Ibid., p. 48.

189 Ibid., pp. 38-39.

- 190 Gertrude Stein (2011), « Poésie et grammaire », in *lectures en Amérique*, trad. Claude Grimal, Paris, Christian Bourgeois, pp. 192-193.
- 191 Status Update, <http://www.statusupdate.ca> ; consulté le 16 juillet 2009.
- 192 Status Update, <http://www.statusupdate.ca/?p=Arthur+Rimbaud> ; consulté le 16 juillet 2009.
- 193 <http://www.cs.sjsu.edu/faculty/rucker/galaxy/webmind3.htm> ; consulté le 16 août 2010.
- 194 Matt Pearson, « Social Networking with the Living Dead », <http://zenbullets.com/blog/?p=683> ; consulté le 16 août 2010.
- 195 <https://twitter.com/dedbullets> ; consulté le 19 août 2010.
- 196 Matt Pearson, « Social Networking with the Living Dead », <http://zenbullets.com/blog/?p=683> ; consulté le 16 août 2010.
- 197 <https://twitter.com/dedbullets> ; consulté le 19 août 2010.
- 198 <http://apostropheengine.ca/> ; consulté le 23 juillet 2009.
- 199 Bill Kennedy et Darren Wershler-Henry (2006), *apostrophe*, Toronto, ECW, pp. 286-287.
- 200 Ibid., p. 289.
- 201 Ibid., p. 128.
- 202 Gautam Naik, « Search for a New Poetics Yields This : « Kitty Goes Postal/Wants Pizza » », Wall Street Journal, 25 mai 2010, <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704912004575252223568314054> ; consulté le 19 août 2010.
- 203 https://en.wikipedia.org/wiki/Flarf_poetry ; consulté le 20 mars 2010.
- 204 Nada Gordon, « Unicorn Believers Don't Declare Fatwas », *Poetry* 194.4, juillet/août 2009, 324-325.
- 205 Pour donner un premier exemple, on pense à l'illusoire bouton « supprimer » sur Gmail, qui ne supprime pas automatiquement le mail : il le garde trente jours avant de le supprimer. Et si l'on veut immédiatement supprimer un message « définitivement », cela demande plusieurs clics. Mais il est plus pertinent d'évoquer le bouton Archiver, écrit en gras et bien plus en vue, qui permet de vider la boîte de réception sans rien supprimer. De même, sur Mac OS X, quand on « vide la corbeille », les fichiers sont récupérables. Ce n'est que lorsqu'on clique sur « Vider la corbeille en mode sécurisé » que l'on supprime vraiment les fichiers une fois pour toutes.
- 206 Motko Rich and Joseph Berger, « False Memoir of Holocaust Is Canceled », *New York Times*, 28 décembre 2008, http://www.nytimes.com/2008/12/29/books/29hoax.html?_r=1&scp=1&sq=False%20Memoir%20of%20Holocaust%20Is%20Canceled&st=cse ; consulté le 13 août 2009.
- 207 Ibid.
- 208 Un projet web typique de ce courant est par exemple « Eat 22 » d'Ellie Harrison, dans lequel Harrison a documenté tout ce qu'elle a mangé sur une année entre mars 2001 et mars 2002. Voir la « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgité au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze » de Georges Pérec, citée plus bas. <http://www.eat22.com/> ; consulté le 21 mai 2009.
- 209 James Boswell (1938), *The Life of Samuel Johnson LL.D.*, vol. 3, London, Limited Editions Club, p. 280.
- 210 Ibid.
- 211 Ibid., pp. 33-34.
- 212 *The Monthly Letter of the Limited Editions Club*, n° 109, juin 1938.
- 213 *L'enseignement de Râmakrishna*, de « M », publié en 1897, est un compte-rendu tout aussi obsessionnel de chaque mouvement du saint Hindou, sur mille pages. Comme Johnson, le Maître fait jaillir des vérités des plus profondes au milieu des débris de la description triviale : on trouve d'innombrables descriptions de Râmakrishna qui se réveille, monte et descend de bateaux, fait réparer des lits, et des réminiscences de dialogues dans leurs moindre détails.

- 214 E-mail à l'auteur, 1^{er} avril 2008.
- 215 Caroline Bergvall, « Via : 48 Dante Variations », <http://www.poetryfoundation.org/poem/245738> ; consulté le 9 janvier 2015.
- 216 Richard Kostelanetz (1988), *Conversations avec John Cage*, trad. Marc Dachy, 2000, Genève, Éditions des Syrtes, p. 299.
- 217 Brian Eno, texte sur la jaquette de l'édition de 1978 de *Music for Airports*, http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html ; consulté le 13 août 2009.
- 218 Tan Lin, extrait d' « Ambient Stylistics », *Conjunctions* 35, automne 2000.
- 219 <http://ambientreading.blogspot.fr/> ; consulté le 5 juin 2009.
- 220 Kurt Eichenwald, « On the Web, Pedophiles Extend Their Reach », <http://www.nytimes.com/2006/08/21/technology/21pedo.html?scp=1&sq=Their%20Own%20Online%20World,%20Pedophiles%20Extend%20Their%20Reach&st=cse> ; consulté le 10 août 2009.
- 221 Craig Dworkin et Kenneth Goldsmith (éd.) (2011), *Against Expression : An Anthology of Conceptual Writing*, Evanston, Northwestern University Press, p. 138.
- 222 Ibid., pp. 138-140.
- 223 Tom Zeiler Jr., « AOL Acts on Release of Data », *New York Times*, 22 août 2006, <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940CEFDA123EF931A1575BC0A9609C8B63> ; consulté le 10 août 2009.
- 224 Chris Alexander, Kristen Gallagher et Gordon Tapper, « Tan Lin Interviewed », <http://galatearesurrection12.blogspot.fr/2009/05/tan-lin-interviewed.html> ; consulté le 3 août 2009.
- 225 Georges Pérec (1989), *l'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, pp. 97-106.
- 226 Cité par David Toop, *Ocean of Sound, Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound, and Imaginary Worlds*, London, Serpent's Tail, p. 143.
- 227 Comte de Lautréamont (1938), *Les Chants de Maldoror*, in *Œuvres complètes*, Paris, Guy Lévis Mano, chant VI, 1, p. 256.
- 228 Herbert Marcuse (1969), *Vers la libération. Au-delà de l'homme unidimensionnel*, trad. Jean-Baptiste Grasset, Paris, Éditions de Minuit, p. 35.
- 229 Jonathan Swift (1976), *Voyages de Gulliver*, trad. Jacques Pons, Paris, Gallimard, p. 245.
- 230 Bill Chamberlain (1984), *The Policeman's Beard is Half Constructed*, UbuWeb, Warner Books, <http://www.ubu.com/concept/racter.html> ; consulté le 22 août 2010.
- 231 Ibid.
- 232 Ibid., consulté le 1^{er} octobre 2010.
- 233 Ibid., consulté le 22 août 2010.
- 234 Marshall Kirkpatrick, « Objects Outpace New Human Subscribers to AT&T, Verizon », http://readwrite.com/2010/08/10/objects_outpace_new_human_subscribers_to_att_veriz ; consulté le 19 août 2010.
- 235 Richard MacManus, « Beyond Social : Read/Write in the Era of Internet of Things », http://readwrite.com/2010/07/19/beyond_social_web_internet_of_things ; consulté le 22 août 2010.
- 236 Christian Bök (2002), « The Piecemeal Bard Is Deconstructed : Notes Toward a Potential Robopoetics », *Object 10 : Cyberpoetics*, http://ubu.com/papers/object/03_bok.pdf ; consulté le 19 juin 2009. Cet épilogue doit une grande partie de ses réflexions au travail de Bök, qui présente son concept de robopoétique avec bien plus d'élégance que ce dont je suis capable. Bök est aussi plus optimiste que moi, mais son travail dans ce champ, en particulier avec son dernier projet sur le génome, est suffisamment convaincant pour pousser toute personne sceptique à revoir sa position.
- 237 Ibid.
- 238 Susan Blackmore, « Evolution's Third Replicator : Genes, Memes, and Now What ? », *New Scientist*,

<https://www.newscientist.com/article/mg20327191.500-evolutions-third-replicator-genes-memes-and-no-w-what?full=true> ; consulté le 3 août 2009.